

50 VUOTTA ADAPTAATIOTUTKIMUSTA

– 'Adaptaation' määritelmää etsimässä

Kirjoittamisen maisteriohjelman

Pro gradu -tutkielman teoreettinen osa

Jyväskylän yliopisto

TAIKU/kirjallisuus

Syyskuussa 2007

Sanna-Mari Tikka

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta	Humanistinen tiedekunta
Laitos	Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä	Tikka, Sanna-Mari
Työn nimi	50 VUOTTA ADAPTAATIOTUTKIMUSTA – 'Adaptaation' määritelmää etsimässä.
Oppiaine	Kirjallisuus, kirjoittajalinja
Työn laji	Pro gradu -tutkielma
Aika	Syyskuu 2007
Sivumäärä	62

Tiivistelmä:

Tämä tutkielma tarkastelee adaptaatiotutkimuksen ensimmäistä viittäkymmentä vuotta, eli vuosien 1957–2007 väliin jäävää ajanjaksoa. Työni on kirjallisuuskatsaus, jossa keskityn adaptaatiotutkimuksen eri suuntausten keskeisimpiin teorioihin. Tarkastelen erityisesti adaptaation käsitteen määrittelyä teoriankehityksen eri vaiheissa. Onko adaptaatiota määritelty? Kuinka määritelmät on annettu? Millaisia ne ovat?

Tällainen kysymyksenasettelu puolustaa paikkaansa, sillä tutkimuksen alkuvaiheista lähtien avoin adaptaation käsitteen määrittely jää vähäiseksi, adaptaatiotutkimuksen eri tutkimussuuntaukset vaikuttavat keskenään melko etäisiltä ja itse adaptaatio tuntuu myös usein jäävän tutkimuksessaan sivurooliin. Tämä ei ole ihme, onhan adaptaatiotutkimuksessa kuohunut vuoroin adaptaatiovastainen kritiikki, vuoroin kirjallisuudelle valta-aseman antamisesta syyttävä ”vastapuolen” kritiikki. Adaptaation asema tutkimuksen keskipisteessä ei ole ollut itsestään selvä, eikä liioin tapa, jolla tätä aihetta tulisi lähestyä.

Tutkimukseni tuloksena totean adaptaatioteorian vaihe vaiheelta etenevän kohti yksityiskohtaisempaa adaptaation käsitteenmäärittelyä. Kukin adaptaatiotutkimuksen suuntaus tuo oman lisänsä käsitteenmäärittelyyn. Tähänastinen adaptaatioteoria näyttäytyy siis eri tutkimussuuntausten välisenä dialogina, joka kaiken muun kiinnostuksensa taustalla pohtii sitä, mitä adaptaatio itse asiassa on.

Asiasanat: adaptaatio, adaptaatioteoria, elokuva, media, romaani.

Esipuhe

Kun vasta aloittelin graduntekoa, kiinnostava aihepiiri oli jo selvillä, oikea lähestymistapa sen sijaan mietitytti pitkään. Ensimmäiseksi haluankin kiittää professori Tuomo Lahdelmaa, jolta sain idean tutkielmani lopullista kysymyksenasettelua varten. Erityiskiitokseni osoitan Sara Raumalle, jonka ohjaustyöstä tutkielmanteon varrella on ollut minulle paljon kullanarvoista apua. Hänenlaistaan tunnollista ja innostunutta ohjaajaa toivoisin jokaisen graduntekijän taustavoimaksi.

Niin, ja viimeiseksi lämmin kiitos rakkaalle Samilleni, joka rohkaisi ja antoi voimaa, ja pohti kanssani mitä kummallisimpia kysymyksiä. Kiitos että olet olemassa!

Sanna-Mari Tikka

Sisältö

ESIPUHE	II
SISÄLTÖ	III
1 JOHDANTO	1
2 ADAPTAATION KÄSITE	4
2.1 SANAKIRJAMÄÄRITELMÄT JA MUUT KÄYTTÖYHTEYDET	4
2.2 KAHTIAJAKAUTUNUT LUONNE	6
3 ADAPTAATIOTUTKIMUKSEN HISTORIAA, KIRJALLISUUSKATSAUS ...	9
3.1 MEDIA-SPESIFISMI	9
3.2 KOMPARATISMI	15
3.3 PLURALISMI.....	29
3.4 POSTPLURALISMI?	37
4 ADAPTAATION KÄSITE ELOKUVA-ADAPTAATIOIDEN TUTKIMUKSEN HISTORIASSA	44
4.1 MEDIA-SPESIFISMI – AVOIMIA JA KIELLETTYJÄ MÄÄRITELMIÄ	44
4.2 KOMPARATISMI – KEHÄMÄISIÄ MÄÄRITELMIÄ	47
4.3 PLURALISMI – ADAPTAATION KYTKENNÄT LAAJEMPIIN KULTTUURISIIN YHTEYKSIIN	49
4.4 VIIMEAIKAISIMPIA NÄKEMYKSIÄ – TEMPORAALINEN JA SPATIAALINEN ADAPTAATIO	51
5 LOPUKSI	56
LÄHTEET	59

1 Johdanto

Romaaniin pohjautuvia elokuva-adaptaatioita on tehty elokuvan syntyvaiheista asti. Vaikka kiinnostusta ja kritiikkiä adaptaatioita kohtaan on osoitettu pitkään, varsinaista adaptaatiotutkimusta löytyy vasta viisikymmentäluvulta alkaen. Itse asiassa juuri tänä vuonna, vuonna 2007, tulee kuluneeksi tasan viisikymmentä vuotta siitä, kun George Bluestonen *Novels into Film* julkaistiin. Tämä teos nähdään yleensä ensimmäisenä, adaptaatiotutkimuksen urauurtavana kirjoituksena. Sen jälkeen adaptaatiotutkimus on hakenut muotoaan useista suunnista, irtirepäisistä ja yrityksistä aloittaa tutkimus ja teoretisointi uudesta näkökulmasta. Tutkimusaiheena adaptaatio on siis selvästikin haastava. Adaptaatiotutkimuksen historiaan mahtuu monenlaisia käännteitä.

Tässä vaiheessa lieneekin hedelmällistä koota yhteen adaptaatiotutkimuksen keskeisimmät näkökulmat, pääpiirteet ja periaatteet – ja tarkastella sitä, millaisena ilmiönä adaptaatio on nähty. Tässä tutkielmassa tarkastelenkin adaptaation käsitettä elokuva-adaptaatioiden tutkimuksen historian eri vaiheissa. Onko adaptaation käsitettä määritelty ja jos on niin miten tämä määritelmä on annettu? Millaisen määritelmän adaptaatio tutkimuksensa eri vaiheissa saa?

Tutustuessani adaptaatiota käsittelevään teoriaan olen kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka erilaisten teorioiden kenttänä adaptaatiotutkimus vaikuttaa hiukan hajanaiselta. Aivan kuin monet erilaiset äänet puhuisivat yhtä aikaa päällekkäin hieman eri aiheista. Työvälineitä adaptaatioiden analyttiseen tarkasteluun löytyy, mutta työvälineiden keskinäinen suhde saattaa vaikuttaa hämärältä. Tämän vuoksi adaptaation käsitteen keskiöönä asettava kirjallisuuskatsaus on mielestäni tarpeellinen. Kuinka muuten voisi todella päättää, mihin tarttua tällä jatkuvasti laajenevalla kentällä?

Viittaan tässä jo adaptaatiotutkimuksen tulevaisuuteenkin, sillä nykykulttuurissa elokuva-adaptaation kaltainen ilmiö ei selvästikään ole ainoa keskeinen intermediaalisuuden eli medioiden välisyyden muoto. Jos medioiden koko ajan kehittyvää kenttää halutaan tutkia jatkossa tehokkaasti, on edeltävän tutkimuksen olemus tunnettava riittävän syvällisesti. Osaksi tällaista medioidenvälisyyttä koskevaa kiinnostusta asetan myös tämän opinnäytetyöni.

Suomalaisessa tutkimuksessa ja opinnäytetöissä adaptaatiota on lähestytty lähinnä tapaustutkimusten suunnalta. Helsingin yliopistossa toimivan elokuva- ja televisiotieteen professori Henry Baconin teoksessa *Seitsemäs taide* (2005) on käsitelty yleisluontoisesti adaptaatiotutkimukseen liittyvää problematiikkaa. Lisäksi tuoreimmassa suomalaisessa tutkimuksessa adaptaatiota on tarkasteltu myös tekijälähtöisestä asetelmasta (ks. esim. Riina Hyytiän väitöskirja, *Ennen kuin kamera käy*, 2004).

Ulkomaisessa kirjallisuudessa Sarah Cardwell on tarkastellut teoksensa *Adaptation Revisited* (2002) alkupuolella adaptaatiotutkimuksen historiaa varsin monipuolisesti. Tutkielmassani nostankin esiin monia hänen huomioitaan, joskin myös nämä huomiot asetan kritiikkini alaisiksi. Cardwellin käsittelyssä tutkimuksen historialliset vaiheet ja tutkimukselliset ongelmat ovat ensisijaisesti esillä. Myös hän esittelee jonkin verran adaptaation käsitteen määrittelemisen lähtökohtia ja ongelmia, mutta tämä tapahtuu lähinnä yleisellä tasolla, ei niinkään tutkimuksen erilaisiin vaiheisiin ja teorioihin kytkeytyen. Adaptaation käsitteen kehitys ei myöskään hahmotu hänen teoksessaan kronologisena prosessina.

Tutkielmani on eksploratiivinen kirjallisuuskatsaus. Kirjallisuuskatsaus keskittyy lukuun 3, ja siinä käydään läpi adaptaatiotutkimuksen keskeisimmät tutkimussuunnat, teorit ja teoreetikot. Adaptaatiotutkimus jakautuu näin ainakin kolmeen erilliseen lähestymistapaan tai tutkimuksen historialliseen vaiheeseen: media-spesifisyyteen, komparatismiin ja pluralismiin. Lisäksi kirjallisuuskatsauksen neljäs alaluku tarkastelee tutkimuksen viimeisintä aaltoa. Olen rajannut kirjallisuuskatsaukseni alueeksi nimenomaan esiteltävien teosten teoriaosuuden. Tutkimusalueeseeni eivät kuulu teosten adaptaatioita analysoivat käytännön osiot. Tämä rajaus on välttämätön, jotta kirjallisuuskatsaus olisi mahdollista toteuttaa tämän opinnäytetyön puitteissa.

Kuten hyvä tutkimuskäytäntö edellyttää, käsitteenmäärittelyn kannalta olennaisten lausumien pitäisi löytyä nimenomaan teorialuvuista, ei vasta analyysiosioista. Kuitenkin on syytä huomauttaa, että esimerkiksi George Bluestonen teoksen tapauksessa merkittäviä seurauksia on ollut nimenomaan teorian ja käytännön välisessä suuressa ristiriitaisuudessa, ja tällainen tapaus täytyy huomioida tässäkin

työssä edes maininnan tasolla. Sen yksityiskohtaisemmin en kuitenkaan voi näitä ristiriitaisuuksia käydä selvittämään tämän tutkielman yhteydessä.

Työni rakenne on seuraavanlainen. Luku 2 taustoittaa adaptaation käsitettä kuvaamalla lyhyesti, millaisissa muissa yhteyksissä adaptaation käsitettä käytetään eri tieteenalojen piirissä. Samassa luvussa hahmotellaan myös adaptaatio-käsitteen kahtiajakautunut perusolemus. Luku 3 esittelee kirjallisuuskatsauksen muodossa adaptaatiotutkimuksen vaiheet 1950-luvulta tähän päivään. Luku 4 keskittyy käsittelemään adaptaation käsitettä edellisten lukujen valossa. Tässä luvussa konstruoin ja erittelen kirjallisuuskatsauksen kautta esiin nousevia adaptaation määritelmiä. Näin kirjallisuuskatsaus muuttuu siis kriittiseksi luennaksi ja adaptaation käsite nousee etualalle. Päätäntä luku kokoaa tutkimuksessa esiin nousseet huomiot ja esittää arvioni niiden laadusta.

2 Adaptaation käsite

2.1 Käsitteen määritelmät ja erilaiset käyttöyhteydet

Tämä luku taustoittaa tutkielman kiinnostuksen kohteena olevaa kulttuurisen adaptaation käsitettä. Kulttuurinen adaptaatio on jotain, jonka määritelmää tavoitellaan usein kuvailemalla sitä, kuinka tämä ilmiö käytännössä ilmenee. Voidaan esimerkiksi todeta, että kulttuurinen adaptaatio on sitä, kun romaanista tehdään elokuva. Lähtöteoksena voi yhtä hyvin toimia esimerkiksi runokokoelma, sarjakuva tai tietokonepeli, samoin kuin lopputuotteena syntyvä teos voi olla vaikkapa ooppera tai balettiesitys.

Kulttuurisen adaptaation käsitteenmäärittely vaikuttaisi siis lähteneen liikkeelle toimintatapojen ja tapausesimerkkien hahmottelusta. Muunlaisia määritelmiä löytääkseen adaptaatiotutkimusta täytyy lähestyä suorastaan lähilukien. Määritelmät löytyvät – jos löytyvät – implisiittisinä käsityksinä teoreettisen pohdiskelun lomasta. Tämän vuoksi aloitan oman työni kulttuurisen adaptaation ulkopuolelta, adaptaation käsitteen muiden käyttöyhteyksien yleisluontoisesta tarkastelusta.

Sarah Cardwell omistaa yhden luvun teoksestaan *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel* (2002) adaptaatiota koskevan esiteoreettisen käsitysten erittelylle (luku 1, ”What is (an) adaptation?”). Tässä luvussa hän keskittyy käsittelemään adaptaation käsitteellistämistä kulttuurisena muotona ja ontologisena ongelmana (Cardwell 2002, 10). Palaan tämän Cardwellin teoksen luvun kommentointiin myös oman tutkielmani luvussa 4, mutta joitakin kyseisessä Cardwellin luvussa käsiteltyjä seikkoja on hyvä ottaa esille jo tässä yhteydessä.

Ensin kuitenkin tarkastelen adaptaation käsitettä yleensä sanakirjamääritelmien valossa. *Nykysuomen sanakirja* (2002) antaa hakusanalle ’adaptaatio’ merkityksen ”s. *biol. psyk.* eliön t. elimen mukautuminen ympäröiviin oloihin” (*Nykysuomen sanakirja*, ’adaptaatio’). *Gummeruksen uusi tietosanakirja* (1987) selventää sanaa seuraavasti:

[M]ukautuminen, sopeutuminen. Tarkoittaa biol. kykyä sopeutua muuttuviin ympäristöoloihin; psykologiassa ympäristön vaatimuksesta tapahtuvia positiivisia käyttäytymismuutoksia ja sosiologiassa yksilöiden ja ryhmien sopeutumista uuteen kulttuuriympäristöön. (*Gummeruksen uusi tietosanakirja*, 'adaptaatio'.)

Adaptaation käsite näyttäisi siis yhdistyvän perinteisesti biologiaan. Molemmat sanakirjat mainitsevat biologian tieteenaloista ensimmäisenä. Toisena molemmat sanakirjat mainitsevat psykologian ja tietosanakirjan määritelmässä nostetaan esiin myös sosiologia. Seuraavaksi käsittelen lyhyesti adaptaatio-käsitteen merkitystä kahdella ensiksi mainitulla tieteenalalla.

Ernst Mayr'n teoksessa *Evoluutio* (2003) sanasto-osio antaa adaptaatio-sanalle selityksen ”Mikä tahansa eliön ominaisuus, jonka ajatellaan lisäävän sen kelpoisuutta”, (Mayr 2003, 431). Mayr (2003, 233) toteaa adaptaation saaneen alan kirjallisuudessa satoja määritelmiä. Lisäksi hän hieman myöhemmin kritisoi myös käsitteen väärinlaista käyttöä (Mayr 2003, 234–235). Mayr'n (2003, 233–234) mukaan, ja nimenomaan darwinistisesta näkökulmasta katsoen, adaptaatio on luonnonvalintaan liittyvän eliminoimisen tai sukupuolivalinnan¹ seuraus. Kyse on mistä tahansa ominaisuudesta tai piirteestä, ”jonka olemassaolo edistää yksilön menestymistä olemassaolon taistelussa” (Mayr 2003, 233).

Termin väärinkäytöksen ehkäisemiseksi tulee Mayr'n (2003, 234–235) mukaan ymmärtää, ettei kyse ole aktiivisesta toiminnasta, vaan nimenomaan passiivisesta, *a posteriori*² -prosessista tai seurauksesta. Adaptaatio ei siis ole ”toiminnan tarkoitus” tai ”teologinen” päämäärä, vaan ennemminkin sivutuote (Mayr 2003, 236). ”[O]rganismin *tietty ominaisuus* on adaptaatio silloin, kun valinta on kaikkien esimuotojen joukosta suosinut juuri *sitä* jättämällä sen eliminoimatta”, Mayr (2003, 232, kursivoinnit alkuperäisiä) tiivistää kuvatessaan Darwinin luonnonvalinta-teorian ja adaptaation prosessin yhteyttä.

¹ Darwin teoriassa sukupuolivalinta merkitsee sitä, että ”toisen sukupuolen yksilöt, yleensä koiraat, kamppailevat keskenään toisen sukupuolen omistamisesta” (Darwin 1859/1980, 79). Kun tämän valinnan voittajat pääsevät lisääntymään häviäjiä enemmän, se merkitsee myös sitä, että heidän kantamansa piirteet pääsevät lisääntymään jälkeläistensä kautta. (ibid.)

² A posteriori, eli jälkikäteen tuleva.

Mirja Kalliopuskan *Psykologian sanasto* -teoksen (2005) mukaan adaptaatio tarkoittaa psykologian alalla sopeutumista fysikaalisiin ärsykeolosuhteisiin. Kalliopuska viittaa Jean Piaget'n ajatukseen, jonka mukaan ”yksilöllä on taipumus adaptoitua eli sopeutua ympäristöönsä akkommodaation ja assimilaation vuorovaikutuksessa” (Kalliopuska 2005, 8). Akkommodaatio merkitsee tässä tapauksessa ajatusjärjestelmän muuttumista uusien kokemusten perusteella, assimilaatio taas merkitsee sulautumista tai jonkin kaltaiseksi muuttumista. Kalliopuskan (2005, 8) tarjoama selitys sisältää myös maininnat aistien adaptoitumisesta jatkuvaan ärsytykseen sekä sosiaalisesta adaptoitumisesta ympäröivän kulttuurin puitteisiin.

2.2 Kahtiajakautunut luonne

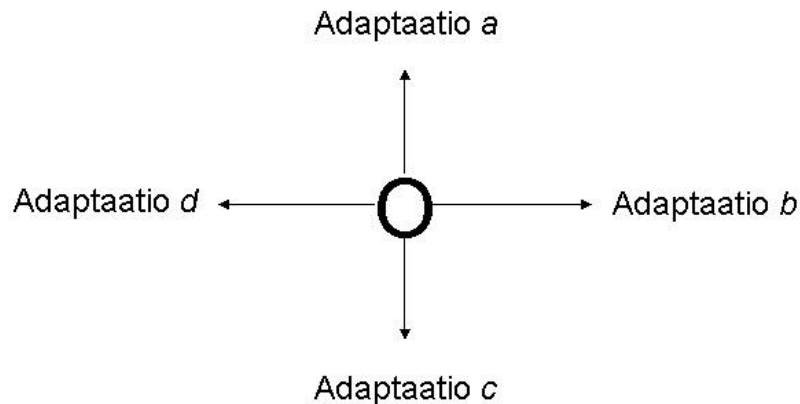
Eri yhteyksissä adaptaation käsite saa luonnollisesti erilaisia painotuksia, mutta miltei kaikista määritelmistä on nähtävissä adaptaation käsitteen merkitykseen liittyvä kahtiajako. Adaptaation käsite tuntuu useimmiten sisältävän jonkinlaiset prosessin ja lopputuotteen merkitykset.

Sanakirjamääritelmät ilmaisevat adaptaation merkityksen siten, että käsitteen kaksoismerkitys tulee esiin vasta tulkinnan kautta: ilmaukset *mukautuminen*, *sopeutuminen* tai *kyky sopeutua* voivat implisiittisesti pitää sisällään sekä prosessin että prosessin myötä seuraavat vaikutukset, lopputuloksen tai lopputuotteen. Viimeisin ilmaus, *kyky sopeutua*, ilmaisee vielä erityisesti potentiaalia siirtyä mainittuun prosessiin ja päästä näin tiettyyn lopputulokseen.

Mayr käyttää biologisesta adaptaatiosta puhuessaan kahta hieman erityyppistä ilmausta: *passiivinen prosessi* ja *seuraus*. Nämäkin ilmaukset voidaan mielestäni nähdä adaptaation merkityksen kahden eri puolen ilmentyminä. Mayr (2003, 236) korostaa prosessin täydellisen passiivista luonnetta, ja toteaa, ettei ole syytä tehdä eroa sellaisten adaptaatioiden välille, jotka ovat suoraan syntyneet täyttämään tiettyä tehtävää, tai jotka ovat syntyneet jonkin tietyn piirteen saatua uudenlaisen roolin. Tällainen toiminnan passiivinen luonne yhdistyy adaptaatioon myös Kalliopuskan esittämissä määritelmissä, joissa vielä sanamuoto *adaptoitua*

vahvistaa, että kyse ei siis ole tilanteesta, jossa subjekti tekee objektille jotakin, vaan tilanteesta, jossa subjektille tapahtuu jotakin.

Cardwell (2002, 13) vertaa biologista adaptaatiota kulttuurisen adaptaation käsitteeseen ja löytääkin näiden väliltä sekä yhtäläisyyksiä että eroavaisuuksia. Molemmat tarvitsevat jonkinlaisen lähteen tai originaalin voidakseen tapahtua tai olla olemassa. Lisäksi molemmat käsitteet merkitsevät mahdollisuutta tuottaa lisää jotain originaalista peräisin olevia piirteitä.



Kuva 1 Cardwellin tähtimalli. Kuva on muokattu Cardwellin (2002, 14) esityksestä.

Biologinen adaptaatio ymmärretään prosessina, joka auttaa tiettyä lajia selviytymään sukupolvesta toiseen. Biologinen kehitys, johon adaptaatio liittyy, ilmenee lineaarisena kehityskulkuna, jonka kautta laji selviytyy myöhempiin sukupolviinsa. Tämän kehityskulun kautta lajissa tapahtuu jonkinlainen parannus.³ (ibid.) Tässä vaiheessa nousevat esiin kulttuurisen adaptaation erot, sillä kuten Cardwell esittää, kulttuurisen adaptaation kehitysprosessi on perinteisesti nähty keskuslähtöisen tähtimallin kautta (ks. Kuva 1). Tähtimallin keskuksen o-kirjain edustaa originaalia eli lähdetekstiä. Mallin kuvaamassa adaptaatioprosessissa vain originaalin ja adaptaation lopputuotteen välille muodostuu yksinkertainen suhde. Jokainen adaptaatio kuvataan olevaksi suorassa suhteessa nimenomaan originaaliin nähden, toisten adaptaatioiden kanssa yhteyttä

³ Ts. jokin lajille edullinen piirre saa mahdollisuuden säilyä ja näin myös lisääntyä lajin piirissä.

ei muodostu. Nuolen suunta kuvaa vaikutussuhdetta ajallisesta perspektiivistä siten, että aikaisempi teos vaikuttaa myöhemmin ilmestyneeseen teokseen.

Tähtimallin kautta adaptaation prosessi näyttää auttavan vain alkuperäisen kokonaisuuden säilymistä, sillä suoran yhteyden kautta adaptaatiot viittaavat takaisin alkuperäislähteeseensä. Jokaisen uuden adaptaation myötä viittaus kertaantuu. Tämän prosessin voidaan nähdä revitalisoivan alkuperäisteosta. (Cardwell 2002, 13.)

3 Adaptaatiotutkimuksen historiaa

3.1 Media-spesifismi

Varsinaisen adaptaatioteorian ensimmäiseksi ehdokkaaksi lasketaan 1950-luvulla esiin noussut media-spesifinen lähestymistapa. On helppo todeta itse sama, minkä Cardwellkin (2002, 43–44) toteaa: media-spesifinen näkökulma on jollain tapaa läsnä jokaisen myöhemmän adaptaatioteorian taustalla, sillä jokainen myöhempi adaptaatioteoria joutuu selvittämään suhteensa tähän suuntaukseen ottamalla siihen kantaa, puolesta tai vastaan. Tutkijat ovatkin eri aikoina päätyneet tulkitsemaan media-spesifistä näkökulmaa eri tavoin.

Media-spesifisen tutkimussuuntauksen tärkein edustaja on George Bluestone, jonka vuonna 1957 ilmestynyt *Novels into Film* tunnetaan adaptaatiotutkimuksen uraauurtavana teoksena. *Novels into Film* jakautuu alkupuolen teoriaosuuteen (luku 1) ja loppupuolen analyysiosuuteen (luvut 2–7). Kuten myöhemmin tässä luvussa nousee esiin, näiden alueiden välillä vallitsee suuri ristiriita. Teoriaosuus on kuitenkin työni kannalta olennaisempi, joten keskityn Bluestonen teoksen kohdalla pääasiallisesti teoksen ensimmäiseen lukuun. Huomionarvoista on erityisesti se, että Bluestone (1957, VIII) pyrkii – aikakautensa tavoista poiketen – tutkimaan adaptaatiota nostamatta kirjallista teosta elokuvan yläpuolelle. Tämän pyrkimyksensä mukaisesti hän tarkastelee elokuvaa itsenäisenä teoksena, jolloin adaptaatiota ei arvioida suhteessa lähde-teokseensa vaan suhteessa välineeseen, eli tarkastelun kohteena on se, kuinka teos onnistuu elokuvana.

Media-spesifinen näkökulma perustuu kahdelle opinkappaleelle. Ensinnäkin, jokainen erillinen väline (esimerkiksiokuva tai romaani) on ainutlaatuinen. (Cardwell 2002, 44.) Bluestone (1957, VI) toteaa teoksensa esipuheessa, että välineen perimmäinen määritelmä on välineen ainutlaatuisissa ominaisuuksissa, mutta esimerkiksi elokuvan erityisominaisuuksiin ei päästä käsiksi ennen kuin on ensin erotettu se, mikä juuri elokuvalla on tunnusomaista. Media-spesifisestä näkökulmasta katsottuna tietyn välineen ominaisuudet ovat siis kiinnostavia kahdessa mielessä: Halutaan tietää, mitä väline tekee hyvin muihin välineisiin

verrattuna, ja toisaalta, mitä väline tekee hyvin suhteessa niihin muihin asioihin, joita se pystyy tekemään (Cardwell 2002, 45).

Toisen media-spesifisen opinkappaleen mukaan välineen ainutlaatuinen luonne synnyttää taiteellisen esittämisen muodon, joka on erilainen toisten välineiden esittämistapaan verraten. Näin syntyvät tietyn välineen esittämistavan konventiot. (Cardwell 2002, 44.) Lisäksi konventiot ovat Bluestonen (1957, VI) mukaan määrättyneet välineiden erilaisten alkuperien, erilaisten yleisöjen, erilaisten tuotantomuotojen sekä erilaisten sensuurivaatimusten vaikutuksesta.

Edellä esitetyistä opinkappaleista seuraa, että kun tekstiä siirretään mediasta toiseen, tekstiin täytyy välttämättä tehdä muutoksia. On siis mahdotonta siirtää tekstiä *sellaisenaan* alkuperäisestä ilmaisuvälineestä uuteen välineeseen, sillä uudella välineellä on merkittävästi erilainen olemus. Media-spesifisen näkökulman erityinen etu onkin Cardwellin (2002, 44) mukaan siinä, että se tarjoaa mahdollisuuden syventyä tarkastelemaan eri välineiden tuottamien lopputuotteiden erilaisuutta ja tuon erilaisuuden lähdettä.

Media-spesifisessä tarkastelussa kunkin välineen olemusta pyritään siis erittelemään, ja tässä erittelyssä käytetään apuna vertailua (Cardwell 2000, 45). Bluestone (1957, VI) korostaa, että romaani ja elokuva ovat keskenään niin erilaisia medioita, että ne kuuluvat keskenään erillisiin taiteellisiin sukuihin. Hän alleviivaa tätä eroa rinnastamalla romaanin ja elokuvan keskinäisen eron baletin ja arkkitehtuurin väliseen erilaisuuteen (Bluestone 1957, 5). Bluestone (1957, 2) määrittelee romaanin ja elokuvan orgaanisiksi kokonaisuuksiksi, joten hänen mukaansa niitä tulee arvioida kokonaisina teoksina. Hänen mukaansa näiden orgaanisten kokonaisuuksien konventioihin sisältyvät myös tietyt muodolliset ja temaattiset konventiot. Kun orgaaninen kokonaisuus vaihdetaan toiseksi, uudella kokonaisuudella on käytössään myös uudet muotojen ja teemojen konventiot. Niinpä teeman ja muodon erot kulkevat käsi kädessä mediaerojen kanssa. Tältä pohjalta Cardwell (2002, 46) vahvistaa Jean Mitrya myötäillen, että tästä näkökulmasta elokuva ei vain esitä erityisien sille tyypillisten ilmaisukeinojen kautta, vaan se esittää myös *eri asioita*.

Hahmotellessaan elokuvan spesifiä olemusta, elokuvan ontologista ja teknistä luonnetta, Bluestone (1957, 25) korottaa leikkauksen keskeiseksi piirteeksi. Kun kaksi filmipätkää yhdistetään toisiinsa peräkkäin, yhdessä ne muodostavat kolmannen merkityksen, jota ei sisälly kumpaankaan pätkään erikseen. Tämä on sama ilmiö, jota Sergei Eisenstein tarkoitti montaasin käsitteellä. Leikkauksella on saavutettavissa holistinen vaikutus, jossa palaset muodostavat kokonaisuuden ja yksittäisen palasen merkitys on ymmärrettävissä vain kokonaisuuden merkityksen kautta. Haluttaessa tällaisella peräkkäisyydellä on saavutettavissa myös jopa metaforinen vaikutus, ja Bluestone (1957, 27) näkeekin tässä vaikutuksessa kirjallisen troopin uniikin elokuvallisen vastineen.

Esiteltyään kamerankäytön ulottuvuuksia, lähes loputtomien erilaisten visuaalisten variaatioiden mahdollisuuksia, Bluestone (1957, 16) korostaa kuitenkin, että mekaaniset välineet tulee aina nähdä alisteisessa suhteessa toimintaa ohjaavaan ideaan nähden. Elokuvalle ominaisen luovan prosessin keskuksessa on hänen mukaansa nimenomaan elokuvantekijän *suhde* instrumenttiinsa. Varmaankin juuri tämän vuoksi Bluestone asettaa leikkauksen niin merkittävään asemaan – onhan elokuvantekijällä leikkausvaiheessa kerronnan rakentamista ja katsojan ohjailua ajatellen erityisen paljon vaikutusmahdollisuuksia.

Romaanin spesifiä olemusta hahmotellessaan Bluestone (1957, 7) toteaa romaanin olevan huomattavasti elokuvaa monimutkaisempi tarkastelun kohde. Romaanin tarkastelua hankaloittavat hänen mukaansa sen sisäinen epävakaas omien rajojensa suhteen, sekä sen erityinen yhteys itseensä elämään. Bluestonen (1957, 20) mukaan ratkaiseva ero kirjallisuuden ja elokuvan välillä on näiden välineiden suhde kohteeseensa. Siinä missä elokuva on vapaa työskentelemään suoraan todellisuuden variaatioiden kanssa, kieli on riippuvainen symbolisesta järjestelmästä, joka on aina tekstin ja havaitsijan välillä. Bluestone tähdentää siis, että kirjallinen media tarvitsee sisältöjen välittämiseen käsitteellistä prosessia.

Tämä prosessi on noussut kirjallisen median sisällölliseen keskiöön siinä määrin, että Bluestone (1957, 11–12) toteaa kielen nousseen modernin romaanin henkilöhahmoksi – aihe ja kieli ovat vaihtaneet paikkaansa. Hänen mukaansa kieli instrumenttina on myös laadultaan sellainen, ettei se koskaan pysty esittämään tai

välittämään todellista, alati eteenpäin virtaavaa elämää. Kieli pystyy välittämään vain illuusion todellisuudesta. Konventioidensa vaikutuksesta elokuva ja kirjallisuus ovat kehittyneet myös historiallisesti eri suuntiin, omiksi erillisiksi instituutioiksi (Bluestone 1957, 45).

Vasta teorialukunsa päätännässä Bluestone kuvaa adaptaation prosessia. Tässä yhteydessä hän nostaa esiin näkemykseensä sisältyvän mielenkiintoisen yksityiskohdan: Adaptaation prosessi on, kuten on tullut todettua, välttämätön muutos, *”inevitable mutation”* (Bluestone 1957, 62). ’Mutation’ sanalla Bluestone viittaa siihen hetkeen, jolloin yhden konvention piiristä siirrytään toisen konvention piiriin. Mutta Bluestonen (ibid.) mukaan se mitä adaptoidaan, ei itse asiassa olekaan romaani. Romaaniinhan ei konkreettisesti tehdä muutoksia, vaikka se yleensä nähdäänkin raakamateriaalina. Sen sijaan hänen mukaansa muutosprosessin kohteena on romaanista muodostettu parafraasi, eli omin sanoin esitetty muunnelma. Parafrasilla hän tarkoittaa romaania raakamateriaalin näkökulmasta nähtynä. Orgaaninen romaani taas on kokonaisuus, jossa kieli ja teema ovat yhteen kietoutuneina ja josta henkilöhahmot ja tapahtumat on parafrasain muotoon irrotettava, jotta ne voitaisiin siirtää toiseen mediaan. (ibid.) Romaanissa itsessään on siis välttämättä paljon sellaista, jota adaptaatioprosessissa ei voida siirtää:

With the abandonment of language as its sole and primary element, the film necessarily leaves behind those characteristic contents of thought which only language can approximate: tropes, dreams, memories, conceptual consciousness. In their stead, the film supplies endless spatial variations, photographic images of physical reality, and the principles of montage and editing. All these differences derive from the contrast between the novel as a conceptual and discursive form, the film as a perceptual and presentational form. (Bluestone 1957, VI–VII.)

Media-spesifisessä näkökulmassa kaikkein hallitsevin tekijä on siis välineen ontologinen ja tekninen luonne. Se antaa lähtökohdat kaikkien muiden komponenttien mahdollisuuksille ja keskinäisille suhteille. Cardwellin (2002, 47) mukaan Bluestone media-spesifistä perinnettä seuraten päätyykin tulkitsemaan, että koska valtaosa tekstuaalisista ominaispiirteistä on peräisin kirjoitetun tekstin verbaalisesta muodosta, lähestulkoon kaikki samankaltaisuuden mahdollisuudet

romaanin ja elokuvan välillä tulee hylätä. Edelleen, tämän päätelmän myötä vain perustapahtumat ovat adaptaatiossa uudelleenesitettävissä.

Cardwell (2002, 47) esittää Bluestonen teoksen suurimmaksi ristiriidaksi käytännön analyysimenetelmän yhteensopimattomuuden esitettyyn teoriaan nähden. Bluestone (1957, IX) kuvaa Lester Asheimilta omaksumaansa analyysimenetelmäänsä seuraavien vaiheiden mukaiseksi: Ensin hän katsoo elokuvaa kuvauskäsikirjoituksen kanssa ja merkitsee käsikirjoitukseen kaikki elokuvan lopullisen version leikkausvaiheessa kohtaamat muutokset. Tämän jälkeen hän vertaa aikaansaamaansa selostusta romaaniin.

Metodissa on selkeä ristiriita esitettyyn teoriaan nähden. Vaikka Bluestone (1957, VI) esittää, ettei suora käänös tekstistä elokuvaksi ole missään nimessä mahdollinen, eikä teoksia pitäisi käydä arvottamaan keskenään, valitsemansa analyysimenetelmän mukaan hän näyttää olettavan, että elokuva muutettuna tekstimuotoiseksi (ts. kohtaukset tekstin avulla kuvattuina) olisi edelleen elokuvan kannalta edustavaa materiaalia ja vertailu lähdeteokseen olisi näin mahdollinen. Lisäksi menetelmä arvottaa kirjallista lähtöteosta juuri sillä tavalla, jota Bluestone oli alun perin halunnut välttää.

Cardwell (2002, 48) päätyykin kyseenalaistamaan Bluestonen työlle annetun aseman: ehkä hänen työtään ei pitäisi käsitellä adaptaatioteorian. Cardwell summaa, että ainakaan *Novel to Film* ei muodosta teorian ja siihen yhteensopivan metodin kokonaisuutta, jolla adaptaatioita voisi tarkastella ilman tämän järjestelmän sisäisiä ristiriitoja. Sen sijaan Bluestone tulee tarjonneeksi todisteita medioidenvälisen tekstuaalisen samankaltaisuuden mahdollisuudesta – näistä todisteista jää vain puuttumaan teoreettinen selitys.

Bluestonen teoretisoinnin heikkous nousee Cardwellin (2002, 49–50) mukaan siitä, että hän käsittelee erilaisia kaunokirjallisuuden ja elokuvan ilmaisumuotoja ja konventioita varsin puutteellisesti. Konkreettisten esimerkkitapausten pohjalta on osoitettavissa, että adaptaatioiden ja lähdeteosten välillä on yhtäläisyyttä, ja tämän tosiasian kanssa Bluestonen teoria joutuu ongelmiin. Kaikkea tätä vastaavuutta ei voi, eikä ole järkevääkään, käydä selittämään välineiden omista ainutlaatuisista ominaisuuksista käsin.

Bluestone itse pyrkiikin jo ennalta vastaamaan yhteneväisyysongelmiin yleisön ja kontekstin merkitystä painottaen. Hänen mukaansa yleisö on yksi elokuvallisen esittämisen konventioihin vaikuttava tekijä (Bluestone 1957, VI). Lisäksi eri medioille ennalta oletetut yleisöt saattavat toisinaan olla myös keskenään päällekkäisiä (Bluestone 1957, 31). Tämän ajatuskulun mukaan teoksien yhtäläiset piirteet saattaisivat juontaa juurensa oletettujen yleisöjen samanlaisista odotuksista, jotka ovat vaikuttaneet molempien teoksien muotoutumiseen. Cardwell (2002, 50) nostaa esiin, kuinka myös Eisenstein oli tehnyt jo aikaisemmin yleisön vaikutuksesta samansuuntaisen huomion, mutta hänen esittämänsä näkökohta ei sisällä Bluestonen syy-seuraus-yhteyttä. Mielestäni Eisenstein (1978, 318) tuntuukin arvioivan romaanin ja elokuvan välistä suhdetta yleisöönsä nimenomaan toisesta suunnasta, tiettyjen teosten jo saavuttaman suosion syitä arvioiden.

Adaptaatiotutkimuksen alkutaipaleella media-spesifisen näkökulman soveltaminen osoittautui ongelmalliseksi erityisesti siksi, ettei näkökulma kyennyt selittämään romaanin ja elokuvan kohtaamisen luonnetta juuri millään tavalla (Cardwell 2002, 54). Bluestone (1957, 63) vertaa romaania ja elokuvaa kahteen risteävään viivaan, jotka risteysalueella ovat melkein toisistaan erottamattomat, mutta jotka risteysalueen ohitettuaan lähtevät heti jälleen eri suuntiin. Tämä vertaus ei oikeastaan kerro juuri muuta, kuin että jonkinlainen medioidenvälinen yhteys on olemassa, vaikka molemmat mediat muuten ovatkin keskenään erilaiset. Vertaus sisältää saman ristiriidan, johon koko media-spesifinen näkökulma sotkeutuu. Mielestäni tässä Bluestonen vertauksessa tiivistyy hyvin se, millä tavalla media-spesifinen lähestymistapa sekä kieltää että sulkeistetusti myös myöntää adaptaation mahdollisuuden: Toisaalta leikkauspiste merkitsee yhtenemisen alueeksi äärettömän pienen alueen (kieltäminen), toisaalta se, että viivat ylipäänsä voivat leikata toisensa, edellyttää, että tietyssä vaiheessa, tietyllä alueella elokuva ja romaani alkavat kasvavassa määrin lähentyä toisiaan (sulkeistettu myöntäminen).

Näin George Bluestonen edustama media-spesifinen tutkimus päättyi valtaosin kiistämään adaptaation mahdollisuuden, vaikka luonnollisesti adaptaatiotutkimuksen esiteoreettisiin oletuksiin kuului – myös media-

spesifisteillä – adaptoinnin mahdollisuuden edes jonkinasteinen hyväksyntä (Cardwell 2002, 54). Kaikesta huolimatta Bluestonen ajatuksilla on ollut adaptaatiotutkimuksen kentällä suuri vaikutus aina näihin päiviin saakka.

Sittemmin media-spesifistä näkökulmaa on lähestytty uudestaan hieman erilaisten tulkintojen kautta. Henry Bacon (2005, 115) esittää teoksessaan *Seitsemäs taide* (2005) tulkinnan, jonka mukaan teokselle ominaiset piirteet voidaan ymmärtää tiettyyn taidelajiin *assosioituviksi* piirteiksi. Näin eri medioille tyypilliset piirteet eivät lukitu tiettyyn välineeseen, vaan ne voidaan nähdä mahdollisina myös toisille medioille, esimerkiksi elokuvan hyödyntämien teatterimaisten ominaisuuksien muodossa, kuten Bacon kuvaa⁴. Tällainen tulkinta luo myös mahdollisuuden siirtyä historiallisesti media-spesifistä vaihetta seuraavan komparatistisen piiriin katkottomammin, kuin mitä tämä siirtymä todellisuudessa tapahtui.

3.2 Komparatismi

1970-luvulla komparatismista tuli hallitseva lähestymistapa adaptaatiotutkimuksen kentällä. Vaikka kirjallisuustieteen puolelta löytyykin komparatiiviseksi kirjallisuudentutkimukseksi nimitetty suuntaus, komparativismi, adaptaatiotutkimuksen komparatistisella vaiheella ei ole yhteyttä tähän tutkimusperinteeseen. Tässä luvussa esittelen edelleen Sarah Cardwell ohellani erityisesti kahta päälähdettä. Ensimmäinen näistä on Dudley Andrew'n artikkeli "Adaptation", joka on alun perin julkaistu teoksessa *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction* (1981). Käytössäni oleva versio artikkelista on vuodelta 1984, teoksesta *Concepts in Film Theory*. Toisena päälähteenäni tässä luvussa on Brian McFarlanen teos *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation* (1996).

⁴ Jos haluat lukea enemmän 'kirjallisesta elokuvasta' tai 'elokuvallisesta kirjallisuudesta', ks esim. Sharon Ouditt, "Orlando: Coming across the divide" tai Ken Gelder, "Jane Campion and the limits of literary cinema", Deborah Cartmellin ja Imelda Whelehanin toimittamassa artikkelikokoelmassa *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*, 1999.

Cardwell (2002, 51–52) kuvaa McFarlanea (1996, 194–195) myötäillen, kuinka uudenaikaisella adaptaatiotutkimuksella oli alkuvaiheessaan vastassa erityisesti kaksi ongelmaa, jotka riitelivät keskenään adaptaatio-aiheisessa keskustelussa. Ensinnäkin adaptaatioihin suhtauduttiin puisevasti: jos niitä kerran täytyi tehdä, nähtiin uskollisuus niille ainoana hyväksyttävänä asennoitumistapana lähdekohta. Elokuvan ei uskottu voivan nousta lähdekohtaan paremmaksi. Sen sijaan elokuvan ja lähdekohteen välillä tehtiin voimakkaan arvopohjaisia arvostelmia, jotka alleviivasivat romaanin asemaa tarkastelun ensisijaisena lähtökohtana. McFarlane (1996, 195) nostaa esiin, että näissä arvostelmissa ovat monesti sekoittuneet keskenään elokuvantekijän uskollisuuspyrkimyksessä onnistumisen arviointi ja kriitikon yleisempi mieltymys kyseiseen elokuvaan.

Toisen adaptaatiotutkimuksen kentällä 1970-luvulla vallinneen ongelman muodostivat elokuvan raivokkaat puolustajat, jotka tukeutuivat media-spesifismin näkemyksiin. Koska media-spesifisen näkökulman kannattajat eivät kuitenkaan olleet saaneet perusteltua suurinta ongelmaansa tutkimuksen tieltä, he olivat adaptaation suhteen jumissa: niin kauan, kuin adaptaatio nähtiin mahdottomana tapahtumana, ei siitä myöskään voitu sanoa sen enempää. (Cardwell 2002, 52.)

McFarlane (1996, 194) lisää vielä tutkimusta hankaloittaneita tekijöitä listatessaan, että adaptaation tarkastelua on laajasti leimannut vaikutelmallisiin käsityksiin tukeutuminen silloin, kun on tarvittu ymmärrystä elokuva- ja romaanitekstien olemuksesta. McFarlane (1996, numeroimaton sivu) määrittelee esipuheessaan oman teoksensa tavoitteeksi tarjota ja testata metodologiaa, jolla transponoinnin prosessia voitaisiin tutkia tieteellisemmin. Ilmaisulla ”process of transposition” McFarlane tuntuisi viittaavan koko siihen prosessiin, jonka kautta elokuva suhteessa alkuperäistekstiinsä syntyy.⁵

Cardwell (2002, 52) kuvaa komparatistien ratkaiseen media-spesifistien tutkimuksellisen pättitilanteen yksinkertaisesti hylkäämällä media-spesifisen näkökulman ja asettamalla itsestäänselvydeksi sen, että adaptaatio voi tapahtua.

⁵ Transposition käsite merkitsee siirtämistä tai siirtoa, mutta tässä yhteydessä käsite on hyvä pitää selvästi erillään myöhemmin esiin nousevista muista käsitteistä, jotka voitaisiin kääntää kutakuinkin samoin. ’Transpositio’ on kirjallisuustieteessä tuttu käsite esimerkiksi Gérard Genetten terminologiasta, missä se liittyy hypertextuaalisuuteen (Hosiaisuusluoma 2003, 947).

Näin huomio voitiin nyt kiinnittää siihen, *kuinka* adaptaatio tapahtuu, millaisia erikoisuuksia adaptaation prosessiin kuuluu. Tässä vaiheessa siirryttiin siis tarkastelemaan elokuvantekijöiden elokuvan ja romaanin välille aikomia erilaisia vastaavuussuhteita ja näiden suhteiden käytännön toteuttamisessa tapahtuneita onnistumisia ja epäonnistumisia.

Cardwell (2002, 54) tiivistää komparatistien näkemyksen adaptaatiosta pyrkimykseksi uudelleenkerota toisessa välineessä jotain aikaisemman välineen esittämästä kerronnasta.

Andrew (1984, 97) esittää, että laajassa mielessä jokainen elokuva on adaptaatio, sillä mikään elokuva tai kukaan elokuvantekijä ei reagoi suoraan todellisuuteen itseensä. Kaikki esittäminen perustuu hänen mukaansa johonkin aiheesta ennalta tuotettuun kokonaisuuteen. Tämän käsityksen perustana on marxilainen näkemys tietoisuudesta, joka ei pysty kohtaamaan maailmaa suoraan, vaan jonka täytyy ensin suodattaa maailma ideologiansa lävitse. Andrew'n mukaan myös itsensä representaation⁶ käsitteen voidaan nähdä viittaavan tähän näkemykseen. Hän lisää kuitenkin, että kaikkien elokuvien kesken annetaan erityinen sija niille elokuville, jotka erityisesti korostavat tätä puoltaan julistamalla itsensä jonkin tietyn standardikokonaisuuden versioiksi. (ibid.) Andrew'n esittämä standardikokonaisuus voi olla vain teksti, ja versio tästä on adaptaatio käsitteen suppeammassa merkityksessä.

McFarlanen (1996, 21) mukaan 'uskollisuus' ja 'autenttisuus' adaptaatiossa merkitsevät pyrkimystä poispyyhkiä romaanin lukijassaan synnyttämät muistot ja korvata ne audio-visuaalis-verbaalisella kokemuksella, jonka tulisi olla mahdollisimman vähän ristiriidassa romaanista muodostetun kollektiivisen muiston kanssa.⁷ Kuten tässä luvussa tulee käymään ilmi, adaptaation suhdetta

⁶ Myös representaation käsite on tässä yhteydessä ymmärrettävä marxilaisen ajattelun läpi nähtynä. Representaatiota ei siis tässä käsitellä mutkattomasti jonkin kohteen tai totuuden esittämisenä tai edustamisena. Referentin käsitteellistämisen tapaan vaikuttavat yksilön taloudellinen ja yhteiskunnallinen asema sekä hänen omaksumansa ideologia, sillä marxistisessa mielessä kaiken ajattelun perusta on aineellisessa todellisuudessa. (Koskela ja Rojola 1997, 119–120.)

⁷ Kollektiivisen muiston käsite ponnahtaa McFarlanen tekstissä esiin hieman hämmäntävästi. Hän ei kyseenalaista sen olemassaoloa tai erittele sen olemusta enempää ainakaan tässä yhteydessä.

uskollisuuteen pyrittiin kuitenkin käsittelemään komparatistien piirissä siten, ettei se enää näyttäytyisi ainoana hyväksyttävänä mahdollisuutena.

Komparatistien alkuvaiheessa eri ilmaisuvälineitä käsiteltiin erilaisina "kielinä". Elokuvallinen ilmaisu rinnastettiin kieleen välineen kommunikatiivisen ja merkitsevän luonteen vuoksi. Yhtäläisyyksiä elokuvan kielen ja verbaalisen kielen välille etsittiin niin sanan ja lauseen kuin kieliopin ja syntaksinkin tasoilta, mutta usein elokuvan kielellisyys kuitenkin ymmärrettiin tässä yhteydessä väljemmin. Tarkasteluissa otettiin huomioon myös elokuvan kuvallinen puoli, jonka merkitys elokuvan tarinankerronnan prosessissa on huomattava. Joka tapauksessa adaptaatiotutkijat kokivat, että verbaalisen kielen ja elokuvan kielen välinen yhteys on niin läheinen, että kirjallisuustieteestä peräisin olevia tekstianalyttisiä menetelmiä voitiin pitää soveltuvina myös elokuvatekstin tarkasteluun. (Cardwell 2002, 54–55.)

Komparatistit valitsivat metodikseen narratiivisen analyysin (Cardwell 2002, 52). Valinta kuulostaa loogiselta, sillä kuten sekä Andrew (1984, 103) että McFarlanekin (1996, 12) Christian Metzin ja Keith Cohenin näkemyksiin nojautuen toteavat, elokuvaa ja kirjallisuutta ilmeisimmin yhdistävä tekijä on kerronnallinen suorituskyky, potentiaali ja taipumus tuottaa kerrontaa.

Komparatistit eivät media-spesifistien tavoin nähneet välineen teknisen tai ontologisen olemuksen olevan suorassa vaikutussuhteessa tekstin muotoon. Itse asiassa he eivät olleet aikaisempien tutkijoiden tavoin yhtä kiinnostuneita eri välineiden teknisistä voimavaroista. Komparatistien mukaan tietyt välineelle tunnusomaiset konventiot olivat välineen merkityssysteemin taustalla, ja näin myös erilaisten tekstuaalisten muotojen taustalla. (Cardwell 2002, 55.) Komparatistit olivatkin kiinnostuneita siitä, millä erilaisilla tavoilla tietty kerronta toisessa välineessä, toiseen konventioon nojaten (uudelleen)esitetään (Cardwell 2002, 56).

Varhainen komparatiivinen adaptaatiotutkimus tukeutui siis narraatiotutkimukseen ja siitä peräisin olevaan tapaan jakaa teksti kerrontaan, tarinaan ja juoneen. Kun Geoffrey Wagner vuonna 1975 teoksessaan *The Novel and the Cinema* toi lisäeron tarinan, juonen ja diskurssin välille, olivat käsitteet

tärkeään edistysaskeleeseen kasassa. Vuonna 1981 Michael Klein ja Gillian Parker teoksessaan *The English Novel and the Movies* erottivat tarinan (ja juonen) siirrettävyyden diskurssin siirrettävyydestä. (Cardwell 2002, 56.) Tämän seurauksena muodostettiin käsitys siitä, että kun elokuvan sanotaan onnistuneen vangitsemaan alkuperäisteoksen hengen, se on itse asiassa onnistunut uudelleenluomaan alkuperäisteoksen diskurssin. Valju alkuperäisteoksen toistava adaptaatio on siis todennäköisesti onnistunut kopioimaan vain tarinan. (Cardwell 2002, 56–57.)

Narraatioteoriaan pohjaavalla analyysillä pyrittiin erottelemaan niitä aineksia, jotka olivat siirrettävissä romaanista elokuvaan sellaisinaan. Jottei analyysistä muodostuisi pelkästään elokuvaan sellaisenaan siirtymättömän aineksen luetteloa, tarvittiin analyysin apuvälineeksi myös semioottinen ote. (Cardwell 2002, 56.) Cohen (1979, 2–3) – joka ei varsinaisesti ole kiinnostunut adaptaatiosta, vaan elokuvan ”energianvaihdosta” modernin romaanin suuntaan – ilmoittaa tutkimuksensa perusolettamukseksi seuraavan näkemyksen:

[T]hat both words and images are sets of signs that belong to systems and that, at a certain level of abstraction, these systems bear resemblances to one another. More specifically, within each such system there are many different codes (perceptual, referential, symbolic). What makes possible, then, a study of the relation between two separate sign systems, like novel and film, is the fact that the same codes may reappear in more than one system. (Cohen 1979, 3.)

Tähän lähtöoletukseen nojaavat myös komparatistisen adaptaatiotutkimuksen teoreetikot täydentäessään analyysivälineitään semioottisella analyysillä. Semioottisen analyysin kautta tuli mahdolliseksi tarkastella sitä, kuinka romaanin kerrontaan liittyvät ei-siirrettävät aspektit olivat uudelleenesitettävissä erilaisten merkkien kautta uuden merkkisysteemin yhteydessä. Tämä analyysi kykeni siis erittelemään niitä menetelmiä, joilla ainesta voitiin ikään kuin *kääntää* mediasta toiseen. (Cardwell 2002, 56.)

Andrew (1984, 96) soveltaa semioottista ajattelua adaptaation pariin seuraavalla tavalla: Hänen mukaansa taideteosta voidaan pitää taiteellisena merkkinä, jolla on annettu muoto ja tietty arvo (mutta ei välttämättä valmista merkitystä). Myös adaptaatio on tällainen taiteellinen merkki, joka sisällyttää itseensä alkuperäisen

merkin (eli aikaisemman teoksen). Alkuperäinen merkki voi sisältyä uuteen taiteelliseen merkkiin joko merkittynä tai referenttinä. Ensimmäisessä tapauksessa adaptaatio pyrkii olemaan uskollinen alkuperäisteokselle, eli se pyrkii esittämään originaalia. Jälkimmäisessä tapauksessa adaptaatio on syntynyt alkuperäisteoksen inspiroimana tai siitä johdettuna, ja näin se pyrkii antamaan originaalille jonkin merkityksen.

Tämä Andrew'n esittämä käsitys adaptaatiosta yleisessä mielessä sisältää jo vihjeen kategorisointiin, jonka hän esittelee tässä samassa artikkelissaan (ja jota tulen käsittelemään jäljempänä tässä samassa luvussa). Tässä yhteydessä merkkijärjestelmän käsite näyttäisi viittaavan siihen, kuinka Andrew näkee semiotiikan näkökulmasta teostenväliset suhteet. Semiotiikan mukaantulon myötä kuitenkin myös ”kieliksi” hahmotellut ilmaisuvälineet alettiin hahmottaa merkkijärjestelminä. Tähän sisäkkäisten ja eritasoisten merkkisysteemien yhtäaikaiseen olemassaoloon ja toimintaan tulkitsen Cardwellinkin (2002, 58) kiinnittäneen huomiota hänen todetessaan, että Andrew'n esittelemä semiotiikan käsitys merkityssysteemeistä ja niiden välisyydestä näyttäisi vihjaavan laajemmankin medioidenvälisen konvergenssin eli lähenemisen mahdollisuuteen. Teokset voidaan nähdä siis merkkijärjestelminä, mutta myös suuremman, mediarajat ylittävän merkkijärjestelmän merkkeinä.

Tässä vaiheessa on hyvä hieman selkeyttää komparatistimin piirissä käytettyä käsitteistöä. Puhuttaessa aineksesta, joka on mahdollista saattaa romaanista elokuvaan sellaisenaan, McFarlane käyttää vaaditusta toimenpiteestä sanaa ’transfer’, joka voidaan suomentaa merkityksessä ’siirtää’. ’Adaptation’-sanalla⁸ McFarlane viittaa prosessiin, jonka kautta ei-siirrettävä aines voi löytää vastaavuutensa elokuva-välineessä (kaikissa tapauksissa tämä ei kuitenkaan ole tavoiteltua tai edes mahdollista). (McFarlane 1996, 13.)

Olen kääntänyt ilmauksen ”process of transposition” selkeyden vuoksi muotoon transponoinnin prosessi. Tällä ilmaisulla McFarlane näyttää viittaavan siihen kokonaisprosessiin, joka sisältää sekä siirtämisen (transfer) että adaptoimisen

⁸ Paikoin McFarlane myös painottaa tätä ilmausta käyttämällä sanoja ’*adaptation proper*’, ’varsinainen adaptaatio’.

(adaptation). Näin selkeä linja sanavalintojen suhteen ei kuitenkaan ole käytössä systemaattisesti kaikessa McFarlanea edeltävässä komparatistisessa tutkimuksessa, vaan sanavalinnat voivat vaihdella puhujan mieltymyksistä riippuen. Itse pyrin selkeyden vuoksi tutkielmani tämän luvun puitteissa noudattamaan McFarlanen käsitteistön jakoa aina kun se on mahdollista.

Myös Andrew käyttää läheisiä, mutta kuitenkin merkitykseltään erilaisia käsitteitä vaihtaessaan hienovaraisesti tarkastelunsa tasoa:

Since signs name the inviolate relation of signifier to signified, how is translation of poetic texts conceivable from one language to another (where signifiers belong to different systems); much less how is it possible to transform the signifiers of one material (verbal) to signifiers of another material (images and sounds)? (Andrew 1984, 101.)

Andrew puhuu siis ensin *käännöksestä* (translation) pohtiessaan merkityksen siirtymisen mahdollisuutta. Seuraavaksi hän siirtyy käyttämään verbiä transform, eli 'muuttaa jokin täysin' – hän ei siis valitse verbiä translate, joka merkitsisi kääntämistä – pohtiessaan merkitsijöissä tapahtuvaa materiaalista muutosta. Merkityksiä siis käännetään. Tämä liittyy merkityksen siirtymiseen kieleltä toiselle. Merkitsijät ovat niitä, joita joudutaan muuttamaan. Tämä liittyy siihen, että merkitsijät kuuluvat täysin erilaisiin systeemeihin. Merkitsijän muutoksen taas tulisi (mikäli käännös tavoittelee jonkin tasoista uskollisuutta) tapahtua siten, että merkitys säilyy suunnilleen samana, eli käännös pysyy tunnistettavana.

Andrew (ibid.) johtaakin edellä lainatussa katkelmassa esittämästään kysymyksestä (Kuinka merkitsijät voidaan muuttaa toisen materiaalin merkitsijöiksi?) johtopäätelmän. Sen mukaan, jotta voitaisiin saada aikaan onnistunut käännös, pitäisi pystyä olettamaan jonkinlainen universaali originaalin merkitty, jonka tulisi olla olemassa originaalin tekstistä erillisenä. Tätä kautta voidaan ajatella olemassa olevaksi jotain, mikä on mahdollista korvata täysin toisella merkkiryhmällä. Voitaneen kysyä, onko tässä hahmotellulla tekstistä erillään olemassa olevalla merkityksellä yhteyttä McFarlanen esiin tuomaan kollektiiviseen muistoon.

McFarlane esittelee teoretisoinnissaan laajan joukon kerronnasta, sen erilaisista funktioista, kerronnan muodosta ja diskurssista käytettyjä käsitteitä, jotka pohjaavat kirjallisuus- ja elokuvateoriaan. Erityisesti Roland Barthesin ja Seymour Chatmanin muodostamat tyypittelyt kerronnan muodostavista funktioista toimivat apuvälineinä McFarlanen eritellessä siirrettävissä olevaa kerronnallista ainesta adaptaatiota vaativasta aineksesta. Karkeasti voi sanoa, että siirrettävän aineksen piiriin kuuluvat McFarlanen (1996, 13–15) mukaan toimintoja ja asioita ilmaisevat, kerronnassa lineaarisesti toisiinsa limittyvät ainekset⁹. Ei-siirrettävissä oleva materiaali on hänen mukaansa pääosin hajanaisesti kerrontaan sijoittunutta psykologista tietoa, joka on kuitenkin välttämätöntä tarinan merkitykselle¹⁰. McFarlane (1996, 195) tuo esiin myös, että siirrettävissä oleva aines on yleensä kielestä riippumatonta, kun taas adaptaatiota vaativa aines liittyy usein itsensä kerronnan esillepanoon, diskurssiin.

Kaikella tällä käsitteiden erittelyllä on McFarlanen tarjoamassa metodologiassa selkeä paikkansa. Hän esittääkin useita eritasoisia jaotteluita siitä, mitä ja miten adaptaatiotutkimusta voitaisiin tehdä. McFarlanen (1996, 22) mukaan adaptaatiotapausten tarkastelussa on yleisesti korostettavissa kaksi hyödyllistä tutkimuksellista linjaa. Toinen näistä tarkastelee välineiden välillä tapahtuvaa siirtoprosessia, toinen keskittyy muihin, lähdeoksen ulkopuolisiin vaikutuksellisiin avaintekijöihin, joita elokuvasovituksessa on hyödynnetty.

Kun elokuvaa tarkastellaan nimenomaan adaptaationa, on aiheellista pyrkiä arvioimaan sitä, millaista adaptaatiota elokuvantekijä on mahdollisesti pyrkinyt tekemään (McFarlane 1996, 22). Tässä tehtävässä tutkijaa auttavat kategorisoinnin mallit, joita tulen pian käsittelemään tarkemmin. Syy siihen, miksi elokuvanteon taustalla vaikuttanutta aikomusta tai pyrkimystä olisi hyvä arvioida, on McFarlanen (ibid.) mukaan se, että näin välttyttäisiin asettamasta elokuvalle sellaisia tehtäviä, joita sillä ei ehkä alun perinkään olla aiottu toteuttaa.

Kun edelleen tarkastellaan kahden välineen välistä *siirtoprosessia*, tulevat kolme McFarlanen (1996, 195) esittämää kysymystä keskeisiksi. Ensinnäkin, mikä aines

⁹ Barthesin terminologiassa tällä aineksella on nimi ”functions” (ks. Barthes 1975, 246).

¹⁰ Tästä aineksesta Barthes käyttää nimitystä ”indices” tai ”indicators” (Barthes 1975, 246–247).

on suoraan siirrettävissä, mikä vaatii adaptoimista? Toiseksi, missä laajuudessa siirrettävissä oleva aines on tässä tapauksessa päätetty siirtää? Kolmanneksi, millaisia vastaavuuksia voidaan löytää romaanikirjailijalle saatavilla olevien ja elokuvantekijälle saatavilla olevien toimintavastineiden ('functional equivalent') välillä? Esitetyistä kysymyksistä viimeinen kaipaa lisäselvitystä. 'Functional equivalent' -ilmaisulla McFarlane viittaa sellaisiin toiminnan aspekteihin, jotka näyttävät olevan vain kyseisen välineen käyttäjän saatavilla, esimerkiksi romaanin kohdalla tällaisia vastineita voisivat olla kieleen sidonnaiset sanavalinnat tai aikamuodot. Elokuvan kohdalla näitä voivat olla näyttämöllepanoon, leikkaukseen ja äänimaailmaan liittyvät valinnat.

Komparatistisen analysoinnin yhdeksi tyypillisimmäksi piirteeksi nousee analyysin vaihe, jossa adaptaatiotapaus kategorisoidaan jotakin valittua luokitusta käyttäen. Luokittelujen kategoriat kuvaavat yleensä uudemman teoksen suhdetta pohjatekstiinsä (Cardwell 2002, 59). McFarlanen (1996, 10) mukaan kategorisoinnin myötä lähdeosuskollisuuden etuoikeutettua asemaa on horjutettu. Tämän voisi mielestäni nähdä siten, että tunnistamalla ja nimeämällä myös muihin kuin uskollisuuden tavoitteeseen pyrkiviä teoksia adaptaatioiksi, uskollisuutta tavoittelevat adaptaatiot asettuvat adaptaatioiden joukossa yhdeksi mahdollisuudeksi muiden mahdollisuuksien rinnalle.

Tietty adaptaatiotapaus voidaan luokitella jonkin kategorian edustajaksi sen jälkeen, kun on ensin selvitetty, kuinka laajasti romaanin siirrettävissä olevaa ainesta on päätetty siirtää kyseessä olevan elokuvan tapauksessa. Lisäksi ennen luokittelua täytyy tarkastella myös sitä, kuinka adaptoija on päättänyt käsitellä diskurssin ei-siirrettävissä olevaa tasoa. (Cardwell 2002, 59.)

Kuten Andrew'n semioottinen hahmottelu adaptaatiosta antoi jo viitteitä, yleensä adaptaatiot on jaettavissa karkeasti kahtia. Ensimmäisessä tapauksessa adaptaatioiden päämääränä on mahdollisimman tarkka uskollisuus pohjatekstiä kohtaan. Toisessa tapauksessa elokuvaan on selkeästi päätetty tehdä muutoksia romaanin siirrettävissä olevan materiaalin suhteen, tai se saattaa tietoisesti käyttää alkuperäisteoksesta poikkeavaa diskurssia. (Cardwell 2002, 59.)

Tyypillisesti komparatistien luokittelut jakautuvat kolmeen kategoriaan. Michael Kleinin ja Gillian Parkerin esittelemässä jaottelussa ensimmäisen kategorian adaptaatiot pyrkivät kääntämään pohjatekstin mahdollisimman tarkasti elokuvan kielelle. Toisen kategorian adaptaatiot säilyttävät pohjatekstin ytimen, mutta uudelleentulkitsevat tai dekonstruoivat sitä. Kolmannessa kategoriassa adaptaation tekijä suhtautuu lähde-tekseen raakamateriaalin tavoin. Tässä tapauksessa lähde-tekseä toimii uudenlaisen teoksen ”aiheuttajana”. Vastaavasti Wagner tarjoaa jaon, jonka kategorioiden niminä ovat *siirto* (transposition¹¹), *kommentaari* (commentary) ja *analogia* (analogy). (Cardwell 2002, 60; McFarlane 1996, 11.)

Dudley Andrew’n tarjoama luokittelu sisältää mielestäni pelkkää adaptaatioiden kategorisointia laajemman ulottuvuuden, sillä sen lisäksi, että hän luokittelee erilaisia adaptaatioprosessille mahdollisia lähestymistapoja, hahmottelee hän samalla myös erityyppisten tai eri ”asemissa” olevien originaalitekstien joukkoja. Andrew’n kategoriat ovat nimeltään *lainaus* (borrowing), *risteäminen* (intersection) ja *uskollinen muunnos* (fidelity of transformation)¹² (Andrew 1984, 98).

Lainaus-tyypissä on kyse aikaisemman tekstin materiaalin, idean tai muodon hyväksikäytöstä uudessa teoksessa. Tarkastelussa keskeiseksi nousee se, mikä originaalissa muodostaa teoksen erityisen voimanlähteen ja kuinka tätä voimanlähdettä on hyödynnetty uudessa teoksessa. Keskeistä on myös originaalin yleisluontoisuus, arkkityyppisyys tai jopa myyttinen arvo. Tämä adaptaation muoto on Andrew’n mukaan kaikkein yleisin. (Andrew 1984, 98.)

Risteämis-tyyppi on Andrew’n (1984, 99) mukaan ollut erityisesti modernin elokuvan kiinnostuksen kohteena. Andrew kuvailee tämän tyylin adaptaatiota kristallivalaisiin-vertauksen avulla. Tässä tapauksessa voidaan sanoa, että elokuva

¹¹ Vrt. McFarlaneen, joka käyttää samaa sanaa ’transposition’ huomattavasti laajemmassa ja yleisemmässä merkityksessä.

¹² Tämän viimeisen kategorian nimi on niin käännöksenä kuin alkuperäiskielisenä merkitykseltään sisäisesti ristiriitainen. Esimerkiksi Jukka Ammond (1986, 23) on tutkimuksessaan *Teatterista valkokankaalle* käyttänyt tästä Andrew’n kategoriasta tulkitsevaa ja ristiriidattomampaa käännöstä ”välittäminen eli elokuvaksi muuntaminen”. Esittämälläni sanasta sanaan -käännöksellä haluan

on romaani elokuvalla nähtynä. Alkuperäisteos on Andrew'n vertauksessa tuo kristallinen valaisin ja elokuva taas raaka salamavalo, joka ei varsinaisesti ole kiinnostunut oman valonsa laadusta (Tästä seuraa tuo mekaaninen muoto lauseessa ”Elokuva on romaani *elokuvalla* nähtynä.”). Kristallivalaisimeen kohdistettuna elokuvan raaka salamavalo muodostaa valojen risteysalueen, jossa originaali näyttäytyy uudella tavalla. Andrew (1984, 100) selittää, että näissä tapauksissa originaalia ei jostain syystä haluta elokuvauksellistaa. Sitä vastoin elokuvalla tuotetaan alkuperäisteoksen toiseus ja erikoislaatuisuus, ja näin elokuva aloittaa dialogin alkuperäisteoksen syntyäikaan kuuluvien esteettisten muotojen ja oman aikansa elokuvallisten muotojen välillä (ibid.).

Tulkitsisin, että Andrew'n valaisinvertaus kuvaa elokuvalliselle ja kirjalliselle teokselle sekä myös näiden teosten *ilmaisuvälineille* mahdollista suhdetta. Tässä tapauksessa romaani luo valon itseensä valaisten siis omia kristallejaan ja suuntautuen näin vain oman itsensä kokonaisuuteen siinä missä elokuva luo raa'an valonsa romaaniin ja tuottaa näin romaanin valon ja kristallien muodostamasta kokonaisuudesta uudenlaisen näkymän. ”Raaka valo” tuntuu tässä tapauksessa tarkoittavan tapaa, jolla elokuva ikään kuin sivuuttaa omat elokuvalliset, ilmaisuvälineeseen liittyvät mahdollisuutensa ja antaa tilaa romaanin sisällölle ja ilmaisuvälineelle.

Uskollisen muunnoksen kohdalla on kyse pyrkimyksestä toistaa alkuperäisteos sanatarkasti elokuvan muodossa. Tässä yhteydessä nousevat esiin mekaanisen uskollisuuden ongelmalliset vaatimukset. Tämä adaptaatiotyyppi on saanut paljon kritiikkiä esimerkiksi André Bazinilta. (Andrew 1984, 100.)

Palatkaamme nyt takaisin komparatistisen tutkimuksen yleisempään tarkasteluun. Narratiivisella ja semioottisella analyysillä komparatistit pystyivät analysoimaan sekä romaanin kirjallista aineistoa että elokuvan monimuotoista, myös eikielellistä aineistoa. Lisäksi analyysit paljastivat kerronnallisten tekijöiden valtavan määrän, joten kertovien tekstien erilaisuutta pystyttiin tarkastelemaan ja perusteamaan aikaisempaa yksityiskohtaisemmin. Komparatistinen näkökulma

kuitenkin tuoda esiin Andrew'n alkuperäiseen sanavalintaan sisältyvää ristiriitaa, kenties jopa ironiaa.

ottaa huomioon kahden eri välineen välisen peruseron, mutta silti tämän lähestymistavan sisällä voitiin myös myöntää "uskollisen" adaptaation mahdollisuus. (Cardwell 2002, 52.)

Semiotiikan käsitteistö sopii tälle kentälle erityisen hyvin, sillä se ei yleisen narraatiotutkimuksen tavoin aseta tekstiä erityisasemaan, mutta kuitenkin se tarjoaa toimivan näkökulman myös kaunokirjallisen tekstin tarkastelulle (Cardwell 2002, 58). Esimerkiksi McFarlanen teoksesta on hyvin nähtävissä, että vaikka kirjallisuustieteestä peräisin oleva teoria saakin tutkimuksen tässä vaiheessa paljon tilaa, myös elokuvateorian tarjoamia mahdollisuuksia pyrittiin huomioimaan sopivia käsitteitä valitessa (ks. esim. McFarlane 1996, 20: McFarlanen ehdotus käyttää 'enunciation'-sanaa 'narration'-sanan asemesta).

Komparatistien työvälineiden avulla tutkimuksessa saatettiin selvittää, mihin kategoriaan tietty elokuva valitussa luokituksessa kuuluu. Saatettiin myös tehdä arvioita siitä, millainen adaptaatio elokuvasta oli tarkoitus tulla ja kuinka hyvin se tässä tarkoituksessaan onnistui. Epäselväksi kuitenkin jäi, mitä niille elokuville, jotka eivät kuuluneet pohjatekstille uskollisten adaptaatioiden luokkaan, oikeastaan tulisi adaptaatiotutkimuksen puitteissa luokittelun lisäksi tehdä. (Cardwell 2002, 61–62.)

Cardwell esittää adaptaatiotutkimuksen komparatistista suuntausta kohtaan paljon kritiikkiä. Tämän hän tekee kaikei juuri siitä syystä, että komparatismi on ottanut tärkeitä edistysaskeleita adaptaatiotutkimuksen teoreettisessa kehityksessä. Toisaalta nämä edistysaskeleet saattavat peittyä teorian väärinkäytön tai -tulkinnan alle, toisaalta myös komparatistien jälkeen jää adaptaatiotutkimukseen koskemattomia alueita, jotka tulisi kritiikin avulla löytää ja tunnistaa uutta tutkimusta varten.

Komparatistista näkökulmaa vaivaa Cardwellin (ibid.) mukaan erityisesti kaksi ongelmaa. Ensinnäkin komparatistisessa analyysissä törmätään metodologiseen kehämäisyyteen. Cardwell kuvaa, että kun analyysin aluksi on arvioitu sitä, millainen adaptaatio tarkastelun kohteena olevasta elokuvasta on aiottu tehdä, selvitetään analyysin seuraavassa vaiheessa yksityiskohtaisemmalla tarkastelulla sitä, missä määrin elokuvantekijät ovat tavoitteessa onnistuneet. Analyysin

lopussa päädytään jälleen tarkastelemaan sitä, mihin kategoriaan elokuva lopulta kuuluu. Cardwell toteaa tällaisen analyysin tuottavan lopputuotteenaan eräänlaisen kritiikin, listan elokuvan onnistuneista ja epäonnistuneista osista. Tällaisesta tarkastelusta useimmat komparatistit ovat nimenomaan väittäneet pitäytyvänsä erossa. (ibid.)

Toinen ongelma on Cardwellin (2002, 62) mukaan siinä, että kun komparatismi tutkimuksen edellisvaiheen kriiseistä selvitäkseen julistaa medioiden välisen konvergenssin mahdolliseksi, tämä julistus saatetaan tulkita myös konvergenssin *odottamiseksi*. Cardwell (ibid.) jatkaa, että kun komparatistit narraatiotutkimuksen käsitteitä käyttäen erottelevat romaanista elokuvaan siirrettävissä olevia tasoja, näiden tasojen siirtäminen saatetaankin teoreetikkojen ja kriitikoiden toimesta kääntää jopa adaptoijan vastuutehtäväksi. Cardwellin mukaan komparatistisen tutkimuksen käytännön analyyseista on nähtävissä, että tällaisen ajattelun puolelle on jo lipsahdettukin.

Cardwell (2002, 63) luettelee komparatismiin edustajia – Morris Beja, Deborah Kaplan ja Geoffrey Wagner – jotka korostavat adaptaatiolle välttämättömien tai prosessille luonteenomaisien muutosten erottamista ei-välttämättömistä muutoksista. Tätä Cardwell pitää arveluttavana, sillä hän tulkitsee tutkijoiden haluavan vihjata sellaisten adaptaatioiden paremmuudesta, jotka antavat ”pyhänä” pidetyn kirjan olla rauhassa. Näin komparatistinen luokittelu päättyy Cardwellin arvion mukaan objektiivisen tarkastelun välineestä kulttuurisesti korrektien adaptaatioiden etsintävälineeksi.

Edelleen Cardwell (2002, 64) kritisoi komparatistien ratkaisua käyttää kirjallisten analyysien välineitä elokuvan tekstin tarkastelussa, sillä myös tällaisen menettelyn kautta kirjallisuus tulee asetetuksi elokuvan yläpuolelle. Samoin tapa tarkastella elokuvarepresentaation mahdollisuuksia kirjallisuudelle mahdollisiin muotoihin vertaillen asettaa hänen mukaansa elokuvan ilmaisullisen luonteen toisarvoiseksi kirjalliseen muotoon nähden. Elokuva ei näissä puitteissa pääse tutkimuskohteeksi omilla ehdoillaan.

Vielä yksi Cardwellin (2002, 64) esiin nostama komparatismiin heikkous on kontekstuaalisten tekijöiden puutteellinen käsittely. Sosiohistoriallinen,

institutionaalinen ja intertekstuaalinen konteksti ovat tärkeiksi tunnustettuja tekijöitä, mutta niiden käsittely jää Cardwellin (2002, 65) mukaan komparatistisessa tutkimuksessa ponnottomaksi. Erityisesti elokuvan intertekstuaalinen luonne jää vähäiselle käytännön tarkastelulle, vaikka esimerkiksi Andrew (1984, 106) ja McFarlane (1996, 200–202) korostavat, että intertekstuaalisuuden ymmärtäminen olisi suorastaan elintärkeää adaptaatiotutkimuksen kentän kasvulle. Jos intertekstuaalisten kytkentöjen käsittely jätetään kokonaan sivuun, elokuvan autonomisuus jää tyystin huomiotta, ja lisäksi myös itse transponoinnin prosessi jää kokonaan ymmärtämättä (Cardwell 2002, 67).

Kuitenkin jo pelkkä yritys huomioida kontekstuaalisia tekijöitä komparatistisen lähestymistavan puitteissa on Cardwellin (2002, 65) mielestä osoitus pyrkimyksestä kohti monimuotoisempaa ja syvempää ymmärrystä adaptaatiosta. Hänen mukaansa tähän kuuluu ymmärrys mediasta, joka muodostuu niin kontekstista, käyttötavoista, sosiaalisesta statuksesta kuin myös teknisistä ominaisuuksistaan.

Adaptaation intertekstuaalisen luonteen tarkastelu muistuttaa meitä siitä, että adaptaatiot ovat myös elokuvia. Ne käyttävät sisältöä, tyyliä ja tunnelmaansa myös muihin tarkoituksiin, eivät vain adaptaation tarkoituksiin. (McFarlane 1996, 200.) Niinpä adaptaatiot voivat sisältää myös viittauksia toisiin adaptaatioihin, toisin sanoen elokuvaan, jotka toimivat samojen konventioiden kautta. Tämän vuoksi Cardwell (2002, 67) nostaakin esiin mahdollisuuden tarkastella klassikkoromaaniin pohjautuvaa (tv-)adaptaatiota omana genrenään. Jo Bluestone (1957, VI) puhui adaptaatioista filmatun romaanin genrenä. Ajatus ei siis ole aivan uusi, mutta Cardwell vie sitä tässä vaiheessa osaltaan eteenpäin. Cardwellin (2002, 67–68) mukaan genren näkökulman kautta adaptaatioiden keskinäisiä intertekstuaalisia suhteita voitaisiin tarkastella Barthesin hengessä viittausten verkostona. Tätä kautta päästäisiin tarkastelemaan myös adaptaation parissa tapahtuvaa yleiskehitystä, metatekstin tasoa (Cardwell 2002, 68).

Komparatistinen lähestymistapa on käsitellyt adaptaatiota lähinnä sen prosessiluonteen osalta. Analyysissa on tarkasteltu sitä, mikä kaikki on adaptoitavissa ja millä tavoin, sekä kuinka kirjan kerronta muuttuu tai säilyy tässä

prosessissa. Tämä painotus on luonnollinen valittujen metodien näkökulmasta katsoen. Cardwell (2002, 68) kuitenkin muistuttaa, että tällainen painotus on huolestuttava, sillä sen myötä adaptaation olemassaolo autonomisena teoksena luisuu pois tarkastelusta. Adaptaatiotutkimus tarvitsee siis edelleen täydennystä toisenlaisista näkökulmista.

3.3 Pluralismi

Kuten olemme saaneet huomata, adaptaatiotutkimuksen kentällä on edetty melko voimakkain kääntein. Kun media-spesifinen tarkastelu kohtasi ehdottomia ongelmia, seuraavan tutkimussuunnan piirissä esteet päätettiin poistaa asettamalla tutkimuksen lähtöoletus siten, ettei edeltävän näkökulman ongelmia näyttänyt enää olevan. Adaptaation olemassaoloa ei siis enää kyseenalaistettu. Tällaisella hyppäyksellä jätettiin väliin perustelut, joita ensimmäinen tutkimussuunta jäi ongelmiansa edessä kaipaamaan. Silti myös komparatistinen näkökulma, vaikka olikin jo edeltäjäänsä huomattavasti teoreettisempi ja koherentimpi lähestymistapa, joutui kohtaamaan puutteensa.

Seuraava adaptaatiotutkimuksen suuntaus, 1990-luvun puolivälissä syntynyt pluralistinen lähestymistapa reagoi vuorostaan komparatistisiin ongelmiin. Nimensä mukaisesti pluralistinen tutkimussuuntaus on kuitenkin aikaisempia lähestymistapoja selvästi pirstaleisempi ja siksi edeltäviä suuntauksia vaikeammin määriteltävissä. Voinee sanoa pluralismin jakaantuvan ainakin kahteen erilaiseen haaraan. Pyrin luomaan tästä moniäänisestä suuntauksesta yleiskatsauksen kolmea artikkelikokoelmaa hyväksikäyttäen.

Nämä teokset ovat *Pulping Fictions: Consuming culture Across the Literature/Media Divide* (Cartmell et al. (toim.) 1996), *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* (Cartmell ja Whelehan (toim.), 1999) sekä *The Classic Novel: From Page to Screen* (Giddings ja Sheen (toim.), 2000).¹³ Nämä teokset

¹³ Jatkossa käytän näistä teoksista lyhennettyjä nimiä *Pulping Fictions*, *Adaptations* ja *The Classic Novel*.

Cardwell (2002, 70) luokittelee pluralismin tähänastisista kirjoituksista tärkeimmiksi.

Pluralistien joukko koostuu eri tieteenalojen edustajista. Heidän tulkinnoissaan korostuu aikaisempaa voimakkaammin elokuvakonventioiden tuntemus. Lisäksi he ottavat tarkasteluihin mukaan myös kulttuurisen ja historiallista kontekstin. Pluralistien metodologia ei myöskään perustu enää elokuvan ja kirjan väliseen vertailuun, sillä metodologia poimittiin nyt lähinnä kulttuurintutkimuksen ja mediatutkimuksen piiristä. (Cardwell 2002, 69–70.)

Adaptaatiotutkimuksen kannalta huomattavaa on, että pluralistit alkavat tehdä eroa adaptaation prosessin ja lopputuotteen välille (Cardwell 2002, 69). Lisäksi adaptaation tarkastelua laajennetaan myös tv-adaptaatioiden suuntaan, ja käsittelyissä huomioidaan myös tv- ja elokuvateoksista tuotettuja kirjallisia teoksia – joskin näistä käytetään omaa termiä novelisaatio (engl. 'novelisation'). Novelisaatiot nousevat esiin erityisesti teoksessa *Adaptations*, sillä tämä teos jakautuu kahteen osaan – ensimmäiseen, joka otsikkonsa mukaisesti keskittyy tekstistä ruutuun tapahtuviin adaptaatioihin, ja toiseen, joka käsittelee ruudusta tekstiin tapahtuvia ja muunlaisia adaptaatiotapauksia.

Edellä mainituista artikkelikokoelmista *Pulping Fictions* ja *Adaptations*, voidaan mielestäni esitellä yhdessä, sillä kuten Cardwellkin (2002, 70) toteaa, teosten välillä on sisällöllinen jatkumo. Nämä teokset käsittelevät monenkirjavia kulttuurisia ilmiöitä, joiden tarkasteluun adaptaatio antaa erityisen mahdollisuuden. *The Classic Novel* keskittyy adaptaatiotapauksiin, joiden pohjateksti on jokin tunnettu kaunokirjallinen klassikko. Tämän teoksen artikkeleissa tarkastelun metodina käytetään lähilukua ja uskollisuuskysymys otetaan jälleen tarkasteluun mukaan.

Pulping Fictions käsittelee postmodernissa kulttuurissa havaittavaa kehitystä. Teoksen johdantoartikkelissa Whelehan ja Cartmell (1996, 1–2) tuovat esiin perinteisesti vastakohtiksi miellettyjen ilmiöiden yhteyteen ilmaantunutta horjuntaa. Näitä ovat korkeakirjallisuuden ja ”roskakirjallisuuden” välisen erottelun sumeneminen tuotannon ja kulutuksen muuttuneiden suhteiden myötä, sekä yleensäkin intellektuellin ja epäintellektuellin välinen horjunta. Kulttuurissa

tapahtuvat muutokset heijastuvat myös korkeakouluopetukseen, kun perinteisempien oppialojen rinnalle nousee mediaopintojen kaltaisia uusia aloja.

Tämä kaikki ei voi olla aiheuttamatta ennakkoluuloja ja jännitteitä, jopa suoranaista vihamielisyyttä massakulttuuria kohtaan. Whelehanin ja Cartmellin (1996, 2–3) mukaan näiden muutoksien vaikutuksia voidaan tarkastella erityisesti adaptaatioihin ja niistä nouseviin tulkintoihin keskittymällä. Kirjoittajat tuovatkin esiin, että kaikista kulttuurisista muutoksista huolimatta sekä kirjallisuus- että mediatutkimuksessa on havaittavissa taipumus suosia kirjallista tai taiteellista elokuvaa¹⁴ yli niiden teosten, joita kulutetaan massayleisöjen tasolla (Whelehan ja Cartmell 1996, 2). Postmodernin kulttuurin muutokset eivät siis ole seurauksettomia. Ne synnyttävät erilaisia jännitteitä, joiden tarkastelussa kirjoittajat pitävät adaptaatiota hyödyllisenä ilmiönä. Näin adaptaatio asettuu eräänlaiseksi peiliksi, jonka kautta halutaan tarkastella toisia ilmiöitä. Tutkijoiden kiinnostus on nyt määräytynyt kulttuurintutkimuksen ja mediatutkimuksen näkökulmista.

Cardwellin (2002, 71) mukaan pluralistit hylkäsivät komparatistisen tarkastelutavan ja halusivat sen myötä eroon myös lähdeteoksen korostamisesta. Whelehan perustelee pluralistista suunnanottoa *Adaptations*-teoksen johdantoartikkelissa toteamalla, että pääsisältöjen onnistuneen siirtämisen arviointi on jo kartoitettu, samoin kuin siihen liittyvät karikat, joita uskollisuuden ja autenttisuuden vaatimuksilla synnytetään (Whelehan 1999, 3). Tämän vuoksi Whelehan asettaa kokoelman artikkeleiden yhteiseksi tavoitteeksi tarjota adaptaatiokeskusteluun laajennusta, näkökulmaa, joka voisi horjuttaa tapaa nähdä originaaliteksti tarkastelulle ensisijaisen tärkeänä. (ibid.)

Adaptations-teoksen johdantoartikkelissa Whelehan hahmottelee lähestymistapaa, joka avaa tietä hänen peräänkuuluttamalleen uudennlaiselle näkökulmalle. Bluestonea siteeraten hän kiinnittää huomion takaisin medioiden tietynlaiseen olemukseen ja siihen, että niin romaani kuin elokuvakin ovat molemmat

¹⁴ Kirjoittajat eivät tosin tässä vaiheessa selvitä, mitä 'kirjallisella elokuvalla' oikeastaan tarkoittavat.

erilaisuudelle alistettuja tuotannon ja tuotteen levityksen suhteen (Whelehan 1999, 6).

Romaani on ennakkokäsityksen mukaisesti yksilön pyrkimyksien synnyttämä korkeakulttuurin tuote, joka on sellaisena erillinen kaupallisista arvoista. Kaupalliset arvot taas on nähty esteettisten arvojen kannalta toissijaisina. Elokuvaan sitä vastoin yhdistetään kaupallisen menestyksen vaatimus. (Whelehan 1999, 6.) Tämä jako saattaa kuitenkin tulla horjutetuksi adaptaation myötä:

Commercially it is obvious that a popular film adaptation of a novel can transform the text's value, from esoteric object to object of mass consumption, but while a guiding concern remains with the privileging of the literary text other issues are evaded or marginalized to the extent that 'the novel is a norm and the film deviates at its peril' (Bluestone 1957: 5) even though the necessity of transference across the two media is universally acknowledged as inevitable." (Whelehan 1999, 7.)

Yllä olevasta lainauksesta näkyy myös, kuinka pluralismissa adaptaatiotutkimuksen yhdeksi pyrkimykseksi nostetaan elokuvaversion menestymisen tai epäonnistumisen tarkastelu. Elokuvan menestyksellä voi olla paljon mielenkiintoisia, lähdeoteekseenkin ulottuvia vaikutuksia – kuten yllä oleva lainaus tuo esiin – mutta lisäksi pluralistit ovat mediatutkimuksen vaikutteiden myötä laajemminkin kiinnostuneita medioiden käytön ja kulutuksen tavoista, kirjallisen ja elokuvallisen teoksen yhtymäkohtien tulkintatavoista ja siitä, kuinka yleisö käyttää näitä tulkintoja omiin tarpeisiinsa (Whelehan ja Cartmell 1996, 1; Whelehan 1999, 15).

Tätä kautta päästään käsittelemään niitä uudenlaisia alueita, joita *Pulping Fictions* ja *Adaptations* adaptaatiotutkimukseen tuovat. Adaptaatioiden vastaanotto, yleisön muodostamat teosten yhtymäkohtien tulkinnat ja käyttötavat rakentavat adaptaatiotutkimukselle kytkennän fandom-tutkimuksen piiriin (Whelehan 1999, 15).¹⁵ Vastaanoton tapahtuma yleensäkin nousee pluralismissa tutkimuksen keskiöön, ja tämän aiheen lähestymisessä hedelmälliseksi näyttää osoittautuvan

¹⁵ Tapaustutkimuksen kautta aihetta lähestyvistä artikkeleista ks. esim. Peter ja Will Brooker 1996, "Pulpmoernism: Tarantino's Affirmative Action", teoksessa *Pulping Fictions*. 135–150 ; Derek Paget 1999, "Speaking out. The transformations of Trainspotting" teoksessa *Adaptations*. 128–140

Roman Ingardenin fenomenologisen teorian soveltaminen adaptaation tarkasteluun.

”Something wants there to be a flow of narrative and expository material from one form to another: what?” kysyy John O. Thompson (1996, 12) teoksessa *Pulping Fictions*. Vastaukseksi – kirjoittaja haluaa artikkelinsa puitteissa keskittyä muihin kuin markkinoiniin liittyviin syihin – nousevat lukijoiden ja mahdollisesti jopa kirjoittajien toiveiden funktio, joka selittää myös uskollisuuden vaatimusta (Thompson 1996, 13–14). Tämän ”lukijan toiveen” taustalla nähdään yleisempi tarve konkretisaatioon, johon liittyvään materialisoimisen tarpeeseen toivotaan voivan vastata adaptoimisen kautta. (Thompson 1996, 15). Artikkelitukeutuu Ingardenin teoriaan, jossa taideteoksen vastaanottoa tarkastellessa erotetaan toisistaan monimutkainen ja jäsentynyt objekti ja sen konkretisaatiot (Ingarden 1973, 346).

Vielä eräs keskeinen *Pulping Fictions* ja *Adaptations* -teoksien edustamaa pluralismia kiinnostava aihealue on Whelehanin (1999, 11) artikkelin otsikoinnissa tiivistetty sanoin ”History, nostalgia, ideology”. Mennyt aika herättää elokuvantekijöissä kiinnostusta, mutta joissakin tapauksissa tähän menneen ajan kuvaamiseen halutaan keskittyä käsillä olevan teoksen käsittelyn (tai jopa teoksen ymmärtämisen) kustannuksella (Whelehan 1999, 14). Whelehan (1999, 12) korostaa, että menneen kuvaamisella tavoitettu on itse asiassa *idea menneestä*. Hän jatkaa, että uudelleentuotettu menneisyys on nykyaikainen, joskus jopa toivottu versio siitä.

Kun tällainen historiankuvaus siirtyy adaptoijan tavoitteissa etualalle, tulee Whelehanin (1999, 12) mukaan mahdolliseksi tarkastella ideologian prosessia. Peter Reynoldsia lainaten Whelehan (1999, 13) kuvaa tämän prosessin ilmenevän siten, että (tiedostetun tai tiedostamattoman) tavoitteen mukaisesti esittämisessä toiset asiat etualaistetaan samalla kun toiset asiat asetetaan marginaaliin. Esittämisen tavoitteena voi olla tietyn agendan tai tiettyjen vastausten sarjan välittäminen katsojille. Erityisesti vanhojen klassikkoteosten adaptoimiseen liittyy

; Ina Rae Hark 1999, “The Wrath of the Original Cast. Translating embodied television characters to the other media.” teoksessa *Adaptations*. 172–184.

houkutus, kuten Whelehan (1999, 13) esittää, pyrkii kuvaamaan kohtaukset aikaisemman ajan näkökulmaa käyttäen. Tällöin tarkoituksena on pitää yllä sitä, mikä adaptoijan mielestä on tekstile autenttista tai aitoa. Taustalla voi myös vaikuttaa halu olla uskollinen sille, mitä tekijän *uskotaan* halunneen sanoa, jos hänellä olisi ollut täysi vapaus puhua haluamastaan asiasta tai jos hänellä olisi ollut käytettävissään nykyaikaisetkin ilmaisun keinot.

Ryhtyessäni seuraavaksi käsittelemään Robert Giddingsin ja Erica Sheenin artikkelikokoelmaa *The Classic Novel* palaan ensin Cardwellin (2002, 71) pluralisteista antamaan kuvaukseen, jonka mukaan pluralistit hylkäsivät komparatistisen tarkastelutavan ja halusivat sen myötä eroon myös lähdeoksen korostamisesta. Se, että pluralistit halusivat eroon lähdeosta painottavasta tarkastelusta, pitää selvästikin paikkansa kahden ensimmäiseksi esitellyn artikkelikokoelman kohdalla. Näiden teosten yhteydessä tuntuu paikoin jopa siltä, että itsensä adaptaation käsittely jää vain sivuosaan. *The Classic Novel* -teoksen kirjoittajat vaikuttaisivat selvemmin etsivän komparatistisen tilalle uutta lähestymistapaa, jolla adaptaatiota voisi keskittyä tarkastelemaan. Tässä yhteydessä nimenomaan komparatistisen hylkäämisestä puhuminen tuntuisi siis perustellummalta.

Erica Sheen (2000a, 2) antaa johdantoartikkelissaan adaptaatiolle seuraavanlaisen määritelmän: ”the transfer of an ’original’ (literary) text from one context of production to an (audio-visual) other”. Kun määritelmässä puhutaan tuotannon kontekstista, välineen vaihtuminen mielestäni korostuu, ja tämä näkyy myös kokoelman käytännön analyyseissa¹⁶ siten, että näissä teksteissä huomioidaan myös uudelle välineelle ominaiset esittämisen konventiot.

Johdantoluvussa Sheen (2000a, 2) esittää, että koska adaptaatio kiinnostuksen kohteena tuo esiin joukon kilpailevien tieteenalojen sitoumuksia pyrkiessään kuitenkin samalla yhden sellaisen sitoumuksen ensisijaisuuteen toisten yli, adaptaatio ilmiönä tiivistää institutionaalisen identiteetin dilemman.

¹⁶ Ks. esim. Erica Sheenin (2000b) artikkeli ”’Where the garment gapes’: faithfulness and promiscuity in the 1995 BBC *Pride and Prejudice*”, teoksessa *The Classic Novel*, 14–30, erityisesti artikkelin loppupäätelmät, 26–27.

Adaptaatiotutkimus paljastaa Sheenin mukaan tietynlaista ideologista panostusta, joka liittyy nimenomaan sinnikkäästi esilläoleviin uskollisuusaiheisiin. Vihamielisyys, jota adaptaatio usein tuntuu nostattavan, johtuu Sheenin (2000a, 3) mukaan siitä, että todellisina panoksina uskollisuuskysymyksissä ovat tekstuaalisten muotojen ja sisältöjen sijasta institutionaaliset määritelmät ja identiteetit.

Kaikkien tämän kokoelman artikkeleiden kiintopisteeksi Sheen (2000a, 2) määrittääkin juuri uskollisuuskysymyksen. Puolustukseksi McFarlanen esittämiä kommentteja vastaan (McFarlanehan näki uskollisuuskysymyksen yhtenä tutkimusta rajoittaneena tekijänä) Sheen painottaa, että institutionaalisesta näkökulmasta tarkastellen uskollisuudesta voi hyvinkin löytyä paljon sanottavaa. Lisäksi hän toteaa, että taipumus uskollisuuskritiikkiin on jo itsessään tutkimuksen arvoinen asia (Sheen 2000a, 3).

Sheen (2000a, 3) päätyy nimittämään uskollisuuskritiikkiä hallitsemisen retoriikaksi. Hänen mukaansa uskollisuuskritiikissä kirjallinen teksti nähdään implisiittisesti, suhteessa adaptaatioonsa, sellaisena mikä siitä tulee vain sen siirtyessä akatemian ulkopuolelle. ”[A]nd that is a *property*” Sheen (2000a, 3, kursivointi alkuperäinen) sanoo, ja viitanee tässä teoksen muuttuvan eräänlaiseksi omistettavissa olevaksi objektiksi, omaisuudeksi. Klassikkoteos on kuitenkin klassikko nimenomaan siksi, että sillä on tietty suhde akatemiaan (Sheen 2000a, 4). Näin Sheen hahmottelee erityisesti klassikkopohjaisten adaptaatioiden uskollisuuskeskusteluun liittyviä institutionaalisia jännitteitä.

Lopulta Sheen (2000a, 4) määrittelee adaptaatiotutkimuksen laajimmassa merkityksessään tekijyystutkimukseksi. Adaptaatio ilmiönä heijastaa historiallista muodonmuutoksen tilaa, johon tekijyys on joutunut. Sheen lainaa Michel Foucaultin kuvitelmaa kulttuurista, joka kierrättää diskurssia ilman kaipuuta erityisen tekijän nimeämiseen, ja julistaa lopulta, että ympäröivässä kulttuurissamme tällainen muutos on jo käynnissä.

Määriteltään adaptaatiotutkimuksen tekijyystutkimukseksi, Sheen (2000a, 5) käsittelee Foucaultin tarjoamia käsitteitä, kuten ’tekijyysfunktio’, ’Tekijän nimeä’ ja ’allekirjoitusta’. Näiden käsitteiden kautta Sheen tarkastelee

adaptaatiota teollisuuden prosessina, jossa myös abstrakti Tekijä ja siihen liittyvät piirteet voidaan siirtää teoksesta ja mediasta toiseen. Tämä Tekijä näyttäytyy lopulta hyvin etäisenä ja erillisenä adaptaatiossa syntyneen uuden teoksen, elokuvan, konkreettiseen oikeuksienhaltijaan nähden.

Foucaultin tekijyyshäilyksen kautta Sheen (2000a, 6) siirtyy käsittelemään intertekstuaalisuuden suhdetta adaptaatioon. Hän ilmoittaa intertekstuaalisuuden käsitteenä ”kirjallisuuden puolelle” asettuvaksi, sillä se vaikenee täysin niistä asioista, jotka liittyvät uskollisuuskysymykseen. Tässä vaiheessa Sheen tekee kummallisen huomion: koska intertekstuaalisuus laajentaa kirjallisen kentän rajoja ohi sen pisteen, jossa kilpailevien teknologioiden intressit tulevat kuvioihin mukaan, ja kun se siten jättää huomiotta uskollisuuskysymyksen, yksi intertekstuaalisuuden päämäärä kriittisenä strategiana on uskotella, ettei adaptaatiota ole tapahtunutkaan. Näkeekö Sheen siis intertekstuaalisuuden vain ja ainoastaan vaihtoehtoisena ilmiönä suhteessa adaptaatioon?

Cardwell (2002, 71) kuvailee viimeaikaisinta, pluralistista tutkimusta politisoivaksi. Hänen mukaansa komparatistien hylkääminen ei tapahtunut suuntauksen teoreettisten tai metodologisten puutteiden vuoksi, vaan ideologisista syistä. Osa pluralisteista halusi syöstä vallasta tekstiä ja tekstin tekijää koskevan kunnioituksen, sillä tällainen arvostus on ideologisessa mielessä arveluttavaa. Arvostuksen taustalla vaikuttaa pluralistien mukaan vanhanaikainen, elitistinen hierarkia, jolle tutkimuksen lähtökohtien ei tulisi rakentua (ibid.)¹⁷. Giddingsin ja Sheenin viitoittama pluralismi taas tuntuisi puolustavan perinteistä hierarkiaa ja luovuttavan tarkasteluissaan originaalille jälleen keskeisen sijan ja arvonnannon. He pyrkivät tuomaan tarkasteluunsa uutta erityisesti institutionaalisen näkökulmansa kautta.

Pluralistinen tutkimus vaikuttaisi keskittyvän erilaisten aiheiden yhdistelyyn (esimerkiksi adaptaatio ja tekijäisyys, adaptaatio ja fanit, jne.) ja tarkastelukentän tuntuvaan laajentamiseen (televisiosarjoiksi adaptoidut teokset ja toisensuuntainen adaptaatio eli novelisaatio) mutta varsinaista adaptaatioon itseensä keskittyvää

¹⁷ Cardwell poimii näkemyksensä Cartmellin artikkelista ”The Shakespeare on screen industry”, joka löytyy teoksesta *Adaptations*, 1999, 37.

teoriaa se ei juuri näy tuottavan. Eräs tärkeä huomio, jonka pluralistit tekevät, on kuitenkin se, että samaan teokseen pohjaavien adaptaatioiden välillä voi olla viittauksia tai vastavuoroisuutta¹⁸.

Cardwell (2002, 72) kuvaa pluralistisia analyyseja valtaosin poliittisia näkökohtia käsitteleviksi tutkimuksiksi. Pluralismi on siis tuonut adaptaatiotutkimuksen piiriin uusien alojen tutkijoita, mutta tutkimuksen riskinä on nyt adaptaation itsensä kukistuminen toissijaiseksi tutkimuskohteeksi. Vaikka pluralismi hyödyntääkin muun muassa elokuvatutkimuksen käsitteitä, ja vaikka se kutistaa adaptaation suhteen lähdeteokseensa vain teoksen yhdeksi piirteeksi muiden joukossa, tämäkään näkökulma ei silti ole ainakaan toistaiseksi tarjonnut adaptaatioon itseensä keskittävää tutkimusotetta.

3.4 Postpluralismi?

Tässä luvussa käsittelen Cardwellin adaptaatiotutkimukselle ehdottamaa uutta suuntaa, sekä erityisesti aivan viime vuosina aktiivisemmin adaptaatiotutkimuksessa äänessä ollutta Robert Stamia. Tässä käsittelemäni Stamin artikkeli ”Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation” on kuitenkin jo vuodelta 2000. Olen nimennyt tämän kirjallisuuskatsaukseni viimeisen alaluvun postpluralismiksi kysymysmerkillä varustettuna, sillä mielestäni molemmilla tässä luvussa esitellyillä kirjoittajilla on jonkin verran edellä esitellyistä pluralisteista poikkeava lähestymistapa adaptaatiotutkimukseen – vaikka edellä esitellyt pluralistit muodostavatkin jo keskenään varsin kirjavan joukon. Ehkä kaikkein selkeimmin tämä poikkeavuus näkyy Cardwellin ja Stamin avoimessa asennoitumisessa edeltävään adaptaatiotutkimukseen ja sen hyödyntämiseen tulevaisuudessa. Molemmat myös keskittävät kiinnostuksensa täsmällisemmin juuri adaptaatioon itseensä siinä, missä edellä käsitellyt pluralistit käyttivät adaptaatiota usein peilinä jonkin muun ilmiön tai aiheen tarkastelulle.

¹⁸ Ks. esim. Stephen Knight 1996, ”*Robin Hood: Men in Tights: Fitting the Tradition Snugly*”, teoksessa *Pulping Fictions*, s. 125–133.

Cardwell (2002, 73) lähestyy teoriakatsauksensa loppupuolella adaptaatiotutkimuksen aikaisempia vaiheita positiivisessa hengessä. Hänen mukaansa kehityskelpoisesta media-spesifismistä on aikanaan luovuttu turhan innokkaasti sen käytyä epämuodikkaaksi. Komparatistista teoretisointia, erityisesti McFarlanen muotoilemaa komparatistisen teorian huipentumaa, hän kehuu koherentiksi ja toimivaksi kokonaisuudeksi. Adaptaation prosessiin keskittyvänä lähestymistapana komparatismi kuitenkin jättää ulkopuolelleen alueita, joihin nyt viimein tulisi Cardwellin mielestä keskittyä. Media-spesifinen lähestymistapa sopivasti muokattuna ja muihin paradigmoihin liitettynä saattaisi olla tässä apuna. (ibid.)

Cardwell (2002, 67) esittää, että adaptaatioita olisi jatkossa aiheellista tarkastella näkökulmasta, jossa adaptaation olemus elokuvana (tai tv-ohjelmana – kenttä josta Cardwell on tässä teoksessaan erityisesti kiinnostunut) otetaan erityisen huomion kohteeksi. Tällöin tulee muistaa, etteivät adaptaatiot välttämättä viittaa vain romaaniin. Erityisesti klassikkoromaanien adaptaatiot hyödyntävät Cardwellin (ibid.) mukaan erityistä yleispiirteiden valikoimaa, johon kuuluu niin sisältöä, tyyliä kuin tunnelmaakin määrittäviä piirteitä. Lisäksi hän korostaa, että adaptaatio saattaa viitata myös toisiin saman tekstin adaptaatioihin. Joissakin tapauksissa tietyn kirjailijan tuotannon eri teoksien pohjalta tehdyt adaptaatiot saattavat viitata toisiinsa.

Cardwellin (ibid.) mukaan tällaisten adaptaatioiden välisten viittausten voidaan nähdä heijastavan laajaa yleiskehitystä. Cardwell (2002, 25–26, 68) toivoo, että adaptaatioita päästäisiin tarkastelemaan jatkuvasti kehittyvinä metateksteinä, joihin niin alkuperäisteksti kuin myös kaikki sen adaptaatiot kuuluvat. Cardwell (2002, 26) puhuu erityisestä ur-tekstistä, johon kuuluu lähdeteoksessa ilmentyvä keskeinen sisältö tai aines, jota ilman adaptaatio menettäisi identiteettinsä. Jos adaptaatiota siirryttäisiin nyt tarkastelemaan tämän ur-tekstin adaptaationa, saisi koko perinteinen originaalin ja siitä tuotetun version (adaptaation) malli uuden, monimutkaisemman muodon. Cardwellin ur-teksti on nimittäin jotain, mikä ilmenee lähdetekstissä, mutta samoin myös sen adaptaatioissa. Silti se ei ole nähtävissä adaptaatiosta muodostettujen mallien erillisenä tai konkreettisena oliona.

Ur-teksti myös problematisoi perinteisen uskollisuuskysymyksen, sillä uskollisuuden arvioiminen vaatii vertailua. Kun vertailukohdetta ei voi tuoda adaptaation rinnalle tarkasteltavaksi, tulee vertailustakin mahdotonta. Kuten Cardwell (2002, 26) Walter Benjaminia siteeraa, ”the presence of the original is the prerequisite to the concept of authenticity”¹⁹.

Eryyisesti tämän tarkastelutavan ansio on Cardwellin (2002, 25) mukaan siinä, että se huomioi uuden adaptaation mahdollisuuden käyttää hyödykseen myös sitä ajallisesti edeltäneitä adaptaatioita. Näiden teosten keskinäisiä viittauksia Cardwell (2002, 68) vertaa barthesilaiseen tekstiviittauksien muodostamaan tiheään kudokseen²⁰.

Cardwell (2002, 69) toivoo myös genren käsitteen esiin nostamista adaptaation tarkastelussa. Hän esittää kysymyksen, voitaisiinko klassikkoromaanien adaptaatioiden laji käsitteellistää. Jos tämä olisi mahdollista, päästäisiin tarkastelemaan myös kyseisen genren ominaispiirteitä ja historiallista kehitystä. Cardwell ei kuitenkaan suosi vain klassikkoromaaniin niveltävää näkökulmaa, vaan on kiinnostunut myös mahdollisista muista konventioista tai geneerisistä ominaispiirteistä, joita adaptaatiot ovat saattaneet käyttää hyväkseen. (ibid.)

On oikeastaan hieman hämmäntävää, ettei Cardwell mainitse ollenkaan Robert Stamin nimeä, sillä Stam on jo vuonna 2000 julkaistussa artikkelissaan ”Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”²¹ ehdottanut adaptaation tarkastelulle lähtökohtaa, jossa nimenomaan tekstienvälisyys korostuisi. Tässä näkökulmassa teosten kontekstuaalinen historia ja intertekstuaalinen dialogismi voidaan poimia avainsanoiksi.

¹⁹ Cardwellin lainaus on Benjaminin (1936) artikkelista ”The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, teoksesta *Illuminations*, Arendt, H. (toim.), London, Fontana, 1992, 211–244.

²⁰ Intertekstuaalisuus barthesilaisessa mielessä tarkoittaa tässä sitä Roland Barthesin edustamaa näkemystä intertekstuaalisuudesta, jossa tekstin ja intertekstin, samoin kuin tekstin ja kontekstin rajat häviävät. Kaikki tekstit nähdään vapaina liikkumaan kaiken aikaa toistensa läpi. Tämä tulkinta poikkeaa selvästi siitä intertekstuaalisuus-sanan käyttötavasta, jossa aikaisempi teksti (subteksti) näkyy tai vaikuttaa uuteen tekstiin. (Koskela ja Rojola 1997, 83–84.)

²¹ Olen käyttänyt tämän artikkelin käsittelyssä apuna myös *Filmihullu*-lehdessä julkaistua artikkelia ”Sovitus vuoropuheluna” (2001), jossa Stamin artikkeli on julkaistu lyhennettynä ja Markku Varjolan suomentamana.

Stam (2000, 57) lähtee liikkeelle adaptaation uskollisuusvaatimuksen ja ylipäänsä uskollisuuslähtöisen tarkastelun ongelmista ja pohjustaa samalla omaa näkemystään adaptaatiosta. Koska teksti on avoin struktuuri, erilaisten kontekstien ja vaihtuvien tulkinnan seulojen vaikutuksesta siitä voi syntyä valtava määrä erilaisia luentoja. Teksti ei siis sisällä tiettyä ydintä, joka kiteyttäisi itseensä sen, mitä tekstille uskollisena pysyminen voisi vaatia. Jos taas vaatimukseksi muotoiltaisiin uskollisuuspyrkimys tekijän aikomuksille, jouduttaisiin intention käsitteeseen liittyvien ongelmien eteen. Mitä ovat nuo teoksen taustalla vaikuttaneet intentiot ja kuinka ne löytyvät? Tunteeko edes tekijä itse intentioitaan?

Stam kuvaa syitä, jotka ovat johtaneet kirjallisen taiteen jalustalle kohottamiseen, ja siirtyy sitten kuvaamaan erityisesti kirjallisuudentutkimuksessa tapahtunutta teoreettista kehitystä, joka tarjoaa mahdollisuuden uudenlaiseen, originaalisuuden hylkävään lähestymistapaan. Stam (2000, 58) nimeää tällaisen kehityksen juontavan juurensa strukturalistisista ja postrukturalistisista teoreettisista kehityskuluista, joissa tekstin käsite laajenee koskemaan kaikkia merkityksenannon käytäntöjä. Lopulta Mihail Bahtinin 'tekijä', joka orkestroi olemassa olevia diskursseja, sekä "Foucault'n suorittama tekijän alentaminen diskurssin anonymisyyden hyväksi" (ibid.)²² tekevät uudenlaisen näkökulman mahdolliseksi. Myös derridalainen dekonstruktio purkaa käsitteiden hierarkiaa siten, että sekä 'alkuperäinen' että 'jäljennös' katoavat, ja molemmat näyttäisivätkin olevan osallisia merkitysten loputtomaan kiertoon. (ibid.)

Stam (2000, 59) kommentoi adaptaatiotutkimuksen media-spesifistä lähtökohtaa ehdottaen välineen olemuksen tarkastelun tilalle *diakriittisen erityisyyden* tarkastelua. Tämä erityisyys olisi peräisin välineen käytössä olevasta ilmaisuaineksesta. Romaanin yhteydessä kyseessä olisi siis ainoastaan kirjoitettu sana. Elokuvalle tätä ainesta ovat ainakin "liikkuva valokuvauksellinen kuva, foneettinen ääni, musiikki, hälyääni ja kirjoitettu aines" (ibid.)²³. Tästä näkökulmasta katsoen elokuvalla olisi romaaniin verrattuna huomattavasti moninainen ilmaisuaineksen valikoima.

Stamin (2000, 61) mukaan ”[s]ekä romaani että fiktiivinen elokuva ovat luonteeltaan summia. Niiden olemus on olemuksen puutteessa, avoimuudessa kaikille kulttuurin muodoille”²⁴. Näin Stam tiivistää romaanin ja elokuvan harjoittamaa erilaisten lajityyppien ja välineiden itseensä sulauttamista. Molemmat ovat omaksuneet ja ottaneet käyttöönsä ilmaisullisia keinoja ja konventioita, jotka ovat ensin ilmenneet näistä irrallaan.

Eriteltyään romaanin ja elokuvan luonnetta, ja erityisesti elokuvallisen ilmaisuaineuksen moniulotteisia mahdollisuuksia, Stam (2000, 62) siirtyy tarkastelemaan adaptaatioteorialle hyödyllisiä kielikuvia. Näistä erityisesti *käännös* ja *luenta* ovat hänen mieleensä. Käännös viittaisi Stamin mukaan adaptoinnin periaatteelliseen pyrkimykseen tuottaa intersemioottinen transpositio, merkkijärjestelmästä toiseen tapahtuva tekstin (nyt uudessa, laajemmassa merkityksessään) siirto. Tämä kielikuva pitäisi sisällään myös kääntämisen yhteyteen välttämättä liittyvät menetykset. Luenta adaptaation metaforana toisi Stamin (ibid.) mukaan esiin lukijan väistämättömän puolueellisuuden ja henkilökohtaiset vaikuttimet. Tästä näkökulmasta voitaisiin myös päätyä ajatukseen, jonka mukaan teksti voi synnyttää loputtomasti uusia luentoja ja näin myös romaani voi synnyttää loputtomasti adaptaatioita (Stam 2000, 62–63).

Stam (2000, 63, 64) pääsee näiden kielikuvien kautta kuvaamaan sitä, kuinka luenta voi muodostua myös teoksen kritiikiksi ja näin adaptaatiolla voidaan nähdä mahdollisuus myös aktiivisen asenteen ottamiseen suhteessa läheteokseensa.

Stam (2000, 64) ammentaa myös Bahtinin tekstikäsitteestä²⁵ ja esittää, että adaptaatiolla on mahdollisuus liittää sekä lähderomaani että itsensä osaksi laajempaa intertekstuaalista dialogia. Intertekstuaalisen dialogin käsite pitää sisällään ajatuksen siitä, että jokainen teksti muodostaa tekstimintojen välisen

²² Suomennos Varjolan, ks. Stam 2001, 17.

²³ Suomennos Varjolan, ks. Stam 2001, 17.

²⁴ Suomennos Varjolan, ks. Stam 2001, 18.

²⁵ Koskelan ja Rojolan (1997, 134–135) mukaan Bahtin lähestyy kieltä, ja kulttuuria yleensäkin, perusolemukseltaan dialogisena systeeminä. Kielen merkitykset synnytetään kielen käytön kautta. Koska dialogisuus on myös kirjallisuuden perusominaisuus, tulisi kirjallisuutta näin muodoin tutkia dialogisen kanssakäymisen muotona. Yksittäiset tekstit näyttäytyvät tämän näkökulman valossa keskenään dialogisissa suhteissa olevien kulttuuristen äänien leikkauspisteinä. Näin yhdestä tekstistä on luettavissa myös monia muita tekstejä.

risteyksen. (ibid.) Näin Stamin hahmottaman ajattelun kautta ollaan kaikesti siirtymässä kohti tekstien verkkoa, joka jos ei suoranaisesti vastaakaan Barthesin viittausten kudosta, niin ainakin lähenee Cardwellin peräänkuuluttamaa laajempaa näkemystä adaptaation yleisemmästä kehityksestä. Näyttäytyessään intertekstuaaliseen dialogismiin osallistuvana toimijana adaptaatio saa Stamin tarkastelussa myös uudenlaista itsenäisyyttä suhteessa läheteokseensa.

Stam (2000, 65–66) täydentää näkökulmansa käsitteistöä Gérard Genetten transtekstuaalisten suhteiden viidellä tyypillä. Näitä ovat intertekstuaalisuus, paratekstuaalisuus, metatekstuaalisuus, arkkitekstuaalisuus ja hypertekstuaalisuus. Stamin näkemyksen kannalta erityisesti intertekstuaalisuus – Genetten määrittelemänä kahden tekstin yhtäaikainen vaikuttava läsnäolo – ja hypertekstuaalisuus – myöhemmin ilmestyneen tekstin suhde aikaisempaan tekstiin eli hypotekstiin – ovat keskeisiä.

Stam (2000, 67) muotoilee dialogisten adaptaatioiden näkemystään siten, että intertekstuaalisuuden kautta adaptaatioita voidaan tarkastella ”eräänlaisina monitasoisina intertekstien neuvonpitoina”²⁶. Tällöin kiinnostavaa on, mitä intertekstejä romaani ja adaptaatio käyttävät – ovatko ne samoja, jätetäänkö jotain romaanin intertekstejä huomiotta tai lisätäänkö elokuvaan toisia?

Toinen Stamin (2000, 68) kehittänyt näkemys adaptaatioista syntyy hypertekstuaalisuuden käsitteen pohjalta. Tätä kautta adaptaatio voidaan nähdä hypotekstinä olevan lähderomaanin muuntamisena erilaisten operaatioiden kautta²⁷. Tässä sekä alkuperäisteos että adaptaatio ovat tiettyyn tilanteeseen ja välineeseen sekä tiettyyn historialliseen kontekstiin sidoksissa olevia lausumia. Lähdetekstin informaatioverkosta löydyksi vihjeisiin elokuvateksti voi suhtautua eri tavoin – omaksuen, vahvistaen, sivuuttaen tai muuntaen ne toisiksi. Nämä transformaatiot adaptaatiossa suoritetaan välineen protokollan, eli

²⁶ Suomennos Varjolan, ks. Stam 2001, 19.

²⁷ Varjolan suomentamana tämä ajatus kuuluu seuraavasti : ”Yksi tapa tarkastella adaptaatiota on nähdä se lähderomaanin hypotekstin muuntamisena monimutkaisten operaatioiden kautta” (Stam 2001, 20). Stamin (2000, 68) alkuperäisessä tekstissä ei kuitenkaan ole omistusmuotoa sanassa lähderomaani, ja mielestäni tuo lisäys aiheuttaakin tiettyä hämmennystä. Nähdäkseni Stam ei tekstissään viittaa romaanin taustalla mahdollisesti vaikuttaviin aikaisempiin hypoteksteihin, vaan romaani itse on hypoteksti.

menettelytavan, mukaisesti. Prosessiin astuu siis koko joukko uusia vaikuttajia, joita ovat ympäröivät diskurssit, ideologioiden seulat ja erilaiset suodattimet, joita ovat esimerkiksi tietyn studion tyyli, auteuristiset mieltymykset, taloudelliset edut ja kehittyvä teknologia (Stam 2000, 69).

Näin siis Cardwell ja Stam ovat esittäneet näkemyksiä, jotka pyrkivät ottamaan adaptaation kokonaisuksi ilmiönä huomion keskipisteeseen. Tarkasteltava kohde on nyt ennemminkin adaptaatio lopputuotteena, sekä yleisemmin historiallisena ja metatekstin tasolla kehittyvänä prosessina, joka on yhteydessä kulttuurin laajempaan diskursiiviseen kiertoon.

4 Adaptaation käsite elokuva-adaptaatioiden tutkimuksen historiassa

4.1 Media-spesifismi – avoimia ja kiellettyjä määritelmiä

Kun seuraavaksi tarkastelen adaptaation käsitteen saamia hahmotelmia adaptaatiotutkimuksen eri vaiheissa, täytyy tässä yhteydessä pitää mielessä luvussa 2 esiin tullut adaptaation käsitteen kaksinainen luonne. Adaptaation käsite sisältää sekä prosessin että lopputuotteen merkitykset. Se, mitä kukin adaptaatiotutkimuksen historiallinen vaihe on keskittynyt tarkastelemaan, vaihtelee ja näin adaptaation määritelmä saa eri aikoina tutkimuksessaan erilaisia painotuksia. Koska käytän prosessista ja lopputuotteesta molemmista samaa sanaa adaptaatio, käytän tarpeen tullen suluissa sanan perässä kirjainta p (prosessi) tai l (lopputuote) ilmaisemaan tarkoitettua merkityseroa. Kaikki tämän luvun adaptaatiotutkimusta koskevat kuvaukset – ellei lähdeviitteissä toisin mainita – perustuvat kirjallisuuskatsaukseni esittämään tietoon.

Media-spesifistinen lähestymistapa lähtee liikkeelle eri välineiden ontologisesta erilaisuudesta ja se on kiinnostunut nimenomaan tämän erilaisuuden osatekijöiden tarkastelusta. Erilaisuuden lisäksi se on kiinnostunut välineen ominaispiirteistä, ja pyrkii näin tavoittelemaan tietyn välineen ontologista kuvausta. Välineen ominaisuuksia ja eroavuutta muista välineistä tarkastellaan erilaisten vertailujen kautta.

Bluestone (1957, VI) ilmoittaa aikomukseksensa tarkastella välineiden (romaani ja elokuva) tunnusomaisia piirteitä tietyn genren, filmatun romaanin, piirissä. Tässä siis lähtökohta, jonka kautta adaptaatiota hänen teoksessaan lähestytään. Adaptaatio itse ei ole varsinainen tutkimusaihe vaan – kuten Bluestone (ibid.) sanoo – tutkimusalue jolla kaksi hänen kiinnostuksen kohteenaan olevaa välinettä limittyvät. Lisäksi Bluestone ilmoittaa adaptaatioiden muodostavan oman erityisen lajinsa. Tätä Bluestone näyttäisi pitävän eräänlaisena lähtökohtana. Kysymys siitä, mikä adaptaatio (l) on, sisältyy Bluestonen teokseen vain implisiittisesti. Tähän kysymykseen Bluestone ei esitä suoraa vastausta. Hänen

teoriastaan voidaan kuitenkin konstruoida vastaus siihen, kuinka adaptaation (l) määritelmää ei ainakaan pitäisi yrittää muodostaa.

Kun Cardwell (2002, 12) tarkastelee Bluestonen adaptaatiotutkimukselle asettamia suuntaviivoja adaptaatio-käsitteen näkökulmasta, toteaa hän Bluestonen kiinnittäneen tutkimuksellisen huomion adaptaation prosessin ja lopputuotteen väliseen yhteyteen. Bluestonen esittämän teorian pohjalta se, että adaptaation prosessi tapahtuu, ei vielä riitä vastaukseksi kysymykseen mikä adaptaatio (l) on. Adaptaation (p) tulos ei siis ole adaptaatio (l) vain siksi että adaptaatio (p) on tapahtunut. Tällainen määritelmä olisi riittämätön.

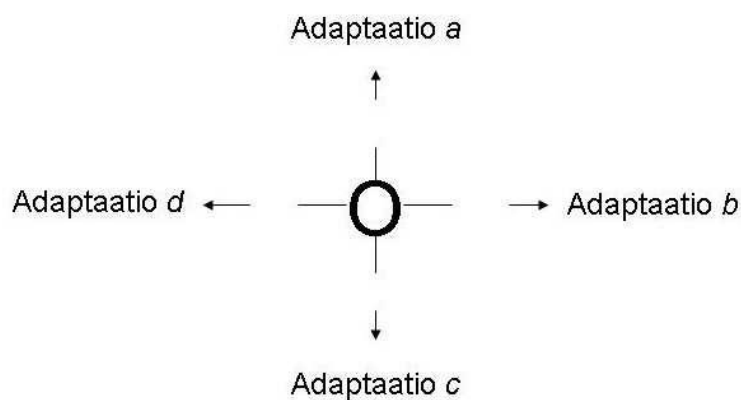
Kuitenkin, kun muistetaan että Bluestone esittää adaptaatioiden muodostavan oman genren, tulisi kysyä, millä perusteella tämä genre sitten muodostuu. Mikä on sen tärkein ominaispiirre? Bluestone tuntuisi tarjoavan tämän genren keskeisimmäksi piirteeksi juuri sitä, että teos on syntynyt adaptaation prosessin kautta.

Adaptaation prosessi taas tuntuisi saavan Bluestonelta määritelmän välttämätön muutos tai mutaatio (*“inevitable mutation”*), joka tehdään romaanista muodostetulle parafrasille. 'Mutaatio' viittaa hetkeen, jolloin siirrytään tiettyjen konventioiden (ja välineen) vaikutuksen piiristä toiseen. Sanavalinta on mielestäni erikoinen ja se johdattaa ajatukset adaptaatio-käsitteen varhaisempiin käyttöyhteyksiin biologian tieteenalalla. Tätä ajatuskulkua tukee myös Bluestonen (1957, 7) painotus, jonka mukaan on riittämätöntä todeta elokuvan ja romaanin kuuluvan erillisiin taiteellisiin sukuihin, sillä adaptaation kautta elokuvasta tulee kokonaan toinen *asia*, aivan kuten maalaus on eri asia kuin kohde jota se esittää.

Adaptaation prosessin, välttämättömän mutaation, kannalta kaikkein olennaisinta ei siis näytä olevan välineen vaihdos vaan lopputuotteessa ilmenevä muuttunut viittaussuhde. Kaunokirjallinen teos, joka käsittelee aihetta x, muutetaan siis adaptaatiossa elokuvaksi, joka kuvaa teosta, joka käsittelee aihetta x. Tässä mielessä *jokin* kokee tässä prosessissa adaptaation (p), mutaation, ja muuttuu *joksikin toiseksi*. Tämä havainto voitaisiin kenties nähdä mahdollisuutena irrottautua tarkastelemaan adaptaatiota oman itsenäisen olemuksensa näkökulmasta, mutta Bluestonen teoretisointi päättyy harmillisesti ongelmiin

kieltäessään lopulta tuon *jonkin* adaptoitavissa olevan (parafrasoin) olemassaolon lähes kokonaan.

Bluestonen teoretisoinnin sisäinen ristiriita nousee esiin adaptaation (p) käsitteen ja hänen teoriansa asettamien ehtojen tarkastelussa. Jos parafraasi, adaptoitava aines, on romaani raakamateriaalina nähtynä, tämän kokonaisuuden tulisi nyt sisältää romaanista irrotettavissa olevaa ainesta, jota Bluestonen (1957, 62) mukaan ovat henkilöahmot ja tapahtumat. Kuitenkin hänen teoriansa esittää, että välineen uniikki olemus synnyttää välineille ominaiset konventiot, joihin sisältyvät myös tietyt muotojen ja teemojen konventiot niin, että lopulta välineiden esittämien sisältöjenkin täytyy olla keskenään poikkeavat. Sitä, kuinka välineille yhteiset yleisöt odotuksineen voivat saada sisällöt ylittämään nämä välineiden ontologisesta olemuksesta syntyneet rajat, Bluestone ei käy selittämään.



Kuva 2 Muunnelma Cardwellin tähtimallista.

Tässä vaiheessa adaptaation käsite jää siis määritelmältään keskeneräiseksi. Lopputuotteen aspekti ei saa määritelmää ollenkaan, prosessin määritelmää voidaan kyllä tarkastella Cardwellin esittämän tähtimallin muotoisena, originaalikeskeisenä, yksisuuntaisen yhteyden muodostavana prosessina, mutta mielestäni tässä tapauksessa tähden säteisiin on tehtävä pieni katkos (ks. Kuva 2). Mallin tulisi tällöin kuvata sitä, kuinka adaptaatiot syntyvät jonkinlaisessa suhteessa originaaliin, mutta tämä yhteys ei ole ehjä.

4.2 Komparatismi – kehämäisiä määritelmiä

Komparatistisessa suunnanotossa adaptaation määritelmän lähtökohdaksi hyväksyttiin avoimesti syntyvän perusteella muodostettu määritelmä, eli ajatus, jonka mukaan adaptaatio (l) on teksti, joka adaptoi toista tekstiä (Cardwell 2002, 11). Näin voitiin keskittyä jatkokysymykseen: mitä sana *adaptoida* tämän määritelmän pohjalta merkitsee? Ensin siis määriteltiin adaptaation lopputuote syntytapansa kautta, ja varsinainen tutkimus keskitettiin sitten adaptaation prosessiin. Cardwellin (ibid.) mukaan adaptaatiota lopputuotteena käsittelevä keskustelu päättyy komparatistisissa kiertämään tätä itse rajattua aluetta. Adaptaatio-sanana monimerkityksisyyden vuoksi adaptaatiokeskustelussa päädytään myös puhumaan eräänlaisesta sulaumasta, jossa viitataan epämääräisesti sekä prosessiin että lopputuotteeseen (ibid.).

Jos prosessin ja lopputuotteen merkityserot eivät komparatistisissa puitteissa tulekaan erikseen määritellyiksi, se voi johtua siitä, että koko käsitteen määritelmä kaipaa vielä tässä vaiheessa perusteellisempia toimenpiteitä. Andrew'n pohdinta adaptaation laajemmasta ja suppeammasta merkityksestä on mielestäni askel kohti adaptaation määritelmän rajojen kartoittamista. Aihetta laajasta perspektiivistä päin lähestyessään Andrew (1984, 97) esittelee representaation ja adaptaation käsitteet osittain päällekkäisinä. Mielestäni hän määrittelee adaptaation *eräänlaiseksi* representaatioksi (kun representaation käsitettä käytetään marxistisen näkemyksen pohjalta). Tämän hän ilmaisee epäsuorasti kuvatessaan adaptaatioon erityisesti liittyviä pyrkimyksiä suhteessa representaatioon yleensä: "Adaptation delimits representation by insisting on the cultural status of the model, on its existence in the mode of the text or the already textualized" (ibid.).

Adaptaation luonteeseen kuuluu siis pyrkimys kuvata jotain tietyltä itse rajaamaltaan alueelta, ja lisäksi se vaatii osakseen tiettyä kulttuurista asemaa joko edeltävän tekstin piirissä tai omana itsenäisenä kokonaisuutenaan. Adaptaation käsite saa tässä yläkäsitteekseen 'representaation' ja se tulee erotetuksi tästä käsitteestä tiettyyn kohteeseen rajoittuvan toimialueensa ja tietynlaisen erityisen aseman tavoittelun kautta.

Andrew'n (ibid.) suppeammassa määritelmässä adaptaatio on versio tietyistä standardikokonaisuudesta (joka on teksti). Tämän määritelmän mukaan adaptaatio julistaa itse itsensä versioksi (ibid.). Cardwell (2002, 17–18) kiittääkin Andrew'n näkemystä siitä, että se tunnistaa kulttuurin merkittävän vaikutuksen yksittäisten adaptaatioiden määrittely- ja nimeämistapauksissa, mutta kritisoi näkemystä siitä, ettei kulttuurin vaikutuksen laajuutta olla tunnistettu kokonaisuudessaan. Eivät standardikokonaisuudetkaan ole automaattisesti vakiintuneina olemassa, myös ne julistavat omaa olemassaoloaan. Siihen, mikä teksti luokitellaan standardikokonaisuudeksi (ja mitkä näin ollen ovat tekstin adaptaatioita), vaikuttaa Cardwellin (ibid.) mukaan luokittelijan havainnointikyky käsillä olevien tekstien kulttuurista statusta ajatellen. Cardwell (ibid.) puhuu eräänlaisesta kulttuurisesta oikeaoppisuudesta tarkoittaessaan yleisesti jonkin tekstin kohdalla hyväksytyä luokittelua. Tällä hän halunnee korostaa pyrkimystä tiettyyn kiinteeseen sen suhteen, että jotkut tekstit nähdään yleensä standardikokonaisuuksina, vaikka myös niillä olisi juurensa toisissa, niitä edeltävissä versioissa.

Andrew'n suppeampaan adaptaation määritelmään sisältyy myös ongelmallinen käsitteiden määrittelyn kehä. Jos adaptaatio määritellään versioksi, herää kysymys minkä versio se on. Jos tähän annetaan vastaus ”adaptaatio on standardikokonaisuuden versio”, joudutaan seuraavaksi määrittelemään standardikokonaisuuden käsite. Kun standardikokonaisuus saa määritelmäkseen ”se, jonka versioksi adaptaatio itsensä ilmoittaa”, ollaan jälleen lähtöpisteessä. (Cardwell 2002, 19.)

Vielä eräs Andrew'lta peräisin oleva ajatus on hänen näkemyksensä taideteosten merkkiluonteesta, teosten keskinäisestä semanttisesta suhteesta ja adaptaatioiden erityisistä mahdollisuuksista tässä teosten semanttisessa järjestelmässä. Tässä näkemyksessä adaptaatioiden olemus tulee määriteltyä sen kautta, kuinka se voi sisällyttää aikaisemman taideteoksen omaan merkkiinsä joko merkittynä tai referenttinä. Kun Bluestone media-spesifismin piirissä totesi, että adaptaation olemukseen liittyy se, kuinka adaptaatio teoksena *on jotain muuta* kuin kohde (alkuperäisteos), jota se kuvaa, hän kiinnitti näin huomion siihen, kuinka adaptaatio käsitteenä edellyttää erityisen suhteen olemassaoloa johonkin tiettyyn

teokseen. Andrew kehittää nyt tätä Bluestonen huomiota eteenpäin keskittyen niihin erilaisiin tapoihin, joilla adaptaatio voi suhteensa alkuperäisteokseen muodostaa.

Komparatistissa adaptaation lopputuote määritellään siis teoksen syntyvän perusteella versioksi, joka itse osoittaa (ja näin myös määrittelee) originaalinsa. Tämä Andrew'n esittämä määritelmä huomioi adaptaatioksi tai originaaliksi luokitteluun liittyvän kulttuurisen sopimuksen, joka on sidoksissa luokittelijan näkökulmaan.

Komparatistisen tutkimuksen keskiöön asetettu adaptaation prosessi rajataan ulkoapäin, jolloin sen yläkäsitteeksi tulee representaatio. Prosessin analoginen kuvaus luonnehtii adaptoimista medioidenväliseksi kääntämiseksi. Mediasta toiseen siirtyminen tarkoittaa merkkijärjestelmäksi mielletystä välineestä ja sen myötä myös tietystä konventiosta toiseen siirtymistä. Karkeasti sanoen tässä prosessissa merkityksiä käännetään merkitsijöitä muuttamalla. Kuten McFarlanen muodostama teoria kuitenkin osoittaa, kaikki merkitykset eivät ole samalla tavoin suoraan siirrettävissä, joten osa merkityksistä täytyy kääntää etsimällä niille uuden konvention piiristä sopiva vastine. Tapahtuma, joka koostuu sekä siirtämisestä että kääntämisestä, muodostaa McFarlanen nimeämän transponoinnin prosessin.

Cardwellin tähtimalli (ks. Kuva 1, s. 7) sopii kuvaamaan komparatistista näkemystä adaptaatiosta. Voitaneen vielä täsmentää, että komparatistissa ollaan kiinnostuneita erityisesti mallin nuolien osoittaman toiminnan luonteesta ja toiminnan seurausten vertailusta originaaliin. Kiinnostuksen kohteena oleva adaptaatio merkitsee sekä prosessia että lopputuotetta, jossa prosessin seuraukset ilmenevät.

4.3 Pluralismi – adaptaation kytkennät laajempiin kulttuurisiin yhteyksiin

Vaikka pluralismissa ei varsinaisesti keskitytä kehittämään adaptaation tarkastelua teoreettisella tasolla, pluralistiset suunnat ja laajennukset ovat osoittautuneet tärkeäksi pohjatyöksi aivan viimeaikaisimpia näkemyksiä

muodostettaessa. Eräs tärkeä askel, jonka pluralistit ovat ottaneet, on adaptaation käsitteen kaksijakoisen luonteen tiedostaminen adaptaatioiden käsittelyssä.

Lisäksi pluralistit ovat laajentaneet adaptaation tarkastelun kaunokirjallisen tekstin (useimmiten romaanin tai näytelmän) ja elokuvan välisestä suhteesta myös kaunokirjallisen tekstin ja tv-ohjelman tarkasteluun sekä elokuvasta romaanin suuntaan tapahtuvan novelisaation tarkasteluun. Adaptaation käsitteen kannalta tämä voidaan mielestäni nähdä rinnakkaisilmiöiden tai alakäsitteiden alustavana hahmotteluna.

Mikä sitten asettuisi tässä uudessa, laajemmassa adaptaation tarkastelussa adaptaation rinnakkaiskäsitteeksi, mikä alakäsitteeksi? *Adaptations*-teoksen rakenne – aiheen jakaminen kahdeksi erilliseksi osioksi – välittää ajatuksen novelisaatiosta²⁸ omana ilmiönään erottuvana alueena. Sitä vastoin tekstistä elokuvaksi tai tv-ohjelmaksi tapahtuvat adaptaatiot esiintyvät teoksen ensimmäisessä osassa, ja niitä käsitellään monesti myös yhden ja saman artikkelin sisällä. Aiheen käsittelyn tapa tuo mielestäni esiin sen taustalla vaikuttavan käsitteellisen jäsennyksen, jossa lopputuotteen laadussa voi olla vaihtelua, ja tämän vaihtelun eri mahdollisuudet (esimerkiksi elokuva- tai tv-adaptaatiot) olisivat näin adaptaation alakäsitteitä. Sitä vastoin novelisaatio näyttäytyy ennemminkin adaptaatiolle rinnakkaisena mahdollisuutena.

Voitaneen siis sanoa, että kaunokirjallisesta teoksesta tuotettu toisen median teos nähtäisiin ainakin vielä adaptaatiotutkimuksen pluralistisessa vaiheessa eräänlaisena perustapauksena. Lähtökohtaisesti elokuva adaptaation lopputuotteen mediana hyväksytään perustapauksen piiriin, mutta tässä vaiheessa aletaan jo huomioida myös tapauksia, joissa syntyvä uusi teos on elokuvan siasta esimerkiksi tv-ohjelma. Pluralistiset tutkijat näyttävät hyväksyvän nämä tapaukset erilaisiksi adaptaation alaryhmiksi. Sitä vastoin tapaukset, joissa *alkuperäisteos* on jotain muuta kuin kaunokirjallinen teksti, mielletään ennemminkin adaptaation rinnakkaisilmiöiksi. Kenttää on vasta laajennettu näin moninaiselle alueelle, joten

²⁸ *Adaptations*-teoksen toinen osio käsittelee novelisaation lisäksi myös muunlaisia tapauksia, kuten televisio-ohjelmasta elokuvaksi tapahtuvaa adaptaatiota.

tämä erottelu voi olla myös varovaisuutta, toisin sanoen mitään lopullista asemointia ei haluta vielä tehdä.

Adaptaatio tunnustetaan pluralismissa myös, ei vain taiteen, vaan myös tuotannon kentällä toimivaksi mekanismiksi ja tämän nähdään asettavan adaptaatiolle (l) erilaisia vaatimuksia, kuin mitä sen originaalille on oman välineensä kontekstissa asetettu. Sheen jopa tarjoaa adaptaatiolle määritelmää, jossa muutos tapahtuu nimenomaan tuotannon kontekstista toiseen siirtymisenä, kun tavallisesti tuodaan esiin (vain) välineen vaihtuminen.

Adaptaatiota tarkastellaan myös erilaisten intressien toteuttamistapana niin, etteivät originaalin tulkitseminen tai kuvaus enää toimikaan työtä ohjaavana ainoana tai tärkeimpänä tavoitteena. Lisäksi analyyseissa tehdään yksittäisiä huomioita siitä, että adaptaatiot voivat viitata myös toisiinsa. Nämä huomiot pohjustavat näkemystä, jossa adaptaatiolla voi olla oma itsenäinen merkityksensä, jolla se viittaa alkuperäisteokseen tai johonkin aivan muuhun.

Pluralismin myötä adaptaatio näyttäisi suhteutuvan muihin kulttuuri-ilmiöihin toisaalta välineenä, jolla voidaan aktiivisesti toteuttaa (tiedostetusti tai tiedostamatta) haluttuja pyrkimyksiä, toisaalta heijastavana pintana, jonka avulla – teoksen menestystä, vastaanottajien tulkintoja ja reaktioita tarkastellen – voidaan nostaa esiin pinnan alla vaikuttavia arvoja ja erityisiä kulttuurisen käyttäytymisen muotoja.

4.4 Viimeaikaisimpia näkemyksiä – temporaalinen ja spatiaalinen adaptaatio

Tuoreimmat näkemykset muuttavat adaptaation käsitteen aiempaa moniulotteisemmaksi ilmiöksi. Nyt adaptaatiossa on mahdollista hyödyntää, paitsi alkuperäisteosta, myös esimerkiksi kaikkia tietystä alkuperäisteoksesta tehtyjä aikaisempia adaptaatioita, mahdollisesti lähdetekstin kirjoittajan muista teoksista tehtyjä adaptaatioita, sekä sellaisia adaptaatioita, jotka voidaan katsoa kuuluviksi samaan adaptaatioiden genreen, kuin mihin tarkasteltava adaptaatio itsensä asettaa. Viimeksi mainittuun ryhmään adaptaatio voi viitata käyttämällä genren

edustajille tyypillisesti yhteisiä ominaispiirteitä. Adaptaatiotutkimukselle avautuu näin mahdollisuus tarkastella myös tietyn adaptaatiogenren historiaa.

Genret ja historiallisuus voidaan nähdä uusina adaptaation ilmiöön liitettyinä piirteinä, jotka merkitsevät myös sitä, että jokainen yksittäinen adaptaatio tulee nyt tarkasteltavaksi omassa historiallisessa kontekstissaan syntyneenä teoksena. Samoin myös adaptaation vastaanottoon vaikuttavat vastaanottajan mukanaan tuoma sosio-kulttuurinen tausta ja vastaanoton tilanteen ajallinen etäisyys adaptaation syntyajankohdasta.

Elokuvan ja tekstin sisällön näkökulmasta tarkasteltaessa adaptaatio voidaan nähdä myös Cardwellin kuvailemana jatkuvasti kehittyvänä metatekstinä, joka kasvaa ja laajenee jatkuvasti uusien kytkentöjen kautta. Cardwell (2002, 26) vertaa omaa ehdotustaan ur-tekstin ja adaptaatioiden suhteesta Ingardenin taiteellisen objektin ja sen konkretisaatioiden suhteeseen. Vertaus vaikuttaa osuvalta siinä mielessä, että kumpaakaan, ur-tekstiä tai Ingardenin taiteellista objektia ei kohdata missään sellaisenaan. Cardwell vahvistaa ur-tekstin vastaavan myös Andrew'n peräänkuuluttamaa universaalia merkittyä, joka olemassaolollaan mahdollistaa merkityksen siirtämisen yhdestä merkkijärjestelmästä toiseen täysin toisilla merkeillä toimivaan systeemiin.

Toisen, hyvin abstraktin kuvauksen adaptaatiosta muodostaa Stam, joka näkee adaptaatiot (samoin kuin myös lähdeoksen) historialliseen kontekstiinsa sidoksissa olevina lausumina. Sen lisäksi, että näiden lausumien voidaan nähdä muodostavan yhden tasoista dialogia, myös näiden lausumien sisällä käydään intertekstuaalista neuvonpitoa. Tämä on limittäistä tai sisäkkäistä dialogisuutta, aivan kuten komparatismiin piirissä Andrew esitti taideteosten sekä itsessään sisältävän että keskenään muodostavan merkkisysteemejä.

Viimeaikaisimmassa teoreettisessa suuntauksessa adaptaation käsitteen merkitys lopputuotteena korostuu hieman prosessi-merkitystä enemmän, vaikka myös prosessin erilaisia mahdollisuuksia ja siihen vaikuttavia tekijöitä listataan ainakin Stamin artikkelissa varsin laajasti (ks. Stam 2000, 68–69). Korostus on tervetullut, sillä eihän adaptaation käsitteen lopputuote-aspektin määrittelyssä olla aikaisemmin juurikaan edistytty. Viimeaikainen kehitys tässä mielessä onkin

todellinen harppaus. Toisaalta adaptaation käsite yhdistetään osaksi suurempaa, merkitysten laajentamiseen liittyvää prosessia, jolloin puhutaan tarkemmin ottaen lopputuotteista, mutta tätä osallisuutta laajempaan ilmiöön käsitellään myös prosessia kuvaavilla ilmaisuilla.

Merkitysten laajenemisessa kyse ei enää ole vain yksittäisistä teoksista vaan niiden muodostamista verkostoista. Verkostoja on monenlaisia ja ne voivat olla osittain päällekkäisiä. Yksittäinen elokuva voi kuulua yhtä aikaa esimerkiksi tietyn kirjallisen teoksen adaptaatioiden sarjaan, lainata toisia tämän sarjan adaptaatioita ja ottaa kriittisen asenteen jotain aikaisempaa adaptaatiota tai lähdetekstiään kohtaan. Lisäksi se voi asettua tiettyyn adaptaatiogenreen esimerkiksi hyödyntämällä tälle genrelle tyypillistä kuvastoa. Tulokinnassa voidaan edetä vielä syvemmälle tarkastelemalla teoksesta konstruoitavia erilaisia ääniä, jotka muodostavat intertekstuaalista dialogia teoksen sisälle. Selvittämällä, millaiseen tekstuaaliseen tai ideologiseen verkostoon tämä dialogi tarkasteltavan adaptaation kytkee, voidaan arvioida sen suhdetta muihin ympäröiviin teksteihin, joiden intertekstit tai ”yhteiskunnalliset äänet” saattavat olla samoja tai osittain toisia.

Tässä luvussa hahmottunut näkemys adaptaatiosta tuo mieleeni Baconin (2005, 111) esittämän arvion adaptaation mahdollisesta vaikutuksesta kulttuurin syviin virtoihin: ”Tarinoiden kierrätys mediasta toiseen on olennainen osa paitsi taide- ja viihdealan kaupankäyntiä myös tradition ylläpitämistä ja uudistamista.” Tämän toteamuksen myötä en voi olla nostamatta esiin kulttuuriselle adaptaatiolle viimein avautuvaa mahdollisuutta yhtymäkohtaan biologisen adaptaation kanssa. *Menestyvä adaptaatio* (menestystähän ei lopulta koskaan voi varmasti ennalta ennustaa, kuten ei biologiassakaan lajille edullisen adaptaation ilmaantumista nähdä ennalta määrättynä) voi auttaa hiipuvaa traditiota säilymään ja selviytymään uusiin, uusien teostensa sukupolviin. Kun tämä ajatus yhdistetään Stamin ja Cardwellin hahmottamiin adaptaatioihin, tradition jatkamisen tai uudistamisen ei enää tarvitse tarkoittaa alistussuhdetta, jossa elokuva toimii kaunokirjallisen teoksen ”palvelijana”. Näin ollen adaptaatiokaan ei enää viittaa ja revitalisoi (vain) lähdeostaan. Mainitsemani traditio voitaisiin mielestäni ajatella joksikin, mitä Cardwellin ur-teksti voi kantaa.

Mikä tässä uudessa suunnassa nousee keskeisimmäksi seikaksi adaptaation käsitteen kannalta? Cardwell (2002, 17) tiivistää sen mielestäni hahmotellessaan adaptaation käsitteen rajoja. Hän toteaa, että elokuva tunnustetaan yleensä adaptaatioksi – ei siksi *että* se adaptoi, vaan siksi *mitä* se adaptoi. On silti ongelmallista – kuten komparatistien määritelmien kehämäisyyttä tarkastellessa kävi ilmi – kuitata tätä suhdetta originaali-versio -suhteeksi. Mielestäni Stamin ja Cardwellin viitoittamalla tiellä ollaankin jo varsin kaukana tästä määrittelytavasta.

Yksi selkeä piirre viimeaikaisimmissa määrittelypyrkimyksissä on moniulotteisuuden hyväksyminen. Tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, että monet eri metaforat hyväksytään avuksi adaptaation tarkasteluun. Adaptaatio voi olla luenta, käänös, lausuma, kritiikki tai vaikkapa ikuisesti laajeneva metateksti. Eri metaforien koetaan kuvaavan jotain puolta adaptaatiosta, joka itsessään on ilmiö, jonka merkitystä kokonaisuudessaan on vaikea tavoittaa yhden metaforan kautta.

Adaptaation historiallisuuden ja genreihin jakautumisen mahdollisuuden tunnistaminen tarkentaa tähänastisia määritelmiä tärkeällä tavalla. Se liittyy adaptaation käsitteeseen temporaalisuuden ominaisuuden ja abstraktissa mielessä myös spatiaalisuuden, sillä adaptaatiolla on mahdollisuus liikkua teosten tai lajien keskenään muodostamissa tiloissa. Näin se voi ”sijaita” lähempänä tiettyä teosta (esimerkiksi saman lähdetekstin toista adaptaatiota) samalla, kun se ”sijaitsee” kauempana jostain toisesta teoksesta. Samoin se voi asettua johonkin tiettyyn lajiin tai kahden lajityypin väliseen maastoon yhdistellen näiden lajien erilaisia ominaisuuksia.

Huomionarvoista on, että vaikka käsitteen määrittely ja kehitys on usein näiden teoretisointien yhteydessä tapahtunut implisiittisesti ja jopa ikään kuin muun pohdinnan sivutuotteena, tämän hetkiseen tilanteeseen on edetty vaiheittain niin, että edellisen vaiheen määritelmälliset toteamukset voidaan nähdä uuden vaiheen edellytyksenä. Media-spesifisessä vaiheessa Bluestone totesi adaptaation käsitteestä sen perustavaa laatua olevan seikan, että tämä käsite sisältää ajatuksen jonkinlaisen suhteen olemassaolosta alkuperäisteokseen. Komparatistisessa vaiheessa tätä määritelmää kehitettiin toteamalla, että adaptaatiossa tämän suhteen voi muodostaa monella eri tavalla. Pluralismin pohjustavien huomioiden ja aivan

viimeaikaisimpien näkemysten valossa on päädytty toteamaan, että adaptaatio voi muodostaa suhteen monilla eri tasoilla, eri lähteisiin ja eri tavoin.

5 Lopuksi

Tutkielmani aihealue on adaptaatiotutkimus, jonka hajanaisuuden johdosta asetin tutkimusongelmakseni adaptaation käsitteen hahmottamisen adaptaatiotutkimuksen eri vaiheiden kautta. Olen halunnut selvittää, onko tätä käsitettä määritelty, ja jos on niin kuinka määritelmät on muodostettu, sekä millaisen määritelmän adaptaatio tutkimuksensa eri vaiheissa on saanut?

Koska adaptaation käsitettä ei kuitenkaan keksitty elokuva-adaptaatioiden tutkimuksen piirissä, koin tarpeelliseksi käsitellä tutkimukseni ensimmäisessä varsinaisessa luvussa (luku 2) adaptaation määritelmiä laajemmassa viitekehysessä. Tässä luvussa keskeisin esiin nouseva tieto on adaptaation käsitteen kahtiajakautunut perusluonne sekä Cardwellin esittelemä kulttuurisen adaptaation esiteoreettista ymmärrystä hahmottava tähtimalli.

Tähänastisen elokuva-adaptaatioita käsittelevän tutkimuksen tärkeimpiä vaiheita ja teoreettisia näkökulmia olen tarkastellut kirjallisuuskatsauksen avulla (luku 3). Tätä tarkoitusta varten olen valinnut kirjallisuuskatsaukseni lähteitä, jotka käsittelevät tai ilmaisevat jotain olennaista näistä vaiheista – joko siksi, että näiden nimenomaisten lähteiden arvo on laajasti tunnustettu adaptaatiotutkimuksen piirissä, tai siksi, että nämä lähteet tuntuvat ilmaisevan adaptaatiotutkimuksen historiallisen vaiheen olemusta tyypillisyytensä kautta. Lähdekirjallisuuteni sisältää siis mielestäni koko adaptaatiotutkimusta ajatellen hiukan erilaatuisia teoksia, mutta samoin ovat adaptaatiotutkimuksen eri vaiheetkin laadultaan erilaisia.

Adaptaation käsitteen tarkasteluun keskittyvä luku 4 nostaa esiin eri näkökulmien adaptaatiotutkimukselle tarjoamat painotukset. Lisäksi tässä luvussa tulee esiin nostetuksi peruspäätelmien sarja, jota ilman adaptaation käsite tuskin olisi voinut kehittyä nykyiseen, varsin moniulotteiseen muotoonsa. Yllättävää on, että vaikka adaptaatiotutkimuksen muutosvaiheissa tehdyt ratkaisut ja uudet suunnannot vaikuttavatkin hyppäyksittäin tapahtuvilta, paikoin kapinahenkisiltäkin, silti peruspäätelmät näyttävät kehittyvän yhtenäistä linjaa muodostaen. Vaikka tutkimus ottaakin uuden suunnan ja edellisen vaiheen ongelmat jätetään paikoin avoimiksi, adaptaation käsite ei silti saa kokonaan uusia merkityksiä. Tutkijan

mielenkiinnon keskipisteenä oleva aihe voi vaihtua, mutta 'adaptaatio' pysyy samana. Tarkastelun näkökulmaa siirtelemällä adaptaation käsitteeseen on pikkuhiljaa tuotu täydennyksiä.

Näin päädynkin toteamaan, että vaikka adaptaation käsite on usein kuitattu lyhyellä, ilmiön konkreettista ilmenemistapaa kuvaavalla määritelmällä (joka tyypillisesti on muotoa ”Adaptaatio on kirjalliseen teokseen pohjautuva elokuva”), adaptaatiotutkimuksen eri vaiheet käyvät dialogia niinkin perustavaa laatua olevasta kysymyksestä kuin *mitä adaptaatio on*. Kysymys on media-spesifismissä esitetty hyvin epäsuorasti, sillä huomion keskipisteeseen asetetaan ilmaisuvälineet – ei adaptaation prosessia tai lopputuotetta. Tässä vaiheessa peruspäätelmänä esitettiin kuitenkin, että adaptaatio on *teos, jolla on suhde lähdeteokseensa*. Tämä peruspäätelmä on media-spesifismista konstruotavissa, vaikka lopulta se koetettiin saman näkökulman piirissä myös kieltää.

Komparatistinen adaptaatiotutkimus keskitti tarkastelunsa adaptaation prosessiin ja sen peruspäätelmä onkin, että *adaptaatio voi muodostaa suhteensa lähdeteokseen useilla eri tavoilla*. Pluralistinen tutkimus tarkasteli adaptaation ympärillä tai adaptaation kautta näyttäytyviä kulttuurisia ilmiöitä ja tunnisti komparatistisesta näkökulmasta irrottautuessaan adaptaation käsitteen kaksi perusaspektia – lopputuotteen ja prosessin. Koska tämän suuntauksen edustajat painivat myös monenlaisten tutkimusta ympäröivien arvokysymysten parissa, he raivasivat tietä maaperälle, jolla adaptaatiosta voitaisiin viimein keskustella itsenäisenä ilmiönä. Viimeaikaisimmissa kannanotoissa onkin jälleen keskitytty adaptaatioon itseensä ja käsitteen ympärille on alettu hahmotella aikaisempaa huomattavasti monimutkaisempaa määritelmää. Viimeisin peruspäätelmä kuuluukin näin ollen: *adaptaatio voi muodostaa suhteen monien eri lähteiden kanssa ja nämä suhteet se voi muodostaa eri tavoin*.

Tähänastinen adaptaatiotutkimus on siis pikkuhiljaa edennyt kohti monipuolisempaa ja yksityiskohtaisempaa käsitteenmäärittelyä. Adaptaatiotutkimuksella on kuitenkin ollut myös muita haasteita, kuten erityisen kärkeä, peruslähtökohdaltaan adaptaatiovastainen kritiikki, josta tutkijat itsekään eivät ole aina malttaneet pysytellä erossa. Kun tutkimuksen perusasetelmaksi on etenkin adaptaatiotutkimuksen ensivuosisikymmeninä helposti kärjistynyt

kirjallisen kaanonin arvokkaaksi julistaman kirjallisen klassikon ja uuden median tuotteen vertailu, on helppo ymmärtää, ettei adaptaation käsittely itsenäisenä kokonaisuutena ole ollut kovin pidäkkeettömästi toteutettavissa. Viimeaikainen adaptaatiotutkimus tuntuu kuitenkin selvästi pyrkivän tällaista näkökulmaa kohti ja tämä pyrkimys näkyy myös käsitteenmäärittelyssä.

Yksi adaptaation määritelmän muodostamiseen – tai muodostamattomuuteen – vaikuttanut tekijä on saattanut olla myös ilmiön näennäinen konkreettisuus. Kuten media-spesifistisen vaiheen käsitteenmäärittelyjä tarkastellessa kävi ilmi, adaptaatiot kuitattiin lähtökohtaisesti joukoksi teoksia, joita yhdistävä ominaispiirre on niiden syntyperä – adaptaation prosessi. Näin adaptaation käsitteeseen liittyvät abstraktimmat merkityksen tasot saivat vielä jäädä odottamaan löytäjänsä.

Viimeaikaisimmat adaptaation määritelmät tarjoavat mahdollisuuden huomattavasti kokonaisvaltaisempaan adaptaatioiden käsittelyyn. Lisäksi adaptaatiotutkimuksen aikaisemmat suuntaukset tarjoavat eri tavoin painottuneita mahdollisuuksia lähestyä adaptaatiota, ja erityisesti nyt, kun näiden suuntausten kiinnostuksen kohteena olevat erityisalueet ovat jo tunnistettavissa, suuntauksien tarjoamien analyysimenetelmien erityisosaamista voidaan hyödyntää entistä keskitetympin. Adaptaatio tutkimusaiheena ei myöskään ole irrallinen muusta kulttuurintutkimuksen kentästä ja voi olla, että pian esiin nousee – tai on jo noussutkin – uusia tutkimusalueita, jotka koettavat ammentaa adaptaatiotutkimuksen tähänastisista saavutuksista.

Yksi adaptaatioteorian uusi sovellusalue saattaisi olla tuore intermediaalisuudeksi kutsuttu tutkimus, jolla tarkastellaan erilaisiin medioihin leviäviä kulttuuri-ilmiöitä hyvinkin laajassa mielessä. Kuinka hyvin adaptaatiotutkimus sitten taipuu sovellettavaksi eri medioihin, mihin suuntaan tutkittavat adaptaatiot muuttuvat ja tarvitaanko niiden tarkastelemiseksi vielä uudenlaisia näkökulmia? Maailmassa, jossa mediat kehittyvät, moninaistuvat ja yleistyvät vastaanottajien arkikäyttöön nopeasti, adaptaation merkitys tulee varmasti vielä puhuttamaan monia.

Lähteet

- Ammond, Jukka (1986) *Teatterista valkokankaalle: Hella Wuolijoen näytelmien ja elokuvansovittusten vertailua*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Andrew, Dudley (1984) "Adaptation" teoksessa Andrew, Dudley: *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.
- Bacon, Henry (2005) *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 929.
- Barthes, Roland (1975) "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative". *New Literary History*. Vol. 6, No. 2, On Narrative and Narratives. (Winter, 1975), s 237–272.
- Bluestone, George (1957) *Novels into Film*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
- Brooker, Peter ja Will (1996) "Pulpmodernism: Tarantino's Affirmative Action." Teoksessa Cartmell, Deborah et al. (toim.) *Pulping Fictions: Consuming Culture Across the Literature/Media Divide*. London: Pluto Press. 135–150.
- Cardwell, Sarah (2002) *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester: Manchester University Press.
- Cartmell, Deborah et al. (toim.) (1996) *Pulping Fictions: Consuming Culture Across the Literature/Media Divide*. London: Pluto Press.
- Cartmell, Deborah ja Imelda Whelehan (toim.) (1999) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge.
- Cartmell Deborah (1999) "The Shakespeare on screen industry." Teoksessa Cartmell, Deborah ja Imelda Whelehan (toim.) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge. 29–37.
- Cohen, Keith (1979) *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange*. London: Yale University Press.

Darwin, Charles (1859/1980) *Lajien synty*. Lyhentäen toim. Richard E. Leakey. Suom. Anto Leikola. Helsinki: Kirjayhtymä. (Alkuteos *The Illustrated Origin of Species By Charles Darwin*.)

Eisenstein, Sergei (1978) ”Dickens, Griffith ja me” teoksessa Eisenstein, Sergei: *Elokuvan muoto*. Suom. Veli-Pekka Makkonen et al. Helsinki: Love Kustannus Oy. 306–368.

Gelder, Ken (1999) ”Jane Campion and the limits of literary cinema.” Teoksessa Cartmell, Deborah ja Imelda Whelehan (toim.) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge. 157–171.

Giddings, Robert ja Erica Sheen (toim.) (2000) *The Classic Novel: From Page to Screen*. Manchester: Manchester University Press.

Hark, Ina Rae (1999) ”The Wrath of the Original Cast. Translating embodied television characters to the other media.” Teoksessa Cartmell, Deborah ja Imelda Whelehan (toim.) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge. 172–184.

Hosiaisuus, Yrjö (2003) *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

Hyttiä, Riina (2004) *Ennen kuin kamera käy: ideasta kuvauksiin: tekijät kertovat*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Ingarden, Roman (1973) *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature. With an Appendix on the Functions of Language in the Theater*. Kääntänyt enganniksi George G. Grabowicz. Evanston: Northwestern University Press. (Alkuperäisteos *Das literarische Kunstwerk*, 1931/1965.)

Kalliopuska, Mirja (2005) *Psykologian sanasto*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Knight, Stephen (1996) ”Robin Hood: Men in Tights: Fitting the Tradition Snugly.” Teoksessa Cartmell, Deborah et al. (toim.) *Pulping Fictions: Consuming Culture Across the Literature/Media Divide*. London: Pluto Press. s. 125–133.

Koskela Lasse ja Lea Rojola (1997) *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykysteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Tietolipas 150.

Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Mayr, Ernst (2003) *Evoluutio*. Suom. Jani Kaaro. Vantaa: Werner Söderström Osakeyhtiö. (Alkuteos *What Evolution Is*. 2001.)

McFarlane, Brian (1996) *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University Press.

Naremore, James (toim.) (2000) *Film Adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Ouditt, Sharon (1999) ”Orlando: Coming across the divide.” Teoksessa Cartmell, Deborah ja Imelda Whelehan (toim.) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge. 146–156.

Paget, Derek (1999) ”Speaking out. The transformations of Trainspotting.” Teoksessa Cartmell, Deborah ja Imelda Whelehan (toim.) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge. 128–140.

Sadeniemi, Matti (toim.) (2002) *Nykysuomen sanakirja*. Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö. 15.painos.

Sheen, Erica (2000a) ”Introduction.” Teoksessa Robert Giddings ja Erica Sheen (toim.) *The Classic Novel. From Page to Screen*. Manchester: Manchester University Press. 1–13.

Sheen, Erica (2000b) ”’Where the garment gapes’: faithfulness and promiscuity in the 1995 BBC *Pride and Prejudice*.” Teoksessa Robert Giddings ja Erica Sheen (toim.) *The Classic Novel. From Page to Screen*. Manchester: Manchester University Press. 14–30.

Stam, Robert (2000) ”Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation.” Teoksessa James Naremore (toim.) *Film Adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. 54–76.

Stam, Robert (2001) "Sovitus vuoropuheluna." Suom. Markku Varjola. *Filmihullu* 2/01. 16–20.

Thompson, John O. (1996) "'Vanishing' Worlds: Film Adaptation and the Mystery of the Original." Teoksessa Cartmell, Deborah et al. (toim.) *Pulping Fictions: Consuming Culture Across the Literature/Media Divide*. London: Pluto Press. 11–28.

Tiainen, Jorma O. (toim.) (1987) *Gummeruksen uusi tietosanakirja*. Jyväskylä: Gummerus Oy:n kirjapaino.

Whelehan, Imelda ja Deborah Cartmell (1996) "Introduction – Pulping Fictions: Consuming Culture Across the Literature/Media Divide." Teoksessa Cartmell, Deborah et al. (toim.) *Pulping Fictions: Consuming Culture Across the Literature/Media Divide*. London: Pluto Press. 1–10.

Whelehan, Imelda (1999) "Adaptations: The contemporary dilemmas." Teoksessa Cartmell, Deborah ja Imelda Whelehan (toim.) *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. London: Routledge. 3–19.

SATU ETELÄSTÄ JA POHJOISESTA

Fantasiaromaani

Kirjoittamisen maisteriohjelman

Pro gradu -tutkielman taiteellinen osa

Jyväskylän yliopisto

TAIKU/kirjallisuus

Syyskuussa 2007

Sanna-Mari Tikka

Magenta

1.

Luku, jossa Magenta ottaa paikkansa.

Violet herätti minut varhain ja kertoi olevansa lähdössä. Hän oli itkenyt ja sanoi ”...ei tämä mitään...ei ole mitään hätää, Magenta, kaikki on ihan hyvin.” Työnsin käteni tyynyn alle ja kaivoin esiin hänelle tekemäni kaulakorun. Eriväriset kuivatut pavut napsahtelivat lämpimästi toisiaan vasten. Hän oli varmasti arvannut jo aikaisemmin saavansa vielä tuon korun minulta läksiäislahjaksi ja nyt sen näkeminen saikin hänet puhkeamaan hymyyn. Laitoin korun hänen kaulaansa ja hän halasi minua kiitokseksi hurjasti rutistaen. Sitten hän katsoi minua tavalla, joka sai minut odottamaan, että kuulisin pian kaikkein tärkeimmät neuvot tulevaa ajatellen. Mutta hyvin nopeasti hän olikin jo ulko-ovella ja poissa.

Raps, raps, raps...hänen tossunsa kuuluivat päästelevän kiireesti pois päin.

Jos olisin ollut nuorempi, olisin varmasti juossut hänen peräänsä. Nyt en juossut. Hänen täytyi lähteä, minä sain sentään jäädä vielä tänne. Ja minä olin nyt Tyttöjen Kaupungin vanhin tyttö.

Tytöt leikkivät koko päivän hippaa ja naamiaisjuttuja. Ehdotin leikkejä juuri niin kuin olimme Violetin kanssa aikaisemmin sopineet. *”Sinä päivänä ehdotat, että ollaan hippaa ja sen jälkeen naamiaisia. Kaikki juoksentelevat jossain, eivätkä huomaa ihmetellä, kun minua ei näy. Ja naamiaisleikissä he eivät edes oleta tunnistavansa jotakuta minuksi.”* Juuri niin se menikin. Illalla, kun satujen aika tuli, minun täytyi kertoa tytöille uutiset.

Me kaikki kiipesimme suureen puumajaan. Se ei ole kovin korkealla, no, sen lattia on minun vyötäröni tasolla, joten se on oikeastaan aika matalalla. Pienimmätkin tytöt pääsevät siis kiipeämään sinne. Jos he nukahtavat iltasatujen aikana, he voivat nukkua majassa, tai vanhemmat tytöt voivat kantaa heidät jonnekin muualle nukkumaan. Tytöt siis istuivat ja pötköttelivät suuren majan lattialle levitetyillä peitoilla ja odottivat Violetinkin tulevan pian, joten nousin seisomaan ja sanoin, ”Kuten huomaatte, Violet ei ole enää täällä. Hän lähti aamulla etsimään neitojen heimoa.” Ensin syntyi tietysti kammottava hiljaisuus. Kaikki tuijottivat

minua, katselivat sitten ympärilleen varmistaakseen, etten kuitenkin ollut erehtynyt. Sitten kuului liian monta kysymystä yhtä aikaa ja seuraavaksi tuli taas hiljaista, sillä kaikki odottivat vastausta johonkin. Jatkoin:

”Tiedän, että se tuntuu epärealiselta. Violetkin olisi halunnut hyvästellä teidät kaikki. Mutta hänen täytyi lähteä tänään todella aikaisin, ja eilen illalla hän ei vielä tiennyt, että lähtöpäivä on jo tänään.”

Oli kurjaa sanoa se kaikki tytöille. Violet oli selittänyt minulle, että ajatuskin siitä, että jokainen pitäisi hyvästellä erikseen, oli hänestä kammottava. Ennemmin hän vain juoksisi lähtöpäivänä portista ulos. Ja niin hän tosiaan oli tehnytkin. Mutta kyllä minä tiesin, ettei hän halunnut tuottaa sillä kenellekään pahaa mieltä.

Tytöt kastoivat minua neuvottoman näköisinä. Muutamat näkyivät tosin supisevan keskenään jotain puolialaisesti. *Äkkiä nyt eteenpäin!* Pakotin itseni sanomaan:

”Minun pitäisi varmaankin kertoa nyt oma versioni Meidän Tarinasta.” Hermostuksissani aloin tietysti täristä ja äänikin kuului väpättävän. Jos tämä menisi nyt pieleen, minulla tulisi olemaan todella vaikeaa. Tytöt eivät ikinä hyväksyisi minua johtajaksi. Jotkut taisivat jo valmiiksi katsoa minua epäluuloisesti.

Odotin hetken. Tytöt alkoivat suoristella hameenhelmojaan, ottivat mukavamman kuunteluasennon. Joku istui toisen tytön eteen ja tarjosi pitkät hiuksensa letitettäväksi. Yksi pikkutyttöistä asetteli nukkeja istumaan, että nekin voisivat paremmin kuunnella.

Suljin silmäni ja koetin miettiä Meidän Tarinaa, miltä sen kuunteleminen oli minusta aikaisemmin tuntunut. Violet oli kertonut tarinan jännittävästi ja hauskaasti, ja joku muukin oli jäänyt mieleeni. Tai en minä kyllä kertojaa muistanut, vaan jotain hänen tarinastaan. Nipistin silmäni kiinni. Täytyy saada kiinni imusta, joka vetäisi minut vaikka aikojen alkuun asti.

Maailman keskellä on suuri kompassi. Kompassin keskipisteestä lähtevät viivat, jotka kertovat missä mikäkin ilmansuunta on, mistä rajat alkavat, mihin päättyvät. Tämä on satu etelästä ja pohjoisesta:

Me asumme Tyttöjen Kaupungissa. Se on etelässä, ja missäpä muuallakaan se voisi olla.

Täällä hyönteisten siivistä lähtee naurunkiherrystä, hiukset ovat kultaa ja hiljaisuus on täynnä pieniä loruja. Jokainen tyttö on aurinko, eikä täällä kasveta aikuisiksi. Naiset asuvat metsien takana lännessä, missä paistaa aina kuu.

Meidän päivämme kestävät pitkään, vain kerran vuodessa tulee Todellinen Yö. Ensimmäinen Yö, sillä kukaan ei koskaan muista edellisvuotista.

Yöllä

*vuorten takana pohjoisessa
nostaa pohjanhenki päätään,
Se venyttää kaulansa torviksi,
päästää suustaan ulisevaa valitusta,
revontulien irvisteleviä naamoja.
(idässä vanhat akat lonksuttelevat viimeisiä hampaitaan hengelle vastaukseksi)*

Jokainen pohjanhenki olisi mieluummin pikkutyttö, ja siksi meidän on mentävä piiloon. Mentävä villieläinten koloihin, jos olemme sattuneet olemaan liian kaukana majoista, joissa tavallisesti leikitään kotista.

Mutta koloon kyyristyneenä ei näe tähtitaivasta.

Näinä öinä lännen naiset pysähtyvät hetkeksi paikoilleen, heille kaikki on aina sinistä samettia,

*on pitsien kahinaa,
raskaiden ripsien alla surumielinen katse.*

Ja kynnet he hoitavat huolellisesti.

Mutta koska tämä ei ole tarina lännessä, antaa naisten jatkaa matkaansa.

Tyttöjen kaupunkiin on näin tullut varjoja. Yö käy pimeämmäksi. Lopulta jokaisessa oviaukossa ja kolonsuussa alkaa näkyä pientä liikettä. Pimeydessä silmien kosteus kiiltää eri tavalla. Se antaa rohkeutta.

Maalaamme huulet punaisiksi!

Yön valossa kasvojen ja käsivarsien iho paljastaa tummat salaisuuksia virtaavat suonet.

Astelemme pohjanhengen eteen.

Hengen suut ammottavat, valuvat kuolaa, me odotamme laajentunein, tummin silmin,

laakso täynnä pieniä patsaita, lorut ovat haavoittaneet siipensä – nyt kosketetaan ihan oikeaa hiljaisuutta.

Hyökkääkö vanha peto?

Se yrittää hymyillä, mutta huulet roikkuvat pitkin taivasta.

Naiset lännessä räpäyttävät silmiään, rypistävät hieman kulmiaan ja kallistavat päätään.

Ja niin alkaa taas aamu etelässä.

Jokainen tyttö lepää, kunnes joku tyrkkää kyynärpäällä toista kylkeen.

Alkaa naurunkäkätys ja juoksentelu,

ja aamiaiseen mennessä on huulipunasta jäljellä vain tahra suupieleessä.

Kuulostelin hetken, mutta enempää sanoja ei ollut enää tulollaan. *Se oli siinä.* Nostin katseeni lattiasta ja kohtasin keskittyneitä katseita, auki unohtuneita suita. Joku meinasi kysyä jotain, mutta ei sitten kysynytäkään. Eräs toinen sanoi lopulta: ”Ihan hyvä tarina se oli.”

Sitten hän ilmoitti kaikille:

”Magenta siis johtaa tästälähtiin leikkejä.”

2.

Luku, jossa Tyttöjen Kaupungin asukkaat eivät leiki.

Meillä on majat, joissa pidämme kotia. Joskus saatamme muuttaa, siirtää kotimme toiseen majaan tai, jos tykkää korkeista paikoista, voi muuttaa johonkin pienemmistä puumajoista (ne ovat korkeammalla, kuin se suuri, jossa kuunnellaan satuja). Kotista voi leikkiä melkein koska vain. Minä olen viihtynyt pitkään tässä samassa majassa. Violetkin asui jonkun aikaa täällä minun kanssani. Hän muutti luokseni, jotta voisi paremmin opettaa minulle johtamista. Luulen myös, ettei hän halunnut enää leikkiä yksin.

Mutta aina ei voi leikkiä, muuten kai leikeillä ei olisi alkua eikä loppuja. Siksi Herttakuningatar on säätänyt, että välillä on pidettävä tosipäivä. Herttakuningatar on meidän kuningattaremme. Hän asuu linnassa kaupungin sivussa, ja kun hän päättää, että on aika pitää tosipäivä, vetää hän sydänlippunsa linnan torninhuippuihin liehumaan. Hänen torvensoittajansa soittaa myös pitkän ja kippuraisen torvilaulun jostain sieltä linnan tornista – niin että kenellekään ei pitäisi jäädä epäselvyyksiä. Niinä päivinä olemme kuningattaren lapsia.

Minä kerään tosipäivää varten kodistani tavaroita kasaan. Tavarat viedään torille ja vaihdetaan toisten tuomiin tavaroihin. Herttakuningatar kutsuu niitä markkinoiksi. Me opettelemme siellä tuntemaan Arvoa. Torille pystytetään omat pöydät astioille, petivaatteille, matoille, verhoille, kelloille, kirjoille, koriste-esineille ja ihan kaikelle (paitsi rikkonaisille tai likaisille tavaroille, niitä ei huolita vaihtoon). Minä käytän punaisia kottikärryjä. Työnnän tavaroitani niissä toripöydän luota toiselle ja teen vaihdon, jos löydän jotain mukavaa. Pakko ei ole vaihtaa mitään jos ei halua, mutta kannattaa kyllä kokeilla, koska se on lopulta tosi mukavaa. Viime kerralla minä löysin itselleni uudet verhot – niissä on keijukaispölyä ja kankaassa ihan oikeita kukkaköynnöksiä. Kukut avautuvat joka aamu ja käyvät iltaisin nupulle nukkumaan.

Koska tosipäivänä ei leikitä, silloin pitää olla myös oikea ateria. Herttakuningatar laittaaakin meille päivällisen, jonka hänen palvelijansa kattavat pitkään ruokapöytänsä, joka notkuu ja keikkuu kulhojen ja lautasten alla. Me istumme

pöydän ääreen ja jännittäviin naamiaispukeihin pukeutuneet tarjoilijat auttavat kaikkia saamaan haluamaansa ruokaa. On hiekkahentusia, lusikkaleipiä, mantelivannikkeita ja puolikuuta, on sekä hopeakaakkuja että marmorikaakkuja, on hilloja ja hillukkeita, kauravanukkaita ja uunijuustoa. Lisäksi tarjolla on aina myös punaisia, sydämenmuotoisia marmeladeja.

Kun ateria on ohi, Herttakuningatar tulee tervehtimään meitä parvekkeelle. Hän hymyilee ja juttelee meidän kanssamme, ja jos jollakin tytöistä on huolia, hän voi kertoa ne kuningattarelle. Herttakuningatar keksii yleensä ratkaisun hankaliinkin tapauksiin. Toisinaan ratkaisuksi riittää pelkkä kuningattaren nauru ja silloin mekin alamme nauraa hänen kanssaan. Tyttö, jolla ongelma oli, voi huokaista helpotuksesta, koska asia on sillä selvä.

Moni haluaisi varmasti nähdä kuningattaren, sillä häntä ihailaan kaikkialla. Pienimmät tytöt ovat sitä mieltä, että häntä ihailaan, koska hänen tunnusmerkkinsä on suuri punainen sydämenkuva. Se kuva on kaikissa linnan lipuissa, vaakunassa ja myös kuningattaren viitassa, jonka näemme hänen kääntyessään ympäri juuri ennen kuin hän on astunut parvekkeenovesta takaisin sisälle linnaan. Niin, ja tietysti se sydän on myös niissä marmeladeissa.

Yleensä puhumme kuningattaren kanssa leikeistä. Hän kysyy mitä olemme leikkineet ja me kerromme. Itse hän ei kuulemma koskaan ole saanut leikkiä vapaasti, ja siksi hän haluaa suojella Tyttöjen Kaupunkia – että me saisimme leikkiä aina ja rauhassa. Violet kysyi kerran, eikö kuningatar haluaisi tulla joskus mukaamme leikkimään ja siihen kuningatar vastasi empimättä:

”Ilman muuta! Tulen heti, kun olen ensin saanut muutamat tärkeät asiat hoidettua.”

Ei hän kylläkään ikinä tullut. En ole koskaan nähnyt häntä muualla kuin linnan parvekkeella. Mutta tietysti hänellä täytyy olla todella paljon niitä tärkeitä asioita, onhan hän ihan oikea kuningatar.

3.

Luku, jossa herneenlisko kertoo juorun.

Tyttöjen Kaupunki päättyy yhdeltä reunaltaan metsänreunaan. Se on paikka, jossa kasvaa ihmeellisiä kasveja. Olin keräämässä juuri ilmestyneitä villiherneen palkoja kun kuulin hassun äänen.

”Magenta, joko olet kuullut mitä on tapahtunut?” se kysyi. Katselin ympärilleni, mutten nähnyt ketään missään. Laskin kädessäni olevaa herneenliskoa koriin ja näin sen toiseen päähän avautuneet palleroiset silmät. Se toisti kysymyksen uudelleen ja silloin muutkin keräämäni herneenliskot avasivat silmänsä mulkoselleen. Ne katsoa tapittivat minua korin pohjalta.

”Ei, en ole kuullut mitään”, vastasin ja kaikki ne sulkivat silmänsä yhtä aikaa.

”No, kertokaa nyt, kun kerran aloititte!” tiukkasin ja samassa korin pohja oli taas mulkosilmiä täynnä.

”Lupaatkos liottaa ensikeväänä muutaman herneen uusia taimia varten? Katsos, villiherneellä ei ole nyt oikein hyvä vuosi. Me tarvitsisimme vähän apua.”

”Käyhän se, kunhan ensin saadaan isompia herneitä kuivattavaksi.”

”No kyllä me sitten voidaan kertoa”, se vastasi, mutta hetken aikaa ne vain puhuivat kiihkeästi keskenään uusista taimista, eikä siitä saanut mitään selkoa.

Viimein ne muistivat taas minut ja kertoivat harvinaisen selvästi kuulleensa linnuilta, että Herttakuningattaren tytär on karannut.

Marhaa

4.

Luku, jossa Marhaa muuttaa Herttakuningattaren linnaan.

Sinä aamuna, lähtöpäiväni koittaessa, olisin sittenkin halunnut vielä jäädä Tyttöjen Kaupunkiin. Violet oli viimein lähtenyt kaupungista pois ja me olimme saaneet uuden johtajan. Kun kuuntelin hänen kertomaansa tarinaa, tiesin heti, että hänestä tulisi parempi johtaja kuin Violetista ikinä.

Violetin takia minä aina jäin – tai jättäydyin – leikeissä syrjään.

Hänen lähellään kukaan ei voinut kuulla omia ajatuksiaan.

Violetin takia tulin myös luvanneeksi lähteä Herttakuningattaren linnaan.

Annoin siitä lupauksen aaveelle, eikä aaveelle annettua lupasta voi vetää takaisin.

Samapa tuo, ajattelin silloin, samapa tuo on lähteä Herttakuningattaren palvelukseen, kun enhän minä täällä Tyttöjen Kaupungissakaan viihdy. Ja aave meni ja vei lupauksen mukanaan.

Herttakuningattaren linna seisoo Tyttöjen Kaupungin reunalla – edustalla tai takana – riippuu kuinka katsoo.

Herttakuningattaren hovissa asuu joukko tyttöjä, joista on tuleva työteliäitä naisia.

Työnjohtajana toimiva aave houkuttelee tähän joukkoon sellaisia tyttöjä, jotka eivät enää leiki kaupungissa kunnolla – eivät ehkä ole koskaan osanneetkaan leikkiä – ja sellaisia, jotka vain kuvittelevat leikkivänsä, mutta oikeasti he seisovat syrjässä seinustoilla ja pylväiden juurilla.

Ensimmäinen päivä muurien sisäpuolella kului ajattelematta, vastustaen ja vierastaen, menneisiin muistoihin tarraten.

Linnassa minulle kerrottiin, että

tyttöjen joukko – josta on joku päivä tuleva työteliäiden naisten joukko – suojelee kuningattaren mainetta

ja se maine on aina livahtamassa portin raosta karkuteille.

Jonain päivänä se vielä karkaa.

Sain huomata, että värväyksen jälkeen päivät lyhenevät ja kulkevat nopeammassa rytmissä. En enää ehtinyt ajatella tunneissa, joten aloin ajatella päivissä.

Koulutuksemme on raskas, sillä meidän on opittava elämään monien uusien sääntöjen mukaan. Maine livahtelee pitkin linnan lattiaita eikä anna kenenkään ottaa itseään kiinni. Kuningatarta emme vielä edes nähneet.

Silloin kun maine on taas saatu saarrettua linnan sisäosiin, riittää, että jokunen tyttö seisoo vartiossa pääkäytävillä. Sillä välin me muut voimme harjoitella kaikenlaisia hyödyllisiä taitoja. Me nimittäin teemme täällä kaikki muutkin linnan työt.

Työnjohtajamme on aave. Hän ei lentele ilmassa tai kulje seinien läpi, mutta me kaikki näemme hänen lävitseen, vaikka harva uskaltaa katsoa häntä siten enää ensimmäisen kerran jälkeen. Kukaan ei myöskään uskalla kysyä häneltä mitään. Siksi tottelemme vain, ja toivomme, ettei hänen aaveudestaan koidu hankaluuksia kenellekään.

Ensimmäisinä iltoina keskustelimme mieluusti siitä, kannattiko tänne linnaan tulla.

Päädyimme usein puhumaan melko kovaäänisesti siitä, onko olemassa ainoatakaan syytä, jonka vuoksi Tyttöjen Kaupunkiin olisi kannattanut jäädä.

Muistelemme myös yhä uudestaan päivää, jona tulimme linnaan.

Yllättäen noussut tuulenpuuska ravisteli meistä jokaista linnan laskusillalla. Jos jollakulla oli yhtään kikatusta sisällään, varisi se siinä paikassa alas maahan ja vierähti vallihaudan rinnettä alas likaiseen veteen.

Harva meistä oli enää aikoihin kikatellut, ellei sitten yksikseen, omille jutuilleen. Silti moni yllättyi siitä, miten paljon kikatusta sisältä tuli ulos. Rintakehää ihan pakotti ja silmiä kuumotti, ja hätääntynyt kikatusta hyppi ja pomppi mitään ymmärtämättä veteen, porisi hetken pinnan alla ja katosi.

Tyttö, josta on joku päivä tuleva työteliäs nainen, ei oikeastaan ole enää pieni eikä tyttö. Hän on vain alkanut odottaa.

5.

Luku jossa Herttakuningatar luo ryhtiä.

Herttakuningatar halusi nähdä meidät *kunnolla*.

Hän halusi tarkastella meistä jokaista *kunnolla*.

Minä kuulin hänen sanovan niin aaveelle.

Tuli ilta ja me seisoimme rivissä hänen edessään.

Työnjohtaja leikkasi meille kuningattaren ohjeiden mukaisesti samanlaiset otsahiukset. Leveyttä korvasta korvaan ja pituutta niin vähän, ettei tarvitsisi taas pian olla leikkaamassa.

Kuningattarella oli meille uudet vaatteet. Hän antoi ne jokaiselle erikseen.

Ensin täytyi riisua vanhat vaatteet pois, asettaa ne pinoon jalkojen juureen.

”Sinulla on tyttö huono ryhti”, sanoi hän yhdelle tytölle. ”Tee minun perässäni.”

Ja hän näytti vaatteet päällä, kuinka tyttö löytäisi oikean, kauniin asennon. Kun tyttö oli tehnyt liikkeen perässä, sai hän vaatteensa.

Sitten juhlittiin. Istuimme pitkän pöydän ääreen ja söimme.

”Miksi ette viihtyneet tyttöjen kaupungissa?”

Kuningatar osoitti erästä tyttöä ja halusi tämän vastaavan kysymykseensä.

”Emme kai oikein pitäneet leikeistä”, tyttö vastasi varovaisella äänellä.

”Niin, no, siihen tarvitaan tietenkin mielikuvitusta. Voin hyvin kuvitella, ettei joku pidä leikeistä, jos hän ei omaa ollenkaan mielikuvitusta”, kuningatar vastasi ja hymyili ymmärtäväisesti.

”Pidättekö uusista vaatteistanne? Ne ovat todella harvinaislaatuksia.”

Katselimme toisiamme, itseämme ja pöydänpintaa. Vaatteet olivat suuria kuin säkit ja niiden selkäpuoleen oli kiinnitetty kaksi paksuista kuteista letitettyä jäykkää silmukkaa. Silmukat muodostivat selkään kaksi kahvaa. Kun puvun selkäpuolta katsoi suoraan takaa, hiukan sivuille kallistuvat kahvat muodostivat punaisen sydämen ääriviivat.

Tämän erikoisuuden vuoksi emme voineet nojata kunnolla penkin selkämykseen.

”Näytätte muuten tosi ryhdikkäiltä”, kuningatar sanoi lempeästi hymyillen, ”sinäkin”, hän nyökkäsi tytölle, jonka ryhtiä oli korjannut.

”Eipä tarvinnut montaa kertaa sanoa. Olette selvästi hyviä tyttöjä.”

”Tiedättehän, että linnantyttöinä voitte päästä todella pitkälle?” hän jatkoi innostuneella äänellä. Mutta kaikki vain söivät vaitonaisina.

”Teistä voi tulla mitä vain! Täällä linnassa teillä on monenlaisia mahdollisuuksia.” Kukaan ei vielääkään osannut sanoa mitään. Yhtäkkiä kuningattaren katse pysähtyi aivan kuin hän olisi vetäissyt jotain väärään kurkkuun. Ilme vakavoitui, silmät alkoivat pullottaa rypistyneiden kulmien alla. Ehkä hän osasi lukea ajatuksia, ja ehkä joku oli juuri ajatellut jotain hävytöntä. Hänen katseensa kiersi työstä tyttöön.

”Mikäs teitä nyt oikein vaivaa?” hän kivahti.

”Anteeksi”, sanoin lopulta, sillä minä taisin olla ainoa, josta tuntui helpommalta sanoa edes jotain sen sijaan että jatkaisin kireäksi käynyttä hiljaisuutta.

”Anteeksi, mutta me taidamme olla hieman arkoja näin aluksi. Olemme kyllä kiitollisia kaikesta, mitä olette meitä varten varanneet.”

”No niin”, hän sulii, ”minä olen myös erittäin kiitollinen siitä, että olen saanut teidät tänne luokseni.” Hän katseli minua, ja vain minua, erittäin onnellisen näköisenä.

6.

Luku, jossa, Marhaa kuulee prinsessan.

Herttakuningattarella on tytär.

Emme ole koskaan nähneet häntä.

Mutta joka päivä voimme kuulla hänen äänensä.

Hänen laulunsa soi linnan saleissa, nyyhkytys vihloo pitkissä käytävissä
ja puhe, rauhallinen ja pehmeä,

saa portaissa unohtamaan, mihin sitä olikaan menossa.

Tytöt, joista on tuleva työteliäitä naisia, eivät saa vastata hänelle, sillä se ei ole
heidän asiansa.

Mutta kukaan ei ole huomannut kieltää meitä puhumasta prinsessasta
keskenämme.

Ja niin kerrotaan, että Herttakuningatar on hänelle julmaakin julmempi.

Kun

tytär oli halunnut katsoa kuvaansa peilistä,

oli Herttakuningatar antanut sitoa hänet peilin eteen

vuodeksi

niin ettei hän enää kestä nähdä omaa kuvaansa.

Ja kun

tytär oli toivonut omaa huonetta

oli Herttakuningatar antanut kuljettaa hänen tavaransa linnan etäisimpään

kolkkaan

*niin että hän eksyi ja oli nääntyä linnan uumeniin koettaessaan yksin löytää tien
lähimpiin asuttuihin huoneisiin.*

Ja kun

tytär oli kysellyt ikkunan ohi lentävistä linnuista

oli Herttakuningatar antanut kertoa hänelle, että kavala vanha noita siellä

*linnuksi tekeytyneenä vaanii, koettaa selvittää, kuinka pääsisi kaappaamaan
varomattoman prinsessan.*

Sen jälkeen prinsessa oli ollut pitkään hiljaa, ja kuningatar oli kaiken varalta päättänyt elää muutaman päivän kuin tytärtä ei olisi ollutkaan.

7.

Luku, jossa linna hiljenee.

Kun tytär karkasi, kaikki tiesivät sen tietenkin heti. Kesti hetken, ennen kuin kukaan uskalsi ääneen kysyä, olivatko muutkin huomanneet saman asian: Linna oli muuttunut hiljaiseksi.

Kun joku lopulta sanoi tämän ääneen, alkoi linnan hiljaisuus painaa enemmän, sillä jokainen heikko kuiskaus tyhjässä käytävässä osoittautui vain kuvitelluksi kuiskaukseksi. Työnjohtaja kuulosti usein epävarmalta, hänen puheensa katkeili ja hänkin tuntui kuulostelevan linnaa.

Eräänä päivänä, kun pesimme juuri salin lattiaa, kuulimme Herttakuningattaren lähestyvät askeleet. Samassa työnjohtaja haalistui ja katosi lopulta kokonaan näkyvistä.

Neljätoista työteliääksi naiseksi harjoittelevaa tyttöä kuurasi salongin lattiaa kuningattaren astuessa sisään. Kaikki pitivät kasvojaan lattiaan päin painettuina ja yrittivät katsoa häntä silmäkulmastaan.

Ovella kuningatar yllättyi nähdessään meidät, empi puolen sekunnin verran, mutta päätti sitten jatkaa kulkuaan.

Astellessaan huoneen poikki hän näkyi olevan täynnä sakeaa, juuri ja juuri sisällä pysyvää kiukkaa. Välillä hän käänsi katseensa meidän suuntaamme. Hän tutki, antaisiko jokin aihetta purkautumiseen.

Eikö muka antaisi? Mutta hän torjui halunsa moiseen lapselliseen käytökseen pienellä kulmien kohotuksella, kuin sanoisi, *tämä ei kosketa minua millään tavalla ja te – teille se ei todellakaan kuulu.*

Hän asettui kultareunaisen peilin eteen ja katsoi kuvaansa.

Yhtäkkiä hän hymyili itselleen, työnsi huulia suppuun niin että poskipäät tulivat esiin ja huomasi samassa peilin kautta häntä katselevat tytöt.

Nopeasti hän kääntyi.

Tytöt jatkoivat heti työtään.

Kuului pilkallinen naurahdus ja kepeästi hyräillen hän asteli pois huoneesta.

8.

Luku, jossa Herttakuningatar muuttaa pakon.

Meidät oli kutsuttu saliin. Seisoimme rivissä ja kuuntelimme.

”En minä ole teitä tänne halunnut”, sanoi Herttakuningatar ja jatkoi, ”Itsepähän olette tulleet. Kummitukset eivät pakota ketään, joten sitä niin sanottua työnjohtajaanne teidän on turha syyttää”. Herttakuningatar käveli arvokkaasti edestakaisin. Hänen katseensa oli kova. Maine läikkyi hänen kannoillaan ja näytti välillä jäljittelevän hänen eleitään. Se otti varjon paikan, halusi meidän uskovan itseään.

”Mutta” kuningatar sanoi terävästi, pysähtyi ja nosti etusormensa pystyyn, ”kun nyt olette täällä, ja olette todellakin päättäneet tulla työteliäiksi naisiksi, ei ole mitään syytä pilata hyvää suunnitelmaanne.” Tässä vaiheessa hän piti lyhyen tauon, laski sormensa alas ja kohotti kasvoilleen hitaasti lämpenevän hymyn.

”Minä aion todellakin tukea teitä suunnitelmassanne täysin.”

Lopuksi hän lisäsi, ”Saatte myös auttaa minua eräässä asiassa. Siitä tulee teille hyvää harjoitusta.”

Herttakuningatar poistui salista ja samassa työnjohtaja ilmestyi näkyviin. Hän oli synkän näköinen. Hän loi suuntaamme ärtyneen vilkaisun ja laahusti sitten jonnekin salin varjoihin.

”Minua pelottaa”, vieressäni seisova tyttö kuiskasi. Hän seisoi yhä jäykästi rivissä, katse eteenpäin naulittuna. ”Mitä ihmettä hän tarkoitti sillä ’Minä aion tukea teitä täysin’ -jutulla?” tyttö kysyi puoliääneen pitäen katseensa edelleen edessään olevassa tyhjässä tilassa, jossa kuningatar oli hetki sitten kävellyt edestakaisin.

”Ehkä joku voisi kysyä muutamaa asiaa työnjohtaja-aaveelta”, sanoin lopulta kuin vastaukseksi. Tyttö kääntyi minuun päin kasvot valkoisina.

”Ja se joku olen varmaankin minä”, lisäsin nopeasti.

Mielessäni alkoi jankuttaa yksi ainoa ajatus: *Miksi minä lupasin lähteä tänne?
Miksi lähdin tänne? Miksi?*

Magenta

9.

Luku, jossa on vesipuolukoita ja pulloraparperia.

Minä ja muutamat muut isot tytöt olimme järjestäneet kutsut erääseen puutarhaan, leikisti tietenkin, mutta monet – etenkin pikkutyöt – olivat silti tulleet paikalle. Jotkut olivat saapuneet kaupungin toiselta laidalta asti.

”Minä luulin, että se on se Herttakuningatar, joka sieltä linnasta lopulta karkaa”, sanoi tyttö mehupöydän päästä.

”Höh, miksi se sieltä mihinkään lähtis, sehän on sen koti”, sanoi toinen, ja joku muu alkoi inttää, että nimenomaan kotonahan sitä pitäisi ensin olla, jos kerran meinaa karata.

”Mihin prinsessa sitten meni?”, eräs vaaleatukkainen tyttö kysyi.

”Kukaan ei tietenkään voi tietää sitä, sehän karkasi”, vastasi se sama, joka tuntui tietävän karkailusta enemmänkin.

”Mutta tarvitseekohan se apua?”, kysyi vaaleatukkainen ja imi posket lontolla mehua keltaisen pillin läpi.

”Tajuaakohan se tästä maailmasta yhtään mitään?”, kysyi eräs tyttö erityisen vakavaan sävyyn. Hänen paksut kulmakarvansa näyttivät kasvavan yhteen.

”Sehän on, katsokaas, tähän asti asunut vain siellä linnassa”, hän tarkensi.

Kaikki kääntyivät katsomaan tätä vakavilmeistä tyttöä. Sitten joku alkoi hekottaa. Nauraja yltyi vielä pelleilemäänkin:

”Joo, mahtaa se olla ihan – ” tyttö räväytti silmänsä levälleen, avasi suunsa ammолleen ja vei kasvonsa aivan vierustoverinsa kasvoihin kiinni. Pian kaikki tekivät samoin, uudestaan ja uudestaan, niin monta kertaa kuin nauramiselta pystyivät.

Kun he vähitellen alkoivat taas rauhoittua, vakavilmeinen tyttö päätti jälleen, kaikesta huolimatta, esittää ajatuksiaan ääneen:

”Onkohan se prinsessa tyttö, neito, vai nainen? Mihin sen oikeastaan *pitäisi* mennä?”

Seurasi hämmentynyt hiljaisuus. Viimein muuan tyttö uskaltautui kertomaan:

”Minä ainakin alkaisin rosvoksi ja muuttaisin siihen autioon latoon, joka on siellä uimarannan lähellä. Sitten varastaisin sen verran ruokaa, kuin olisi pakko.” Ja hän lisäsi vielä nopeasti: ”Mutta en yhtään enempää siis.”

”Hyvä on”, minä sanoin. Minusta tuntui, että nyt minun ihan selvästi kuului tehdä jonkinlainen päätös, jotain sellaista, johtajat yleensä lopulta tekevät. Sitä paitsi kaipasivathan tällaiset kutsut jotain jännittävää erityisohjelmaakin. Totesin siis:

”Minun täytyy katsoa korvosta.”

Annoin kaikkein pienimpien tyttöjen, jotka eivät vielä ymmärtäneet näitä sanoja, ihmetellä vähän aikaa. Muistaisivatpa paremmin seuraavalla kerralla, niin Violet ainakin oli väittänyt. Lopulta sanoin asiaan kuuluvaa juhlallisuutta ääneeni keräten:

”Tuokaa minulle vesipuolukoita ja pulloraparperia, ja suuri puinen korvo! Sitten kun on pimeää, minä katson korvosta, missä prinsessa on ja onko hänellä jotain hätää.”

Suuri pyöreä korvo täytettiin vedellä ja peitettiin sen jälkeen ylimääräisellä pöytäliinalla, ettei veteen lentelisi roskia. Joku toi vesipuolukat ja pulloraparperit kellarista pöydän päähän. Vaikkei siitä enää puhuttukaan sen enempää, kaikki alkoivat odottaa iltaa. Kun tuli vähänkin hämärä, tai oikeastaan, kun päivä alkoi vasta painua harmaan puolelle, jotkut kiirehtivät sytyttämään tuikkuja paperilyhtyihin. Mitä lähemmäksi ilta tuli, sitä enemmän epäilin, osaisinko sittenkään hoitaa lupaamaani tehtävää. Kun sitten viimein tapahtui jotain hauskaa ja kaikki unohtivat hetkeksi odottamisen ja illan ja alkoivat hullutella, pimeys laskeutui puutarhaan.

Hiljaista, pienen pientä hihitystä ja sitten hiljaista taas.

Jossain ilmassa, puidenoksien seassa luikerteli Näkyjen Kantaja.

*Korvon pyöreään vedenpinnan läpi koetin nähdä sen,
sillä suoraan katsomalla sitä ei voi nähdä.*

Kylmä, lämmin henkäys ja kylmä taas,

ja veden pinta kertoi minulle vain tähtitaivaasta pihapuiden oksien alla.

*Syvällä, syvemmillä kuin korvon pohjalla, jostain irtosi pieni tähti,
piirsi pienen kaaren ja katosi.
Siihen kohtaan minä jäin kiinni*

”Mitä näit?’, sitä he kysyvät sinulta sitten monta kertaa, mutta sillä asialla ei ole heille mitään merkitystä”, Violet oli neuvonut. ”Näkyjen Kantaja näyttää asioita, jotta katsoja jäisi näkyihin kiinni, unohtaisi etsimänsä ja katselisi vain, kunnes hän lopulta palaa yhä uudestaan katsomaan ja unohtaa kaiken muun. Mutta Näkyjen Kantaja ei ole täysin vapaa, hänen on kuitenkin annettava jokin vastaus. Viisaus on kuvien takana, siinä mitä näytetään ja miten ja siinä myös, mitä ei näytetä.”

”Ne, joita toiset kutsuvat ennustajiksi, ovat itse asiassa Näkyjen Kantajan vallassa. He ennustavat jotenkuten toisille, sillä eivät voi lopettaa katselemista. Mitäpä muuta he voisivat tehdä? Eivät he enää itselleenkaan mitään vastauksia kaipaa. Heidän aikansa on kääntynyt nurinpäin, sillä heillä ei ole omia muistoja – vain muisto kuvien katselemisesta, ja millainen muisto se muka on?”

Kun laskin irti astian reunoista ja istuuduin nurmikolle vesikorvon viereen, en tiennyt kuinka ihmeessä aloittaisin. *Pitikin ruveta tähän, ajattelin, mutta kaduin mokomaa pelkuruutta heti. Tärkeä viesti pitäisi saada kerrotuksi, mutta miten?* Tytöt halusivat tietysti kuulla kaiken heti. Kourallinen kylmiä puolukoita karkotti onneksi silmissä vieläkin kieppuvat näkyjen rippeet, raparperin palaa pitkään pureskelemalla katosivat näkyjen myötä käsiin ja jalkoihin jääneet inhottavat vapinat ja vipatukset. Tuota en enää ikinä tekisi vapaaehtoisesti uudestaan.

10.

Luku, jossa tytöt eivät ole yhtä mieltä.

”No, mitä näit?” yksi tytöistä kysyi, kun olimme taas asettuneet mehupöydän ympärille.

”Tuota, ymmärsin niin, että meidän olisi hyvä löytää hänet. Prinsessa siis”, aloitin varovasti ja jatkoin, ”En tiedä mikä tai millainen hän on, mutta ainakin hän tulee tarvitsemaan apuamme. Lisäksi, nyt kun prinsessa on lähtenyt, jotain kamalaa tulee tapahtumaan. Minä luulen, että se liittyy jotenkin Hertta Kuningattareen.”

Tiesinhän minä, ettei tuollainen selitys riittäisi varsinkaan vilkasliikkeisille pikkutyöille.

”Mutta, mitä sinä oikeasti näit korvosta? Ja miten se liittyy Herttakuningattareen?”, tytöt kyselivät.

”Itse asiassa...”, ja tämä minun olisi pitänyt jättää sanomatta, ”Herttakuningatar aikoo ilmeisesti viimein tulla leikkimään meidän kanssamme.”

Kolme pikkutyttöä pöydän vastakkaisessa päädyssä kiljahti ja tuuletti villisti kädet ilmassa. He alkoivat puhua toistensa päälle:

”Voisikohan hän antaa meidän kokeilla prinsessamekkoja?”

”Antaisikohan hän meidän leikkiä linnassa?”

”Hänellä on varmaan talli täynnä valkoisia hevosia, saisimmekohan...”

Nousin ylös ja yritin katkaista vauhkoontuneen puheen. Lopulta astuin tuolille seisomaan ja huusin:

”Mutta kun ei se nyt mene niin!”

Tälläkään ei ollut mitään vaikutusta. Ei siinä voinut muuta, kuin käyttää keinoa, johon liittyvät salaisuudet olin perinyt Violetilta hänen opettaessa minulle johtamisen taitoa ja joka minun mielestäni oli kaikista keinoista naurettavin.

”Nyt jos ette ole hiljaa ja kuuntele niin minä kutsun sienet!” sanoin kuuluvasti.

Möly ja meuhkaaminen loppui siihen paikkaan. Pikkutyöt näyttivät hyvin vakavilta. He vilkuilivat jo ympärilleen maahan. Huomasin jonkin matkan päässä nurmikolla pikkuisen pyöreähattuisen haperon. Käännyin sen puoleen ja sanoin erittäin kohteliaasti:

”Olittepa te nopeita. Nyt näyttää kuitenkin sille, ettei tässä ehkä sittenkään tarvita kokonaista armeijaa.”

Pikkutyöt tuijottivat sientä jäykistyneinä. Joku huomasi vielä toisenkin sienen vähän etäämmällä pienen kiven vieressä. Se oli tötteröhattuinen vahvero. Nämä kaksi pelottavaa sieniarmeijan soturia varmistivat, että keskustelumme saattoi taas jatkua rauhassa, eikä kenenkään tarvinnut huutaa.

”Ennustus ei ollut yhtään mukava. Meidän täytyy löytää se prinsessa”, sanoin.

Kolmen pikkutyttöä näytti kovasti pettyneiltä. He puhuivat nyt yksi kerrallaan ja rauhallisesti.

”Siinä sanoit, että kuningatar saattaisi haluta leikkiä meidän kanssa”, nuorin kolmesta aloitti.

”Miksi me ei sitten leikittäis?” toinen jatkoi.

”Sehän on vaan kuningatar, pitää senkin saada leikkiä jonkun kanssa, jos se haluaa”, kolmas sanoi ääni myötätunnosta värähdellen.

”Sehän on sitä paitsi *meidän* kuningatar. Eikö meidän oikeastaan *pidä* leikkiä sen kanssa, jos se kerran haluaa?”, toinen lisäsi vetoavasti.

Keskusteluun puuttui jälleen mieteliäs tyttö:

”Ehkä osan meistä pitäisi lähteä etsimään prinsessaa, ja ne jotka haluavat, voivat jäädä tänne leikkimään kuningattaren kanssa.” Tätä ajatusta kannatettiin, joten pöydän ympäri lähti kiertämään vuoro ja jokainen kertoi, mitä halusi tehdä.

Ne jotka olivat päättäneet jäädä odottamaan kuningatarta, kertoivat päätöksensä nopeasti. Ne muutamat, jotka ajattelivat lähteä etsimään prinsessaa, vastasivat hitaasti ja empien.

Seuraavana päivänä sanaa levitettiin ympäri kaupunkia, sillä kaikki eivät olleet osallistuneet kutsuille. Meidän lähtevien joukko kasvoi enää vain muutamalla työllä. Yksi kutsuilla mukaan lupautunut tyttö ilmoitti pienellä vaaleanpunaisella kirjeellä, ettei nyt pääsytkään lähtemään. Kirjekuoren luokkuun oli liimattu kiiltokuva, jossa leppäkerttu istui neliapilan lehdellä.

11.

Luku, jossa on tyttöjä on viisi.

Lähtöpäivää edeltävänä iltapäivänä me, jotka aioimme löytää prinsessan, istuimme kaupungin laidalla kasvavan vaahteran juurella juomassa kuumia juomia. Kahdella tytöllä oli mintulla maustetut kaakaot, kahdella mansikkamehua ja yhdellä kamomillatee, jolle muut vain irvistivät.

Ensimmäisenä puhui mieteliäs tyttö, jonka kulmakarvat tosiaan kasvoivat yhteen. Hän haisteli teemukillistaan ja näytti vielä vakavammalta kuin aikaisemmin.

”Minun nimeni on Sienna”, hän sanoi, sillä emme me muista läheskään kaikkien nimiä ulkoa. Sitä paitsi jotkut tytöt vaihtavat toisinaan nimeään. ”En ole koskaan pitänyt tuosta linnasta. Maisema olisi paljon kauniimpi ilman tuollaista tummaa möykkyä. Lisäksi siellä asuu se kamala linnan aave, joka on muuten kysynyt minulta muutaman kerran, enkö lähtisi linnaan töihin. Jotkut kuulemma lähtevät sinne vapaaehtoisesti! En todellakaan ymmärrä heitä. En varmasti lähtisi ja sulki itseäni tuon möykyn mahaan. En ikinä. Prinsessa ei tietysti voinut valita, kun hän kerran syntyi linnaan, mutta ymmärrän kyllä hyvin, että hänen täytyi karata. Minä en ainakaan aio pakottaa häntä palaamaan tuon möykyn mahaan, jollei hän itse halua mennä sinne.”

Toinen tyttö vilkuili sivusilmällä Siennaa, epäröi, mutta sanoi sitten puuskahtaen: ”En kyllä tiä mihin suuntaan mejän pitäisi lähteä, mutta se on varma, että minä haluan olla mahdollisimman kaukana täältä, jos tytöt aikoo alkaa leikkimään sen kuningattaren kanssa.” Tyttö näytti itsepäiseltä, ikään kuin joku meistä saattaisi pian alkaa suostuttelemaan häntä kuningattaren leikkikaveriksi.

”Mikä sinun nimesi on?” kysyin. Hän ei ilmeisesti aikonut vastata. Aioin juuri toistaa kysymykseni, kun hän viimein sanoi:

”No, onpahan vaan, mutta se on niin ruma nimi, että kutsukaa minun puolestani miksi haluatte.”

Nyökkäsin ja painoin mieleeni: *Tiukkanainen tyttö, jonka nimeä ei toistaiseksi tiedetä.*

Kun kolmas, melko pieni tyttö huomasi, ettei tiukkasanainen tyttö aikonut sanoa enää enempää, aloitteli hän puhettaan hiljaa ja empien.

”Minun nimi on Lila ja minusta... tavallaan, että pitäisi lähteä mukaan etsimään sitä prinsessaa. Kai se pitäs ainaki löytää.”

Lila olisi ehkä saattanut vielä sanoa jotain, mutta neljäs tyttö puuttui tässä vaiheessa kiireesti puheeseen. Hän oli jo hetken aikaa selvästi halunnut avata suunsa ja nyt hän sitten puhuikin kaiken iloisesti samaan pötköön:

”Minä säälin ihan hirveesti sitä pientä prinsessaa! Jos se on ensimmäistä kertaa linnan ulkopuolella, ihan yksin ja peloissaan, sen täytyy olla ihan kauheeta. Ai niin, ja minä siis olen Roosa.”

Ja minä olin se viides tyttö. Sienna oli ainoa, jonka tunsin edes jollain tavalla leikeistä, mutta hänen tapaistaan oli aina ollut jättäytyä mahdollisimman pieneen rooliin. Hän piti selvästi enemmän toisten seurailemisesta.

”Olen Magenta, niin kuin varmaan tiedätte. Mukavaa, että olette päättäneet lähteä etsimään prinsessaa, muuten olisin varmaankin joutunut lähtemään yksin.” Valitsemani sanat alkoivat aika pian tuntua ihan vääriltä. Vilkaisin tyttöjä ja sanoin: ”Tai tuskin siitä olisi sitten mitään tullutkaan.”

Jonkin aikaa joimme vain juomiamme ja jutustelimme kaikenlaisista tavallisista asioista. Roosa kertoi suunnitelmastaan muuttaa kaikkein korkeimmalle rakennettuun puumajaan, Kotkan pesään. Se maja oli usein tyhjänä, koska kaikki valittivat, ettei kukaan jaksa joka päivä kiivetä ylös ja alas sellaista matkaa. Olihan siinä varmasti kiipeämistä, mutta minä olin aina ajatellut, ettei monikaan oikeasti halunnut asua niin korkealla siitä nimenomaisesta syystä, että se oli jo vähän pelottavaa. Silti jotkut asuivat majassa yhden tai kaksi päivää. Sitten he saattoivat aloittaa puheensa ”*Silloin kun asuin Kotkan pesässä...*” ja se oli tietysti jollain lailla hienoa, ainakin useimpien mielestä.

”Tota, siitä meidän matkasta vaan”, tiukkasanainen tyttö palasi yhteiseen asiaamme kuin ei olisi tässä välillä kuunnellut muiden puheita ollenkaan, ”minusta mejän kannattais naamioitua jokskin.”

”Ai niinku vaikka keijuiksi?” Roosa ehdotti.

”No ei mikskään keijuiksi”, tiukkasanainen tuhahti. ”Jokskin, minkä kimppuun kukaan ei uskalla hyökätä”, hän selvensi.

Mietimme asiaa tarkkaan ja lopulta tulimme siihen tulokseen, ettei meistä kovin helposti saisi mitenkään pelottavan näköisiä. Sitä vastoin voisimme pukeutua menninkäisten tapaan. Kaikki olivat yhtä mieltä siitä, että menninkäiset saattaisivat ihan hyvin kulkea missä halusivat, eikä kukaan varmaankaan kiinnittäisi huomiotaan niiden tekemisiin.

12.

Luku, joka sisältää aamujuttuja.

Olin kutsunut kaikki neljä tyttöä kotiini yökylään, sillä aioimme lähteä matkaan aikaisin seuraavana aamuna. Olisi helpompi lähteä, kun muut tytöt nukkuisivat vielä. Sen jälkeen, kun jokainen kaupungin tyttö oli päättänyt, jäisikö odottamaan kuningattaren leikkiseuraa vai lähtisikö etsimään prinsessaa, ei ollut kestänyt kauaakaan, kun prinsessanetsijöiden pieni joukko oli alkanut joutua hiljaisen pilailun kohteeksi.

Söimme aamupalan hiljaisina. Kaikilla oli päällään jotain vihreää, ruskeaa tai harmaata ja jokainen oli myös maalannut kulmakarvansa vihreällä vesivärillä. Kun kaikki muut olivat viimein ovelta lähtövalmiina, kampesi Roosa vielä julmetun kokoista reppua selkäänsä samalla, kun hän toisella kädellään koetti poimia kolmea kangaskassia käsivarrelleen.

”Ei tuosta mitään tule”, totesi hän jolla oli tapana puhua tiukkaan sävyyn ja vetäytyä sitten uhmakkaasti itseensä.

”Niin ei varmaankaan”, Roosa vastasi vaisusti, mutta näytti yhä jatkavan yritystään.

”Et mitenkään voi ottaa niitä kaikkia”, sanoin lopulta minäkin, kun kangaskassit olivat repsahaneet mikä mitenkin ja yhdestä putosi sukkapallo lattialle. Roosa näytti onnettomalta.

”Nämä nyt vaan oli, kun minä ajattelin ottaa sille prinsessallekin jotain vaatteita mukaan. Eihän tuolla ulkona voi liikkua missään vaaleanpunaisissa pitseissä ja muissa sellaisissa. Kylmähän sille tulee ja se pukukin menee rikki.”

Itse en ollut ajatellut koko asiaa. Mikä helpotus! Ensimmäisen kerran minusta tuntui, että nämä olivat juuri oikeita tyttöjä tälle retkelle.

Laitoimme jokainen reppuihimme jotain kangaskasseista ja jätimme loput tavarat kotiini. Kuljimme kaupungin halki. Linna tuli välillä esiin pikkutalojen, eriväristen tornien ja päivänvarjojen takaa. Oli päätetty lähteä vuorten suuntaan, koska siitä suunnasta tiesimme varmasti löytävämme ainakin jotain. Muilla suunnilla kasvoi tiheää metsää, ja kuten miettiänsä Sienna asian ilmaisi:

”Metsässä on aina se vika, että pitemmän päälle siellä saattaa eksyä.”

Kaupunkimme oli lämmin ja hiljainen. Hetken aikaa koko pois lähteminen puistatti ja menninkäisvaatetuskin tuntui ihan typerältä. Portilla maisema kuitenkin avautui. Valtavien niittyjen takana kohosi sinertävä vuori. Jossain siellä harhaili varmaankin myös prinsessa.

Siinä on nyt meidän suuntamme, ajattelin. Samassa muistin taas korvosta kohonneet näyt. Mihinkään niistä ei voinut luottaa. Helpotus ja hätä siirtyivät niissä nopeasti paikasta paikkaan, tytöstä toiseen, kuningattareen, epäselviin tummiin hahmoihin. Osat vaihtuivat. En todellisuudessa tiennyt yhtään, tarvitsimmeko me enemmän prinsessaa vai prinsessa meitä.

”Se on valtavan kaunis”, kuulin yleensä epävarman ja varovaisen oloisen Lilan huokaisevan.

”Niin on”, vastasi Roosa.

Vuori oli taas minunkin edessäni.

Marhaa

13.

Luku, jossa Marhaa kysysee.

Odotin käytävässä, hiljaisuuden ja harmaan kajon tiivistyessä käytävän kolkoksi illaksi. Tytöt olivat kadonneet huoneeseemme. Toistelin ohuella äänellä sanaa *työnjohtaja, työnjohtaja, työnjohtaja...* pelotti, että Herttakuningatar sattuisi astelemaan paikalle. Tai ehkä työnjohtaja suuttuisi, kun uskaltauduin näin kutsumaan häntä. Käytävä oli tyhjä. Kuulin sen jo siitä, kuinka värisevä ääneni kimpoili kiviseinästä toiseen. Ei kuulunut mitään muuta, vain ääni ja kaiku. *Työnjohtaja, työnjohtaja...* miten luonnoton nimi jollekin, joka myös *oli* kovin luonnoton. Äkkiä tunsin hänen seisovan edessäni. Hän tuli näkyviin.

”Onko sinulla jotain asiaa minulle?” työnjohtaja kysyi.

”Minä kutsuin teitä...”

Kuinka typerä tapa aloittaa, mutta kun nyt kerran olin saanut sanotuksi hänelle edes jotain, jatkaminen oli hiukan helpompaa.

”Kertoisitko minulle jotain, mikä helpottaisi ymmärtämään tätä kaikkea”, pyysin.

”Kuten mitä?”

Hän ei varmasti halua puhua minulle. Onkohan tässä mitään järkeä? Voiko edes olla... Jos päättäisin lopettaa tämän keskustelun, vaikka nyt heti, ja katsoisin oikein tarkasti eteeni, en edes näkisi häntä.

”Kerro miksi sinä olet... miksi sinä muutut välillä näkymättömäksi? Oletko...”, en mitenkään voinut sanoa hänelle sanaa *aave* tai *kummitus*.

”Koska minulla ei ole muitakaan vaihtoehtoja. Tuotako sinä halusit kysyä minulta?”

”Kyllä, tai en, mutta, no, mietin myös, eikö täällä pitäisi olla muita tyttöjä? Missä ovat kaikki ne, jotka ovat tulleet tänne meitä ennen?”

Unohdin kaikki ne kysymykset, joita oikeasti olin aikonut esittää. En muistanut, kuinka ajatuksia järjestellään. Kuinka yhdestä ajatuksesta siirrytään toiseen. Kuinka lauseet siirtyvät henkilöltä toiselle töksähtelemättä. Työnjohtaja vastasi silti kärsivällisesti:

”Täällä he ovat. Ette te yksin tee kaikkia tämän linnan töitä, jos niin satuit luulemaan.”

”En ole nähnyt ainuttakaan”, intin, ”*missä* he tarkalleen ottaen ovat?” Hän alkoi näyttää todella pettyneeltä sekä minuun että tähän keskusteluun.

”Ei ole minun eikä heidän syynsä, ettet sinä ole sattunut näkemään heistä ketään. He ovat lähimpänä kuningatarta, hänen kamarineitoinaan, tarjoilijoinaan, pukijoinaan. Kaikkea sellaista, mitä teilläkin on edessänne sitten myöhemmässä vaiheessa.”

”Ai niinkö? Missä vaiheessa?”

”Tyttö, etkö sinä tosiaankaan aikonut esittää mitään erityistä kysymystä?” työnjohtaja tivasi kärsimättömänä. *Hän odottaa jotain. Minun oli tarkoitus esittää jokin tärkeä kysymys ja nyt olen unohtanut sen!* Työnjohtajassa alkoi näkyä pieniä, perättäisiä muutoksia. Hänen kuvajaisensa ei näkynyt vakaasti, tai oikeastaan hän ei näyttänyt vakaalta. Tai ehkä siinä oli molempia. Hän oli valtaosin rauhallinen, tyyni ja rauhallinen, mutta nopeina välähdyksinä näin hänet toisin: Hänen asentonsa oli painunut kasaan, hän käänteli tuskaisesti päätään, hitaasti puolelta toiselle. Yhtäkkiä hän lähestyi minua hitaasti, aivan kuin hän aikoisi tarrata kiinni hartioihini.

Ei sittenkään. Hänen paikoilleen jähmettynyt olemuksensa nielaisi nuo välähdykset itseensä.

Oikeastaan en sittenkään nähnyt muuta – vain minua raskaasti tuijottavat ilmeettömät kasvot.

”Kerro kuningattaresta”, pyysin nopeasti.

”Mitä hänestä?”

”Miksi hän on sellainen kuin on ja mitä hän oikein aikoo?”

”*Miksi* hän on sellainen kuin on, no, siihen on vaikea tietää vastausta, sillä Herttakuningatar on paljon minua vanhempi.”

”Ihanko todella?” Se tuntui käsittämättömältä. Ennemmin olisin voinut kuvitella edessäni seisovan hahmon palvelleen kuningattaren sukua, muinaisia esi-isiä, jo vuosisatojen ajan.

”Mitä hän aikoo – se onkin parempi kysymys. Luulen, että nyt kun prinsessa on lähtenyt täältä, kuningatar kaipaa jotakuta hänen tilalleen. Hän on suunnitellut tekevänsä vierailun Tyttöjen Kaupunkiin. Se teidän pitäisi kylläkin pystyä estämään.”

”Emmehän me voi! Mehän olemme vain hänen maineensa vartioita. Miten me hänen eteensä voisimme asettua?”

”Niin, te varmastikin saatte hänet raivon partaalle, mutta jos hän poistuu linnasta, silloin myös hänen maineensa pääsee linnan ulkopuolelle. Sitten sille asialle ei ole enää mitään tehtävissä.”

Tuijotin Työnjohtajaa. Hänen kuvansa oli nyt kaikin puolin vakaampi. Ehkä olin viimein kysynyt häneltä parempia kysymyksiä. Mutta yrittäessäni ymmärtää saamiani vastauksia, ymmärsin, etten ymmärtänyt niistä yhtään mitään.

En mitään.

”Ei tämä onnistu”, sanoin luovuttaen, ”minä en tajua sinun sanojasi, enkä mitään muutakaan. Minä haluan pois täältä ja pois koko tästä...” *Niin, mihin asti sitä oikein voi poistua? ”Tästä osasta” – niinkö minä aioin sanoa?*

”Haluan ulos täältä”, tyydyin sanomaan.

”Hyvä. Luulin jo, ettet ikinä lopettaisi tuota arvausleikkiä”, hän sanoi ja hänen kuvansa vahvistui nyt entisestään.

”Et ymmärrä linnan asioista mitään, etkä tule ymmärtämäänkään. Muista se niin saatat selvittää paremmin. Sille ei enää mahda mitään, että olet nyt täällä. Sinun on vain kestettävä.”

Oikeastaan hän näytti nyt aivan tavalliselta, kovapintaiselta naiselta. Saatoin katsoa häntä kuin ketä tahansa ihmistä.

”Kuten sanoin, muutkin tytöt ovat täällä linnassa. Tiedäthän sinä, että valtaosa teistä tytöistä tulee tänne, koska teillä on sisällänne heikkouden siemen. Lopuilla syy on jossakin muualla, mutta aina, aina se syy on olemassa. Linna on eräänlainen parantola, oikea paikka heille, jotka eivät kestäisi elämää. Ja totisesti, tänne tulleet tytöt eivät ole kestäneet elämää edes linnan suojissa kovinkaan hyvin. Heitä ei enää pysty kokonaan näkemään. He ovat miltei kokonaan sokeuden peitossa. Niin käy, kun uskoo itsestään toista”, nainen kohotti toisen kätensä kuin vaakakupin, ”vaikka elämä opettaa jotain aivan toista”, ja hän kohotti samalla tavoin toisenkin kätensä, ”lopulta nämä ääripäät leviävät liian kauas toisistaan ja ihminen menettää ne kummatkin. *Sitten* ei enää pidä niin lukua

siitä, mihin uskoo. Tällaiset asiat ovat heikkojen sielujen ongelmia. Sellaisten kuin Herttakuningatar ei edes tarvitsisi vaivata päätään näillä asioilla, mutta silti hän haluaa auttaa. Herttakuningatar on todella huolissaan teidän kohtalostanne. Itse asiassa, hän on ollut *hyvin* ymmärtäväinen tuki monelle tytölle. Joskus, valitettavan usein, tämä hoivaaminen on vaatinut kuningattarelta ponnisteluja. Sellaisia ponnisteluja, joihin useimmat eivät edes kykenisi.” Naisen ääneen tuli kova pinta.

”Toisinaan tytöt kiduttavat itseään loputtoman pitkään kaikkein tuskallisimmassa vaiheessa. Heillä ei ole enää mitään mahdollisuuksia palata entiseen ymmärrykseensä, mutta kuitenkin – luonto on sellainen – kuitenkin he pyristelevät, harovat tyhjää, pistävät vastaan lopulliselle kohtalolleen. Tällaisissa tilanteissa kuningatar osoittaa todellista armoa tuomalla kovan todellisuuden tyttöjen eteen. Tarvitaan tavallisesti vain pieni tönäisy ja he putoavat yksi kerrallaan tyhjyyden kannateltaviksi. Sokeus leviää täydellisesti heidän ylitseen. Ennen pitkää se olisi kuitenkin väistämätöntä. Näitä onnettomia ei voi auttaa muu kuin yksinkertainen työ. Sitä kuningatar onneksi pystyy tarjoamaan.”

”Oletko sinäkin sellaisen sokeuden peitossa?” kysyin.

”Kuten näet, en ole hajonnut tai kadonnut, minulla on vain paha *aaveentuma*. Tällä ei ole mitään tekemistä äsken kertomani kanssa,” Hän vaikeni ja näytti hieman loukkaantuneelta, joten vaihdoin nopeasti puheenaihetta.

”Entä kuningattaren maine?”

”Sen vuoksi minun täytyy jatkuvasti löytää uusia tyttöjä linnaan. Vain teidänlaisenne ihmiset, jotka vielä pystyvät ajattelemaan itse, voivat pitää maineen linnassa.”

”Mutta miksi sen täytyy olla täällä? Mitä tapahtuu, jos se karkaa.”

Nainen ei sanonut hetkeen mitään.

”Sen nyt vain on niin”, hän lopulta sanoi, ”Elämä on sellaista, että vaikka ihminen olisi kuinka hyväsydäminen, jos hän on tietyssä asemassa, kaikki hyvä käännetään aina lopulta häntä vastaan.”

14.

Luku, jossa on kyse aaveentumasta.

Seuraava päivä kului hitaasti. Odotin iltaa ja käytävää, johon voisin ehkä taas jäädä odottamaan. Muut tytöt eivät olleet enää kovin puheliaita, joten työskentelimme hiljaa. Töitä tehdessä minusta tuntui kummalliselta. Katsoin kättäni ja ajattelin, *minun tulee tuntea se, minun tulee tietää mitä olen tekemässä, missä ja kenelle. Minun tulee pitää mielessäni kaikki tuo.* Mutta mielessäni pysyi vain pelko, joka teki hengittämisestä pinnallista. Hengästyin ja tunsin epämiellyttävää pyörrytystä. *Mutta en minä ole heikko!* ajattelin ja samassa tunsin taas hiljaisen, tuntemattoman pelon kasvavan sisälläni aavistuksen verran suuremmaksi.

Matkalla huoneeseen, jossa työteliäiksi naisiksi aikovat tytöt nukkuvat yönsä, aloin jälleen viivytellä. Kukaan ei ollut kysynyt minulta mitään edellisiltaisesta keskustelustani, mutta minä kuvittelin, että olimme jollain sanattomalla sopimuksella vieläkin yhtä mieltä siitä, että jonkun täytyi kysellä tietoja työnjohtajalta. Kun muut huomasivat viivyttelyni, he kiiruhtivat askeleitaan huoneeseen. Mutta tyttöjen nopeat vilkaisut minuun ja toisiinsa paljastivat, että jokin kavala epäily oli levinnyt heidän mieliinsä. *He katsovat minua aivan kuin he pelkäisivät myös minua.* Samassa näin jo työnjohtajan käytävän päässä häämöttävänä ohuena kangastuksena. Viimeinen tyttö sulki huoneemme oven. Hän veti sen kiinni tarpeettoman kovasti. Oven pamahdus jäi soimaan kuin syytös kimpoillen käytävän seinistä kuumottaviin korviin.

”Olen unohtanut kysyä, mikä sinun nimesi on?” sanoin työnjohtajan tullessa lähemmäs.

”Minut on vapautettu nimeni taakasta. Mutta voithan sinä sanoa minua vaikka Saaraksi, jos tarvitset jonkin nimen. Minun lapsuudessani kaikki tytöt halusivat aina olla Saaroja.”

Keskustelimme hetken aikaa pikkutyttöistä ja heidän nimistään. Kerroin kuinka tytöt halusivat nykyään itselleen kukkien tai hienojen värien nimiä, ja kuinka he halusivat, etteivät toiset saisi käyttää heidän erikoisia nimiään. Kerroin myös, ettei minun ollut tarvinnut tapella nimestäni, vaan että se oli oikeastaan annettu minulle

kiusalla. Kun olinkin sitten lopulta oikeasti tykästynyt nimeen, olin antanut sen jäädä sellaiseksi. On totta, että Marhaa on oikeastaan harmaa, mutta ei sittenkään – ja juuri *siitä* minä pidin. *Ei sittenkään.*

Olin ollut jonkin aikaa yksin äänessä, kun huomasin, kuinka Saara alkoi oheta. Saara, tai hänen kuvansa, antoi periksi käytävän hämärälle ja näkyi hetken aikaa vain sinertävänä varjona. Kohta hän näkyi taas selvästi ja näytti edelleen kuuntelevan yhtä kiinnostuneena kuin aikaisemminkin.

”Millaista tuo on, muuttua välillä näkymättömäksi ja näkyä sitten taas?”, kysyin uteliaana.

”No... onhan tämä aika vaikeaa, aaveentuma on hankala vaiva. Kuvittele kalaa, joka ei pysty hengittämään vedessä. Se joutuu siis nousemaan pintaan vähän väliä. Silti se pysyy vedessä, sillä kuivalla maalla se osaisi vain sätkiä. Olen helpottunut niinä hetkinä, kun nousen taas pintaan hengittämään, mutta vain vähän aikaa. Pian vaipuisin taas mielummin pinnan alle.”

Katsellessani Saaraa tulin yhtäkkiä ajatelleeksi jotain, mitä hän itse ei tuntunut huomaavan: *Hän luulee haluavansa samalla tavalla rajan molemmille puolille – yhtäläillä pimeyteen kuin näkyvään maailmaankin. Eikö se ole sokeutta?*

15.

Luku, jossa Marhaa löytää salaisen paikan.

Heräsin pehmeästi.

Linnaan tulvi valoa, ikkunoista sisään kantautuva lintujen laulu polveili ylös ja alas kuin joku olisi halunnut selittää rakkaalleen tosiasioita hellästi, herkästi, toista liikaa horjuttamatta.

Tytöt heräilivät ihmeissään. Työnjohtaja-aave, Saara, seiso i oviaukossa odottaen, että huomaisimme hänet.

”Herttakuningatar on ilmoittanut, että hän haluaa teidän pitävän tänään vapaapäivän.”

Hän katsoi tyttöjä, mutta ei minua.

”Entä maine?” kysyin.

”Minä koetan huolehtia siitä tämän päivän ajan”, hän vastasi, eikä vielä kukaan katsonut minuun.

”Herttakuningatar pyysi minua kertomaan vielä, että saatte liikkua vapaasti linnan alueella.”

Linnassa oli tavallista lämpimämpi. Kuljeskelimme käytävillä ja saleissa, juttelimme, viivyttelimme. Hypistelimme kankaita ja vedimme sitten nopeasti kätemme pois arkoina sen aavistuksen edessä, että joku tulisi pian huoneeseen. Katselimme korkeista ikkunoista avautuvia maisemia. Pian huomasimme alhaalla nuokkuvat hedelmäpuut ja kukat. Ulos puutarhaan! Kaikki kannattivat tätä ajatusta heti. Olimme viimeksi olleet ulkona sinä päivänä, jona saavuimme lintaan.

Monien alempiin kerroksiin johtavien portaikkojen ja perättäisten ovien jälkeen pääsimme viimein huoneisiin, joissa emme aikaisemmin olleet käyneet. Täällä eivät enää seinävaatteet tai taulut koristaneet kiviseiniä, huoneet olivat tyhjiä ja pölyisiä. Viimein löysimme oven synkännäköiseen käytävään, jonka kautta melko varmasti pääsisi puutarhaan. Hämärän toisessa päässä näkyi ovi, jonka reunamilta tihkui päivänvaloa.

Käytävän varrella näkyi kuitenkin olevan muutamia ovia, ja jostain, jonkin oven takaa kuului selvästi rapinaa ja kolahduksia. Kuka siellä olikin, häntä emme taatusti halunneet häiritä, joten juoksimme äänettömästi käytävän läpi ulko-ovelle. Matkalla satuin katsomaan eräästä avonaisesta ovesta sisään. Huoneen lattialla näin melkein kattoon asti ulottuvan sotkuinen tavararöykkiön, jonka päällä kiipeili rotta. Ennen kuin ehdin ajatella näkemääni olin jo käytävän päässä. Ovi avautui helposti ja hetkessä lämmin, kirkas päivä otti meidät lempeästi vastaan. Ensimmäisen kerran linnan tulon jälkeen hengitimme iloisesti ja syvään, siten kuin jos olisimme nauraneet ääneen.

Hetken kuluttua yläpuoleltamme kuului oven avautumisen ääni ja kaksi terävää askelta.

”No niin, tytöt, oikein hyvä ajatus teiltä tutustua linnan puutarhaan.” Se oli Herttakuningatar, joka katseli meitä puutarhaan päin antavalta parvekkeeltaan. Hän sulki silmänsä, veti sieraimiinsa puutarhan voimakasta tuoksusekoitusta ja hymyili sitten hitaasti itsekseen. Meille hän sanoi vielä:

”Maistakaa ihmeessä hedelmiä, mutta älkää koskeko muihin kasveihin. Jotkut niistä ovat erittäin myrkyllisiä.” Sen jälkeen hän kääntyi ja palasi takaisin sisätiloihin.

Puutarha oli tietenkin valtava. Hajaannuimme ja kiertelimme sen sokkeloissa kuka missäkin. Pensaat muodostivat käytäviä, jossain seisoivat patsas, toisaalla pulputti pieni suihkulähde. Jotkut kasvit olivat hentoja ja pieniä. Jotkut paksuvartiset kukat kohosivat maasta suorina ja jäykkinä. Varren päässä tummanpunaiset kukat kurottelivat taivasta kuin suuret kourat.

Toiset kasvit näyttivät suorastaan uhkaavilta – niin massiivisia olivat niiden leiskuvat, vahapintaiset kukat, joiden alin terälehti kääntyi eteen kuin suuri riippuva alahuuli. *Tuo on varmastikin myrkyllinen*, ajattelin heti pansaan nähdessäni. Katselin kuinka pieni pörriäinen laskeutui yhdelle tuollaiselle kukalle, tasapainoili punaoranssilla alahuulella, mutta liukastui saman tien ja putosi sisälle kukkaan. Odotin, mutta se ei tullut enää ulos. Otin askeleen lähemmäs ja kurkistin kukan sisään. Pörriäinen makasi liikkumattomana möykkynä nesteessä, jota kukan alahuulen kouru oli ääriä myöten täynnä.

Jatkoin matkaani yhä etäämmäs linnasta. Muiden tyttöjen ääniä ei enää kuulunut, mutta oikeastaan en kaivannut heitä yhtään. Olin kertonut heille joitakin kohtia Saaran kanssa käymistäni keskusteluista, mutta heidän käsityksensä tuntui olevan se, että sekä kuningatar että työnjohtaja vihasivat heitä – joko aiheesta tai täysin aiheetta – tämä oli ainoa seikka, josta he eivät olleet keskenään samaa mieltä. Ei kannattanut puhua enempää tai he vetäytyivät itseensä. Tosin vetäytyivät he itseensä joka tapauksessa.

Käännyn ajatuksiini vaipuneena pensaskäytävän kulmasta ja huomasin joutuneeni puutarhan ulkopuolelle. Tästä eteenpäin nurmi kasvoi villinä. Keltaisen kuivan heinän seassa kasvoi oopiumunikoita. Maa kohosi pieneksi kummuksi, kummun päällä seisoj yksinäinen hautakivi. Missä olivat linnan muurit? Mitään sen tapaistakaan ei näkynyt, ei edes linnaa. Vain takanani olevat puutarhan pensaat muistuttivat siitä, mistä olin juuri tullut. Edessäni kohoava villi nurmikumpu peitti muun näkymän.

Kiipesin sen päälle. Kummun toisella puolella avautui autio merenranta. Linnan muurit katkesivat etäällä molemmin puolin karuun rantaviivaan. Muurin tynkäpäät näyttivät sortuneilta, kuin itse meri olisi rikkonut ne. *Ympyrä ei siis ole ehjä*. Liikkumaton meri, tyhjä taivaanranta. En ollut ikinä nähnyt sellaista. Jostain kuului linnun huuto. Kimeä ääni katosi taivaalle eikä palannut enää. Katsoin hautaa, jonka eteen olin tullut.

Kivi oli lämmin, melkein kuuma. Silitin rosoista pintaa ja riisuin auringon polttaman köynnöskasvin luurangon sen päältä. Kiveen kaiverrettu teksti oli pientä ja sitä oli paljon. Se jatkui aivan maanrajaan asti. Kivessä luki:

*”Niin kauan
 kuin minä olen hallinnut
 maailma on saanut levätä.
 Niin kauan kuin minä olen hallinnut
 siemenet ovat katsoneet mullasta,
 odottaneet äidin lupaa,
 joka ikinen kevät.
 Olen hallinnut hoivaten ja antaen vapautta
 niillekin, jotka eivät sitä
 itse osaa ottaa.
 Olen murskannut kädessäni marjat,
 ja sormien välistä päästänyt sakean tumman mehun:
 Tuskaa.
 Niiden, jotka eivät
 sitä tässä maailmassa osaa tuntea.
 Minun kauteni on viimeinen, sillä
 lapseni on syntynyt
 joltain toista tehtävää varten.
 Lapseni, muista:
 Todellinen kauneus on pisto sydämessä.
 Hyvästi.*

Kuin jonkin raskaan muiston jälkivaikutus olisi vallannut minut. Yhtäkkiä minusta tuntui, että kiven yli kasvaneiden kasvien olisi pitänyt antaa olla paikoillaan. Tämä vanha hauta olisi saanut pysyä sellaisena kuin se oli ollutkin, unohdettu ja yksinäinen.

Magenta

16.

Luku, jossa kuullaan paljon pieniä ääniä.

Kuljimme loivaan vuorenrinteeseen levittäytyvällä niityllä. Kaikkialla kuhisi silmissä ja korvissa sirisevä aamuelämä. Täällä ei enää tähän aikaan tainnut nukkua kukaan. Pienten eläinten askareet kulkivat nopeasti surahdellen ja pörähdellen. Kukat ja hyönteiset kävivät taukoamatta keskenään keskusteluja, eikä kukaan kiinnittänyt huomiota meihin. Ehkä viidessä niityn poikki kulkevassa menninkäisessä ei ollut niiden mielestä kerrassa mitään erikoista. Koska kuljimme jatkuvasti eteenpäin, kuulimme keskusteluista vain pätkiä, emmekä usein nähneet vilaustakaan siitä, kuka puhui.

”Ääh, hei sirkka, ota nyt mut kyytiin ja vie johonki tonne parin loikan päähän, jooko? Häh, auta nyt hei vähän, jooko?”

”No niin, huomenta hyvä rouva, minähän täällä vaan taas. Mitenkäs se oli, olikos meillä tällä kertaa sitä mettä täällä? Jaa niin, että kun eilen jo joku kävi hakemassa...”

Jostain pössähti makea kukan tuoksu, jota aurinko tuntui kypsentävän. Samassa tiheästä heinämättästä alkoi kantautua vuolasta yksinpuhelua:

”...kyllä minä menen. Rakkaani, menen vaikka pellon ääreen asti.

Ja korsi korrelta, rakkaani, niin minä kuljen. Etsin siipeni ja tulen takaisin.

Herätän sinut sitten kun siipeni ovat taas löytyneet.”

Kun melkein kahden ja puolen tunnin kuluttua niityt olivat jääneet taakse ja löysimme mukavan puitten varjostaman levähdyspaikan, päätimme pysähtyä vähäksi aikaa. Päässä soi. Irralliset sanat, kysymykset ja selitykset etsivät paikkaansa, vaikka mitkään niistä ajatuksista eivät kuuluneetkaan meille itsellemme. Varhainen aamuhäätys väsytti. Onneksi olimme sentään vaeltaneet jo vuoren juureen saakka. Tästä eteenpäin, polku näkyi kiipeävän nopeasti ylöspäin. Mutta jo tämä oli jotain erikoista. Makoilla täällä ihan jossain muualla kuin Tyttöjen Kaupungin laitamilla! Täällä saadut naarmut ja likatahrat olivat ihan oikeasti niitä naarmuja ja likatahroja, joita kuvittelimme leikeistä saatujen naarmujen ja likatahrojen olevan. Mutta levähtäminen tällaisella vaelluksella, se oli ehkä kaikkein parasta.

17.

Luku, jossa nähdään pahaenteinen näky.

Kaikki me olimme tietysti kovasti hämmästyneitä siinä vaiheessa kun viimein heräsimme ja tajusimme nukkuneemme puun varjossa melko pitkät ja hartaat päiväunet. Iltapäivä oli jo pitkällä, aurinko paahtoi vuorenrinnettä, eikä meillä ollut vielä aavistustakaan siitä, mistä prinsessaa kannattaisi etsiä. Minusta alkoi taas epämiellyttävästi tuntua siltä, etten ollut kovin hyvä retkenjohtaja.

”Mihin me aiomme nyt suunnistaa?” kysyi Sienna, joka oli noussut istumaan ja hypisteli nyt paksua hiussuortuvaansa sormien välissä.

”Näin ennustuksessa tämän vuoren ja tuolla takana olevat vuoret myös. Prinsessa on varmaankin mennyt tästä. Minusta meidän pitäisi jatkaa matkaa ylöspäin. Ehkä kohtaamme jonkun, joka osaisi neuvoa meitä”, vastasin haparoiden.

”Katsokaas tuonne!” tiukkasanainen tyttö hätkähti ja osoitti meidän kaupunkimme suuntaan.

Se oli hyvin kummallista, sillä Tyttöjen Kaupungissa on tavallisesti hyvin kaunis sää. Vettä sataa ja ukkonen jyrisee vain joskus iltaisin, kun istutaan sisällä majoissa ja kerrotaan kummitustarinoita.

Nyt jo etäälle jääneen kaupunkimme yllä väijyi tummanharmaa pilvi. Se oli paksu ja pelottava ja sen sisällä leimusi tummanpunainen hehku. Suurena ja rauhattomana se myllersi ja sykähтели ja vihmoisi varmaan pian vettä.

”Mitenkähän tytöt nyt selviytyvät tuolla? Toivottavasti joku tajuaa sanoa pienemmille, että leikkivät sisällä”, kuiskasi Roosa.

”Onko tämä ihan... onko tällasta ollut ikinä ennen?” kysyi Lila. Minun oli pakko myöntää, etten ollut ikinä kuullut mistään tällaisesta.

”Eikä tuo kyllä ole tavallinen ukkospilvi”, lisäsin vielä melko tarpeettomasti.

”Se näyttää ihan myrkylliseltä”, Roosa sanoi.

18.

Luku, jossa hätiköidään.

Vasta nyt, vaelluksen toisella taipaleella, tytöt alkoivat jutella keskenään enemmän.

Ymmärsin, että Roosa ja Lila olivat leikkineet joskus yhdessä.

Ihmettelin, missä tiukkasanainen tyttö oli aikansa viettänyt, sillä hän ei ollut meistä kenellekään tuttu. Tyttöjen kaupungissa on kylläkin väkeä niin, ettei kaikkia aina huomaa. Kun tiukkasanainen tyttö katseli maisemaa, hänen silmänsä näyttivät niin suurilta ja avoimilta, että oli vaikea uskoa miten kovapäiseksi hän saattoi hetkessä muuttua.

Vuorelle kiipeäminen ei ollut mikään pikkujuttu. Onneksi meidän ei tarvinnut kavuta aivan huipulle. Riitti että kiertäisimme vuoren rinnettä sen puolivälistä, jolloin näkisimme sekä ylös että alas. Tuskin vuoristossa hoiperteleva prinsessa jäisi keneltäkään huomaamatta, jollei hän piiloutuisi pensasiin, joita vuorenrinteessä kasvoi melkein huipulle saakka.

Kun prinsessaa ei alkanut näkyä, mutta nälkä ja väsymys painoivat jo kovasti, päätin että olisi aika pysähtyä. Tiukkasanainen ja Sienna pystyttivät majaa, josta koetettiin tehdä mahdollisimman menninkäismäinen. Minä valmistin Roosan kanssa aivan ihmismäistä illallista: vihanneskeittoa korppujen kanssa, jälkiruuaksi vadelmia. Lila vaikutti taas kovasti omalta itseltään, eikä oikein tiennyt mitä tehdä.

”Sinä voit kerätä oksia nuotioon, niitä pitäisi riittää koko yöksi”, sanoin ja päästin hänet helpottuneena puuhansa pariin.

Vuoristossa tuli kylmä nopeammin kuin osasimme odottaa. Nuotion äärellä puimme päälle kaiken, mitä repuista löytyi. Puimme housuja ja paitoja päällekkäin, sukkaa, villasukkia ja huiveja. Puimme myös ne vaatteet, jotka oli otettu mukaan prinsessaa varten.

”Tuskin hän pahastuu”, Roosa totesi.

”No ei kai se nyt valittamaankaan heti ala, vaikka oliskin miten prinsessa”, tiukkasanainen tuhahti ja näytti taas sille, kuin prinsessa saattaisi minä hetkenä tahansa hypätä pusikosta riistämään villapaitaa hänen päältään.

Roosa ei pystynyt estämään pientä nauruntirskahdusta ja muutkin alkoivat kikattaa. Tiukkasanainen tyttö päätti pitää päänsä ja vetäytyi polviensa taakse.

”Tuolla on vuori”, totesi Sienna vähän myöhemmin. Hän osoitti jonnekin etäälle ja koetti saada muut näkemään jotain vuorenrinteessä kasvavien pensaiden takana olevaa. ”Näettekö? Siellä on valoja.”

Oli jo melkein pimeää ja niinpä saatoimme huomata, kuinka valloittamamme vuorenrinteen takaa näkyi puolittain toisen vuoren kylki, josta erottui pieniä kirkkaita valoja. Tuo vuori näytti valtavalta lyhdyltä, jonka pienistä raoista hehkui sisällä palava suuri tuli. Mietin, oliko tulet itse asiassa sytytetty vasta pimeän tullen.

”Noiden täytyy olla neitojen heimon kotiluolia”, sanoin.

”Ai, tuollako Violet on nyt?” Sienna kysyi yllättyneenä.

”Luulisin, jos tuo nyt tosiaan on Neitojen Vuori”, vastasin.

”Mitä sinä tiedät neidoista?” kysyi Roosa.

Muistelin Violetilta saamiani tietoja ja niitä tarinoita, joissa sanottiin jotain neitojen heimosta.

”Neitojen heimo elää vuorilla luolissa. Naiset kuulemma sanovat, että neidoilta puuttuvat kahisevat muistot niin kuin meiltä tytöiltä puuttuu aika – mitä se sitten tarkoittaakaan. Neidot nauravat ja juhlivat keskenään joka ilta.

He nauravat kovaa ja varoittamatta ja murskaavat naurulla lisää luolia kallioon.

Kerrotaan, että lopulta he nauravat vuoret ontoiksi. Ei olisi mikään ihme, vaikka jokin vuori joskus vielä romahtaisi heidän niskaansa.”

”Ei kai heille silti mitään kävisi”, tiukkasanainen tyttö puuttui puheeseen.

”Hän voisivat murskata myös romahtavan kiven pieneksi pölyksi yhdellä suurella naurulla.”

”Niin, en tiedä, ehkäpä. Enempää en neidoista tiedäkään”, totesin.

”Minun siskoni on varmaankin sitten tuolla vuorella”, Roosa arveli, ja hänen ääneensä ilmestyi pieni ylpeyden häivä.

”Hän lähti joskus ajat sitten, paljon ennen kuin tuli Violetin vuoro johtaa meitä. Sisko itse johti vain lyhyen aikaa, ja sen jälkeen moni muukin tyttö on johtanut, sitten Violet ja nyt sinä. Menetkö sinäkin tuonne vuorelle sitten joskus?”

Vastahan minä olin päässyt johtamaan. En tosiaan vielä ollut ajatellutkaan, mitä sen jälkeen tekisin.

”En ole päättänyt sitä vielä”, vastasin, kun muut kuitenkin odottivat vastausta uteliaina.

”Voisinko kysyä teiltä erästä asiaa?” Sienna kysäisi yllättäen. ”Muistatteko te aikaa ennen kuin tulitte Tyttöjen Kaupunkiin?” Hän katseli meitä tarkkaavaisesti ja nuotion valossa huomasin, kuinka vesiväri oli levinnyt kulmakarvoista tasaiseksi vihertäväksi hunnuksi hänen silmiensä ympärille.

”Minä itse en ainakaan muista mitään”, vastasi Sienna omasta puolestaan.

”En muista minäkään” sanoi tiukkasanaainen tyttö.

”En minäkään”, sanoi Roosa lopulta vähän vastentahtoisesti. Hän olisi varmaan mielellään kertonut jonkin jännittävän tarinan. Minäkin jouduin myöntämään, että varhaisimmat muistoni olivat kaikki Tyttöjen Kaupungista. Lila vastasi viivytellen:

”Minä muistan kaikki, kun ei siitä ole kovin kauaakaan, kun minä tulin.”

”Mitä silloin tapahtui?” Sienna kysyi varovasti.

”Minä söin mustan omenan”, Lila vastasi pienellä äänellä ja alkoi sitten kertoa nuotiota katsellen:

”Minä söin mustan omenan vaikka äiti oli kieltänyt. Isi kertoi, että jos sellaisen näkee maassa, siihen ei pitäis edes koskea, mutta kun ei me nähty semmoista koskaan oikeasti, niin minä jo ajattelin, ettei niitä sitten olekaan ollenkaan olemassa. Että ne on satua. Mutta sitten kerran, niin, kerran maassa olikin ihan oikea sellainen.”

”Niin minä söin sen. Äiti oli tikkailta omenapuussa ja keräsi omenoita koriin. Minä seisoin siinä tikkaitten alapäässä ja purasin oikein ison palan siitä mustasta omenasta. Ei se ollut pahaa. Mutta se oli tosi mustaa ja sen siemenet oli niin väkeviä, että ne oli pakko nielasta kokonaisina. Jonku takia en sylkenyt niitä pois.

Äiti kääntyi siinä tikkailla ja katto alas ja sitte se parkas ja se sen korikin keikahti ja siitä putos omenoita maahan. Minua alko pelottaa, kun se tuli niin nopeasti niitä tikapuita alas ja söin suun äkkiä tyhjäksi, että voisin sanoa, että en ollut syönyt yhtään mitään.”

”Mutta äiti tuli siihen minun eteen, otti minun olkapäistä kiinni ja ravistiravistiravisti näinnäinnäin ja sihisti kovasti, että ’ssssöitkö, sssssöitkö, ssano nyt söitkö sinä sen’ ja se omenanloppu putos minun kädestä ja äiti katso sitä. Se läppäs minua poskelle, kun olin mennyt syömään sitä. Sitten siltä pääsi itku.”

”Tuliko sinä kipeäksi siitä omenasta, tai jotain sellaista?” Sienna kysyi.

”No, isi ja äiti anto minut sitten pois. Ja taisi siitä semmoinenkin tulla, että vaikka olis ihan mukavaa, niin minulle tulee äkkiä vähän kumma olo, ja minä tiän, että minulla on mahassa musta omenantaimi, joka työntää niitä juuriaan joka paikkaan. Ja joku päivä minä en sitten varmaan enää ole tyttö vaan semmoinen musta omenapuu.”

En muistanut Lilan koko aikana puhuneen edes yhteensä niin paljon. Aijoin juuri sanoa jotain lohduttavaa, kun jostain kuului rasahduksia.

Vetäydyimme lähemmäs toisiamme. Rasahdukset lähenivät selvästi vuorenrintettä kiertävää polkua myöten. Ne tulivat sieltä päin, mihin me olimme olleet matkalla. Nyt kuului jo raskasta hengitystäkin. Yhtäkkiä askeleet pysähtyivät, sitten ne jatkuivat taas. Pyysin tiukkasanaista tyttöä kysymään, kuka tulija on, sillä hänellä oli meistä kaikista matalin ääni.

”Kuka siellä tulee?” hän kajautti ja kuulosti pelokkaana ennemminkin kovasti kiukkuiselta. Vasta nyt mieleeni välähti, että tulija saattaisi olla itse prinsessa, ja jos hän oikein säikähtäisi, voisihan hän hyvinkin pelästyä ja juosta karkuun.

”Eipä mitään hätää. Minä olen ihan vaaraton mummo vain!” ääni pimeästä vastasi ja askeleet jatkoivat matkaansa lähemmäs. Minä olin kuullut eläissäni yhden ainoan mummon äänen, ja se mummo oli kuulostanut aika tavalla erilaiselta.

”Jaa, onkos niitä vaarattomiakin?” huusi tiukkasanaainen tyttö jostain syystä tulijalle vastaukseksi. Koetin viittoja hänelle, ettei hänen kannattanut huudella

enää enempää. Hän vaikenä, mutta samalla hän myös nousi seisomaan, kaivoi nyrkkiinsä jotain reppunsa sivutaskusta ja piteli sitten kiinni puristettua nyrkkiään nuotion yläpuolella. Vieraat askeleet ja hengitys olivat tulleet aivan lähelle. Tulija veti henkeä pensaan takana ja kaivautui sitten pusikon läpi leiriimme.

Tiukkanainen tyttö avasi nyrkkinsä ja pudotti kourallisen suolaa tuleen. Nuotio räiskähti kovaäänisesti sähähtäen, tulija tietenkin säikähti pahanpäiväisesti ja siinä välissä tiukkanainen tyttö oli jo syöksähtänyt hänen eteensä.

”EI!” kovapäinen tyttö huusi. ”Et ota askeltakaan, ennen kuin me voijaan luottaa siihen, että sinulla ei ole pahoja aikeita. Ja me muuten osataan taikoa, että elä rupeakaan riehumaan!” hän räyhäsi.

Mummo tuijotti tiukkanaisesta tyttöä hetken liikahtamatta. Varovasti hän uskaltautui taas vetämään henkeä ja vilkuili samalla meitä muitakin. Hän näytti olevan niin poissa tolaltaan, että häpeä alkoi painaa mieltäni.

”Etköhän nyt mennyt vähän liian pitkälle”, sanoin tiukkanaiselle tytölle niin rauhallisesti kuin osasin. ”Olemme pahoillamme”, sanoin mummolle ja astuin lähemmäs. ”Me olemme ihan kilttejä menninkäisiä. Ehkä haluaisit tulla istumaan kanssamme tähän nuotion ääreen?”

Mummo oli vieläkin melko epäluuloisen näköinen, mutta tulen lämpö kyllä selvästi houkutteli häntä. Aioin saattaa mummon istumaan, mutta hän pyyhkäisikin ohitseni ja asettui päätänsä pudistellen nuotion ääreen istumaan. Hän nosti jalkansa nuotion vieressä olevan kiven päälle ja jäi katselemaan tulta. Odotimme, että hän sanoisi jotain, mutta hän vain istui hiljaa hartiahuiviin ja huopaan kääriytyneenä. Muutaman kerran hän vilkaisi meitä, mutta lopulta minusta alkoi näyttää, että hän oli torkahtanut siihen niille sijoilleen. Tiukkanainen tyttö tuijotti häntä vieläkin herkeämättä.

”Sinä varmaankin haluat valvoa ensimmäisen vuoron?” kysyin häneltä, enkä edes odottanut vastausta. Jos hän olisi ottanut mummon vähän ystävällisemmin vastaan, mummo olisi varmasti puhellut meille, kertonut ehkä nähneensä prinsessan. Tuntui kurjalta ajatella, että joutuisimme ehkä vielä puhumaan

tiukkasanaanaisen tämäniltaisesta tempusta. Minä ja muut tytöt kävimme vaitonaisina nukkumaan nuotion toiselle puolelle pystytettyyn menninkäismajaan.

19.

Luku jossa kerrotaan unista.

Minä valvoin nuotiota viimeisen, aamuöisen vuoron. Tytöt hengittivät raskaasti nukkuessaan, joku niiskautti nenäänsä vähän väliä. Mummo näytti nukkuvan aivan eri tavalla. Ehkä hän ei edes nukkunut. Ehkä hän oli vain päättänyt istua aamuun asti silmiään kiinni pitäen. Kokosin viimeiset nuotiota varten kerätyt oksat ja lisäsin ne tuleen. Kuului pieni rasahdus ja kostean puun rapinaa, mummo avasi silmänsä.

Hän ei varmaankaan heti muistanut minua tai edes koko edellisiltaista leiriin saapumistaan. Oikeastaan toivoin, ettei se olisi palautunutkaan hänen mieleensä.

”Huomenta”, sanoin hiljaa ja koetin näyttää oikein ystävälliseltä. Mummo ei sanonut mitään, mutta hän olikin päättänyt nousta oikopäätä jalkeille. Hän irvisti ja irvisti kunnes tajusin, että minun pitäisi mennä auttamaan. Siirryin vasempaan käsipuoleen ja kannattelin häntä, kunnes hän sai hitaasti oikaistua selkensä.

”No niin, nyt sitä mennään”, hän totesi itselleen, pudisti käsivartensa irti otteestani ja lähti ottamaan varovaisia askelia pusikoita kohti. Kuulin hänen mutisevan itsekseen:

”Ei olisi pitänyt lähteä yötä vasten...”

”Tarvitsetko apua?” kysyin.

”En tarvitse”, hän vastasi.

Ihmettelin, miten hänen puskareissunsa oikein onnistuisi, mutta enhän minä väkisinkään hänen avukseen voinut itseäni tunkea. Laitoin pannullisen vettä nuotion yläpuolelle keppiin kuumenemaan ja siinä puuhatessani mieleeni nousivat viimeyönä näkemäni unen rippeet. Violet oli odottanut minua Tyttöjen Kaupungin porteilla. Olin taluttanut lauman keinuhevoseja ja muutaman keppihevosen kaupungin läpi hänen luokseen. Hän oli avannut portin ja kun keinut ja kepit olivat töpöttäneet sen läpi suurelle nurmikentälle, ne olivat muuttuneet oikeiksi hevosiksi. Minä ja Violet olimme kävelleet hevosten perässä nurmikolle, mutta kun me kuljimme portin läpi, muutuimme mollamaijoiksi. Minua värisytti, kun muistin Violetin säriseväksi muuttuneen äänen, jolla hän koetti kutsua muitakin

tyttöjä portin läpi meidän luoksemme. Hänen tummanpunaisella langalla kirjailtu suunsa oli ratkennut suupielestä ja se purkautui hänen huutaessaan.

Mummo palasi ja näytti siltä, että hänen jalkansa ja selkänsä olivat taas vetristyneet.

”Minä käyn hakemassa vähän lisää oksia nuotiota varten”, sanoin ja lähdin vuorostani pois leiripaikalta. Ehkä hän haluaisi olla omissa oloissaan, minä ainakin halusin, kun hän ei kerran suostunut puhelemaan mitään. Ehkä olimme säikäyttäneet hänet illalla niin, että hän olisi siitä meille ikuisesti katkera, mutta en minä saisi sitä tekemättömäksi enää millään. Sitä paitsi, hän voisi osoittaa katkeruutensa tiukkasanaselle tytölle, eikä meille muille.

Keräsin oksia käsivarrelle ja koetin päästä paikkaan, josta näkisin etäämmällä olevan vuoren paremmin. Sen rinteiltä saattoi vielä aamun valkeudessakin huomata pieniä kiiluvia pisteitä. Niitä ei tajuaisi katsoa, jos ei tietäisi niiden olevan siellä. Sitten, aivan yhtäkkiä taivas alkoi nopeasti muuttaa väriä.

Valkea, tasaisen paksu pilvimassa vaihtui violettiin kajoon ja valkeaan pilvennöyhtään. Tuijotin taivasta niin että silmiä alkoi kutittaa, mutta viimein näin jossain kaukana pienen mustan pisteen. Piste liikkui hitaasti kunnes se oli muuttunut ohuen langanpätkän näköiseksi kiemurtelevaksi madoksi. Se tuli suoraan tännepäin. Tuijotin ja hengitin, hengitin ja tuijotin. Langanpätkä kasvoi paksummaksi ja pitemmäksi. Ja edelleen se tuli kohti.

Kun se oli tullut riittävän lähelle, ei se enää näyttänyt langanpätkältä. Viimein näin kirjavat kerrokset karvaa ja jonkinlaisia suuria suomuja. Näin suun joka avautui ja sulkeutui kuin se olisi haukkonut ilmaa, puuskuttanut ja nauranut. Näin suuret silmät, joiden pystysuorat viirut tuijottivat kiinteästi minua. Se tuli korkeuksista kohti samalla tavalla kiemurrellen kuin käärme ui veden pinnalla.

Lopulta halusin juosta ja lujaa. Olin luullut, että katsoisin kaiken loppuun asti, mutta otus vain lähenei ja kasvoi, ja näin aivan selvästi, että se oli tulossa suoraa päätä sinne missä seisoin. Se tuijotti minua koko ajan lähestyessään. En uskaltanut hievahtaakaan. Mihän tuollaista muka voisi paeta? Eri väreissä kimaltelevan

karvan ja suomujen peittämä valtava pää oli pian viistosti yläpuolellani. Se avasi suunsa ja päästi pitkän matalalla kurkkuäänellä höystetyn hönkäyksen suoraan päälleni. Hönkäys lämmitti kuin pitkä ja onnellinen kesäpäivä. Sen partainen naama hymyili – nyt olin siitä varma. Seuraavaksi se veti suipot korvansa niskaan ja alkoi ravistella pään jatkeena leijuvaa pitkää vartaloa kuin märkä koira. Se ravisteli ja ravisteli, kunnes karvojen ja suomujen vilske muuttui vain kimaltelevaksi liikkeeksi.

Jostain tuon viuhunnan välistä irtosi melonin kokoisia saippuakuplan näköisiä palloja. Yksi tuli minua kohti ja näin siinä jonkinlaista liikettä. Pallon pinnalta heijastui kuva, jossa Herttakuningatar käveli pikkutyttöjä rinnallaan. Näin liehuvat liput, joissa oli sydämen kuva ja seuraavaksi näin pikkutyttöjen leikkivän, mutta he eivät olleet iloisia. Eivät he olleet surullisiakaan. En ymmärtänyt mikä heissä oli vikana. Kupla puhkesi. Ehdin nähdä toisenkin kuplan. Sen pinnalla olin minä, seisoin ja muodostin huulillani sanoja. Se oli jotain tuttua. *Tuo on tapahtunut, tuo tilanne on jo tapahtunut!* ajattelin ja yritin innoissani muistaa, mistä tilanteesta oli kyse.

Kohotin katseeni suurta olentoa kohti, mutta se oli jo lähtenyt palaamaan takaisin etäisyyksiinsä. Se lensi pehmeästi luikertelemalla, ja oikeastaan – nyt kun sen katseleminen ei enää tuntunut pelottavalta – minusta se oli lumoava. Hyväntuulinen ja lumoava. Silmäkulmassani näin kuitenkin vielä yhden kuplan. Se leijui juuri ohitseni. Kääntyessäni kuplan perään näin mummon takanani. Hän seisoi vain muutaman askeleen päässä minusta. Viimeinen kupla oli leijunut suoraan hänen eteensä ja hän katsoikin tarkasti sen pintaa. Pian pallo kuitenkin särkyi, mummo räpäytti silmiään ja näytti painavan jotain tiukasti mieleensä. Samassa violetti taivas ja sen hopeinen hohde vaihtuivat taas paksun valkoisen pilven läpi kuultavaksi aamuvaloksi. Muutos sai meidät räpyttelemään silmiämme. Mummo haukotteli, hymyili minulle ja sanoi, ”Se oli uni lohikäärmeestä se!”

20.

Luku, jossa esitetään kysymyksiä ja vastauksia.

”Tulehan, palataan jo leiriin”, mummo sanoi, ”muutkin tytöt alkavat varmaan kohta jo heräilemään”. Kun tulimme takaisin, kaikki olivat kuitenkin vielä unessa. Nukkuvien tyttöjen punaisista nenänpäistä muistin, kuinka myös minua oli hetkeä aikaisemmin ikävästi viluttanut. Edellispäivän kävelykin oli tuntunut kolotuksena jaloissa, mutta lohikäärmeen hönkäyksen jälkeen jäsenet olivat jääneet mukavan lämpimiksi, notkeiksi ja voimakkaiksi.

”Tyttöjä varten tarvitaan varmasti toinenkin pannullinen kuumaa juotavaa”, mummo sanoi ja kaivoi omasta nytyistään suuren vesipannun. *Se niistä menninkäisistä*, ajattelin.

”Ja sitten tarvitaan myös iso kattilallinen puuroa”, mummo lisäsi ja kaivoi esiin vielä kattilan ja purkin, jonka kyljessä luki ”*kaurasuurimo!*”. Kaivoin repustani kaksi vesipulloa ja tarjosin ne mummolle. Hän touhusi puurokattilan äärellä ja teki minulle kupillisen kuumaa mehua ensimmäisen vesipannun höyryävästä vedestä. Ihmettelin, mitä kaikkea hänen yhteen ainoaan nytyttiinsä mahtoikaan mahtua: pannuja, kattiloita, mehupulloja... Mutta eihän hän mikään tavallinen mummo voinut ollakaan, hänhän tunsu myös lohikäärmeunet!

Rohkaistuini viimein esittämään mummolle kysymyksen,

”Mikä sinun nimesi on?”

”Se on Pihla. Voit sanoa Pihla-mummoksi.”

”Mistä sinä olet tulossa?”

”Tulen Neitojen Vuorelta” mummo vastasi. Hän huomasi hämmästykseni, ja sanoi:

”Ajattelet varmaan, että minä en enää oikein käy neidosta? Olen minäkin joskus ollut neito, mutta nyt minä menin vuorelle, koska minun piti hakea sieltä eräs esine, jonka he olivat löytäneet.” Hän odotti, että minä kysyin, mikä se esine oikein oli ja jatkoi sitten:

”Se on semmoinen kapistus, josta on väärässä paikassa vain kovasti harmia. Joskus sellaisen esineen ympärille tarvitaan kokonainen vuori, ettei siitä ole koko ajan haittaa.”

”Eikö sitä sitten voi rikkoa?” kysyin.

”Ei niitä hajottamaanakaan pidä ruveta, katoppas, kun niillä on aina jokin oma tarkoituksensa”, mummo vastasi.

”Entä mihin sinä olet nyt menossa?” jatkoin kyselyä.

”Jaa-a, no, sinnekös sitä sinäkin sitten menisit?” hän vastasi ja hymyili silmäkulmillaan.

”Mitäs, jos sinä nyt vuorostasi kertoisit, mitä ihmettä te täällä vuoristossa teette?” Maistelin mehua ja tulin siihen tulokseen, että Pihla-mummolle voisi ihan hyvin kertoa asiat sellaisina kuin ne olivat.

”Me etsimme karannutta prinsessaa.”

”Prinsessaa?”

”Niin, Herttakuningattaren pikkuinen prinsessa on lähtenyt karkuteille linnasta. Me yritämme löytää hänet, sillä hän saattaa tarvita apua.”

”Ahaa, niinpä tietenkin, ymmärrän”, mummo vastasi mietteläänä.

”Me otimme vähän lämpimiä vaatteita prinsessaa varten, ettei hänen tarvitsisi palella”, jatkoin, sillä aavistin, että Pihla-mummo arvostaisi tällaisia asioita. Sitten muistin, että vaatteethan olivat jo päällämme, ja lisäsin,

”Jollei häntä haittaa, kun jouduimme nyt yöksi pukemaan ne kaikki päällemme”.

”Ei varmaankaan, kyllä hän varmasti ymmärtää, sillä palellaanhan sitä joskus linnoissakin”.

”Niinkö?”

”No vanhoissa linnoissa erityisesti, niissä vetää”, mummo sanoi ja hankasi kämmenellä toisen kätensä kyynärpäätä.

”Mistäs meinaatte etsiä häntä tänään?” Pihla-mummo kysyi hetken päästä.

”Ehkä käymme kysymässä neidoilta, ovatko he nähneet prinsessaa.”

”Vai meinaatte Neitojen vuorelle. Siellä oli kyllä vielä eilen ihan mahdotonta se elämä. En minä muuten olisi yötä vasten enää matkaan lähtenytkään, mutta kun en kestänyt enää enempää sitä menoa. Teinä en kyllä menisi sinne. Olette liian nuoriakin.” Mummo keräsi hetken lisää mietteitään kasaan ja jatkoi:

”Teillä ei taida olla kovin paljon eväitäkään mukana, ja kun ette varmaan tunne näitä seutuja, niin kovin kauas omasta kaupungistanne teidän ei varmaankaan kannata lähteä”.

”Anteeksi, mutta miksi luulet, että me olemme Tyttöjen Kaupungista?” kysyin vähän kipakasti, sillä minusta alkoi tuntua, että pian mummo päätyisi toteamaan, että meidän kannattaisi unohtaa koko prinsessa ja palata takaisin kotiin jatkamaan kesken jääneitä leikkejä. Hän naurahti, mutta se kuulosti kuitenkin, kieltämättä, ihan hyväntahtoiselta naurahdukselta.

”Tyttöjen Kaupunki on Neitojen Vuoren lisäksi ainoa suurempi paikkakunta, jossa näillä tienoin asustaa väkeä. Ja toisin kuin Neitojen Vuorelta, Tyttöjen kaupungista on näille paikkeille puolenpäivän matka.” Muistin edellispäiväiset päiväunemme ja päätin olla kertomatta, että me olimme kyllä olleet matkalla jo paljon pitempään.

Jokin asia näytti kiusaavan mummon mieltä.

”Kuule, kun minähän olen puhellut ihan vasta niiden neitojen kanssa, niin voin kyllä sanoa, etteivät he tienneet mitään mistään prinsessasta. Minä olen ihan tosissaan sitä mieltä, ettei teidän pitäisi mennä sinne Neitojen Vuorelle vielä tuon ikäisinä. Se kun ei ole oikein sopivaa, vaikka te olettekin ihan oikealla asialla. Hmm... Jos minä annan nämä puurosuurimot teille lisäevääksi, niin voisitte tehdä vielä pienen tutkimusmatkan tuohon vuorten väliseen metsään. Tiedä vaikka prinsessa löytyisi sieltä.”

Kun tyttöjen rivistä alkoi kuulua heräilyn ääniä, siirtyi Pihla-mummo puhelemaan muista asioista. Minua vähän harmitti. Enhän ollut ehtinyt vielä kysyä lohikäärmeistäkään yhtään mitään.

21.

Luku, jossa matka jatkuu.

”Tänään vaelletaan Neitojen Vuorellen suuntaan”, sanoin reippaasti ja osoitin vuorta, joka päivänvalossa näytti ihan tavalliselle vuorelle. Olihan mummo kyllä ihan oikeassa siinä, että olimme liian nuoria neidoiksi, mutta tähän olisikin vain vierailu. Kävihän meilläkin Tyttöjen Kaupungissa toisinaan vieraita, vaikeivät he oikeasti kuuluneet kaupunkiin. Ensin täytyisi laskeutua tältä vuorenrinteeltä laaksoon, kulkea pienen metsän läpi ja sitten tulisimmekin Neitojen Vuoren juureen.

”Se aamupuuro oli kyllä tosi hyvää”, sanoi Roosa, kun oli vähän aikaa kävelty tuppisuina. Edellispäivän retkeily varmaan vielä kolotti tyttöjä jutustelun vähäisyydestä päätellen. En kehdannut alkaa kehuskelemaan omalla lohikäärmejutullani, etteivät he menettäisi hermojaan. Joku saattaisi alkaa penäämään, miksei heitä oltu tultu herättämään, ja koko asiasta menisi kaikki hohto.

Mummo oli jatkanut matkaansa vastakkaiseen suuntaan.

”Mitähän sillä oli siellä nytyissä?” Roosa kysyi.

”Ehkä se oli joku taulu”, Lila ehdotti.

”Ja muutama kattila, pannu, mehupullo ja puurosuurimoita myös”, luetteloin hilpeästi.

”Omituista. Kun mummo lähti jatkamaan matkaansa, näin ihan selvästi, että sillä oli selässään vain jokin kankaaseen kääritty soikea levy, ehkäpä juurikin taulu”, pohti Sienna.

Alastulo oli nopeampaa kuin ylöspäin kiipeäminen, mutta ei sekään ihan helposti käynyt. Tiukkasanainen tyttö kulki jonkin matkaa edellämme ja kaatui kerran soran lähdettyä liikkeelle jalan alla. Hän nousi nopeasti pystyyn, pudisteli hiekkaa vaatteistaan ja jatkoi heti matkaa. ”Oletko kunnossa?”, kysyin ja sain vastaukseksi vaisun joo-joon.

”Mikä sitä aina ärsyttää?” Roosa kysyi ääntään vaimentaen.

”Jos keksit jonkun selityksen, niin kerro se minullekin”, Sienna totesi. Metsän raja alkoi näkyä etäällä edessämme.

”Toivottavasti ei nyt sitten eksytä”, Sienna sanoi huolissaan. Koetin rauhoittaa hänen pelkoaan toteamalla, ettei metsäkaitale näyttänyt kovin leveältä, ja varmasti vastapäätä kohoava vuori näkyisi puitten välistäkin.

Totuus oli kuitenkin se, että kun pääsimme viimein metsään, ei sieltä käsin mitään vuorta enää voinut nähdä. Vanhojen mäntyjen ja lehtipuiden paljaat rungot kasvoivat pylvässuorina ylöspäin. Korkeuksissa ne levittivät havunoksansa ja lehtensä vihreäksi viltiksi, jonka läpi taivaskaan ei näkynyt. Metsä oli helppokulkuista, tiheän yläoksiston varjossa ei kasvanut minkäänlaisia pensaita. Vain tasainen, puunjuurien päällä polveileva sammal peitti maan ystävälliseen hyväilyynsä.

Mutta metsä oli sittenkin vieras ja ihan selvästi täynnä näkymättömiä asioita.

”Leikitään, että ollaan tämän metsän haltijoita”, Roosa ehdotti. Kerroimme kulkiessamme, minkä luontoisia metsänhaltijoita olimme, missä puussa tai kivessä asuimme, millaisia taitoja meillä oli hallussamme.

”Minä hoidan metsän eläimiä. Osaan puhua niiden kaikkien kieltä. Käännän hiirien pieniä runoja kanahaukalle, eikä haukka raaski enää syödä ainoaakaan hiirtä”, kertoi Lila.

”Minä asun metsän korkeimmassa puussa”, sanoi Sienna, ”ja siihen puuhun kerään kaiken ikivanhan tiedon. Jos joku tarvitsee neuvoa, hän voi kysyä sitä puulta. Minä etsin kysyjälle vastauksen puun tiedoista. Sitten vastaan puun suulla. Se on semmoinen reikä, mitä joskus on puissa.”

”Minä asun metän suurimmassa kivessä”, tiukkasanainen tyttö yllätti meidät liittymällä leikkiin.

”Se on varmasti tuo tuolla”, hän sanoi ja osoitti etäämpänä seisovaa kivenmöykkyä. Kaikki silmäilivät vihreyden keskeltä mulkoilevaa tummaa kiveä epäluuloisina. Oliko se ihan varmasti kivi? Oli tai ei, ainakin sen tarjosi hyvän piilopaikan mille tahansa inhottavalle, katalalle, pahantahtoiselle oliolle, jonka hengitys varmasti haisisi ja jonka suupielestä taatusti valuisi likaista kuolaa, ja joka saattaisi syöksähtää...

”Minä olen tuon kiven haltija. Suojelen koko metsää”, tiukkasanainen sanoi. Se oli oikeastaan ihan huojentava ajatus, kun hän sen kerran noin esitti. Sittenpä sen kiven taakse ei varmaankaan olisi millään kutaleilla mitään asiaa.

Yhtäkkiä jähmetyimme aloillemme. Edestä kuului ääniä. Jokin tuli kopisten kohti. Mihinkään ei voinut mennä piiloon, koska maasto oli niin toivottoman avonainen. Etäällä tuli esiin kaksi suurta eläintä, valkoinen ja vaaleanharmaa. Kaksi ihmistä ratsasti suoraan meitä kohti. Pian tulijatkin näkivät meidät ja hidastivat vauhtiaan. He olivat jo aivan edessämme, kun toinen heistä hihkasi:

”...Magenta? Magenta, sinäkö se olet?” Tyttö antoi hevosensa suitset rinnallaan tuleen ratsastajan käteen, hyppäsi alas ratsailta ja juoksi meitä kohti. ”Miten te olette täällä? Voi hyvänen aika miltä te näytätte”, hän nauroi. Sitten hän äkkiä vakavoitui ja kysyi:

”Mihin te olette matkalla?”

Selitin Violetille kaiken olennaisen. Kerroin myös mummosta, mutta lohikäärmeen jätin edelleen toistaiseksi mainitsematta.

”Minkähän takia hän ei sanonut mitään?” Violet kummasteli. ”Te siis tapasitte eilisiltana mummon, ja kerroitte hänellekin kaiken tuon?”

”Kyllä. Kuka nyt ei ole sanonut mitään?” kysyin.

”No se mummo. Hän on se, jota te etsitte”, Violet vastasi.

22.

Luku, jossa suunta vaihtuu.

”Tämä on Jaakko. Hän on ystäväni”, Violet esitteli matkakumppaninsa. Olin jo unohtanut hänet. Hän laskeutui hevosen selästä ja harppoi lähemmäs. Se oli kummallista. Kaikki tytöt vain tuijottivat häntä. Kukaan ei edes tervehtinyt.

”Nämä tytöt ovat myös Tyttöjen Kaupungista. Muistatko kun kerroin sinulle, ettei siellä asu ainoaakaan poikaa?” puheli Violet hänelle. Poika oli kyllä aika vanha, varmaan ainakin Violetin ikäinen, jos näitä nyt saattoi mitenkään vertailla, joten tulin siihen tulokseen, että tällaista varmaankin kutsuttaisiin nuorukaiseksi. Hän nyökkäsi ja hymyili meille.

”No, minä nyt sitten satun olemaan poika”, hän naurahti. Tervehdimme, mutta emme oikein osanneet puhua hänelle mitään. Mitäpä siitä olisi voinut sanoakaan? Sitä paitsi, miellä oli juuri nyt muutakin ajateltavaa.

”Kuulepas nyt, Magenta, ette te voi mennä Neitojen Vuorelle, te olette liian nuoriakin vielä. Ja prinsessahan on matkalla Tyttöjen Kaupunkiin. Minä ja Jaakko olimme menossa hänen avukseen. Hän nimittäin melko varmasti tarvitsee apua, vaikkei suostukaan myöntämään sitä. Mitäs jos lähtisimme yhdessä katsomaan, mikä on tilanne Tyttöjen Kaupungissa?” Violet puhui ja kuunnellessani häntä huomasin, kuinka paljon vanhemmalta hän jo nyt tuntui. Hänhän oli jo melkein nainen!

”Miten se mummo voi olla prinsessa?” Roosa viimein päästi ilmoille monien mielessä pyörineen kysymyksen.

”Jos kuningattaren tytärtä sanotaan prinsessaksi, niin hän on silloin juuri se”, Violet vastasi. ”Prinsessastahan on puhuttu iät ja ajat. No, jossain vaiheessa Pihla vanheni, ehkä tosin hiukan nopeammin kuin moni muu. Meidän on autettava häntä ja kaupunkiin jääneitä tyttöjä.” Violet näytti nyt hyvin vakavalta.

”Oli kyllä hyvä, että te keksitte lähteä etsimään prinsessaa”, hän lisäsi.

Meidän täytyi siis lähteä takaisin.

”Saanko tulla sinun kanssa hevosen selkään?” Roosa ehti ensimmäisenä kysymään Violetilta. Lila, joka oli katsellut hevosia lumoutuneena, näytti kovin pettyneeltä.

”Haluaisitko sinä ratsastaa tällä hevosella?” Jaakko kysyi häneltä ja sai takaisin vain kiusaantuneen vilkaisun.

”Minä tietysti taluttaisin hevosta. Ja sinäkin voit tulla, se jaksaa kyllä kantaa kahta”, nuorukainen lisäsi osoittaen viimeiset sanansa Siennalle. Sienna tuli heti hevosen luo kiivetäkseen sen selkään, mutta Lila astui nopeasti väliin.

”Saisinko minä istua eessä?” hän kysyi posket punottaen.

”No, sopiihan se”, Sienna vastasi.

Paluumatkalla emme enää nousseet vuorelle vaan kiersimme vuoren laakson uomaa seuraten. Aluksi vaihtelimme paikkoja niin että kaikki pääsivät ratsastamaan, mutta lopulta kiipesimme kaikki hevosten selkään ja ratsastimme loppumatkan nopeammin. Minä istuin Violetin ja Roosin kanssa valkoisen hevosen selässä. Maisema liikkui välillä ohi tasaisen rauhalliseen tahtiin, välillä se kiiti ohi pieninä viivoina, räsymäton kirjavina kuteina. Violet ehti kertoa minulle hajanaisesti Pihlasta, kuinka neidot olivat tunteneet hänet jo kauan, kuinka he olivat kuningattarelta salaa lähettelleet kirjeitä vuorelta linnaan ja linnasta vuoreen jo vuosi kausia. Nyt mummo oli tullut hakemaan neidoilta esinettä, joka oli löytynyt vuoren sisältä.

Violet puhui myös kuningattaresta. Hän sanoi jotain kummallista tosipäivistä. Ne olivat kuulemma päiviä, jolloin Herttakuningattarella oli vieraita, päiviä, jolloin kuningattarella oli vieraita *linnassaan*. Hän sanoi jotain kireällä, käheällä äänellä, mutta tuuli vei pois ne sanat, eikä hän toistanut niitä enää, vaikka sanoin, etten ollut kuullut häntä. Pian kaukana edessä häämötti Tyttöjen Kaupunki ja sen laidalla kohoavan linnan tumma hahmo.

Marhaa

23.

Luku, jossa Herttakuningatar vieraillee Tyttöjen Kaupungissa.

Vapaapäivän jälkeen huomasin tytöissä muutoksen. He eivät enää eristäytyneet vain minusta. Nyt heidän välillään puhkesi jatkuvasti pieniä riitoja kuin metsäpaloja siellä täällä. Helpointa olisi ollut työskennellä yksin, mutta se ei tietenkään ollut mahdollista. Vain mainetta jahdatessamme jouduimme keskittymään työhön niin täydellisesti, ettei keskinäinen kiukuttelu saanut sijaa. Kun kuningatar kutsui meidät yhteen suurista saleistaan, luulin, että hän halusi puuttua käytökseemme.

”Valitsen nyt kaksi teistä avustajikseni, sillä huomenna lähdän Tyttöjen Kaupunkiin tapaamaan alamaisioni.” Kaikki seisoivat ilmeettöminä ja jäykkänä. Muistin mitä Saara oli sanonut siitä, ettei Herttakuningatarta saisi päästää lähtemään linnasta. *Emme ole miettineet tätä ollenkaan. Meillä ei ole mitään suunnitelmaa. Miten olisimme voineetkaan ennalta varautua tähän tilanteeseen, kun emme tule toimeen keskenämme hetken vertaa?* Sitten jostain nousi kummallinen ajatus: *Olisiko Herttakuningatar voinut saada nuo riidat tarkoituksella aikaan?*

”Sinä ja sinä”, herttakuningatar sanoi ja osoitti meitä kokoon taitetulla viuhkalla, joka hänellä tänään oli jostain syystä mukanaan. Ehkä se kuului asusteeseen. Aloin vasta herätä siihen tietoon, että kuningatar oli valinnut minut ja erään toisen tytön, joka kaikkein suorimmin oli osoittanut minulle vihamielisyyttään.

”Te jätte tänne, muut voivat poistua”, Herttakuningatar sanoi ja muut lähtivät nopeasti pois. Työnjohtaja-aave ilmestyi rinnallemme kuningattaren eteen, mutta kuningatar ei reagoinut hänen näyttäytymiseensä millään tavalla. Saimme kuulla joukon tulevaa vierailua koskevia toimintaohjeita ja pitkän listan erilaisia kieltoja. Niiden jälkeen Herttakuningatar luetteli litanian varoituksia, joiden perässä seurasi joitakin sellaisia, joita voisi varmaankin kutsua lähinnä uhkauksiksi. Aika kului, eikä hän tuntunut pääsevän ikinä loppuun. Täytyi olla jo yömyöhä, kun hän viimein yllättäen päätti puheensa:

”Ja nyt, menkää nukkumaan. Aamulla saattekin sitten nousta todella aikaisin.”

Käytävässä, jossa kuljimme kohti työteliäksi naisiksi tulevien tyttöjen makuuhuonetta, Saara kulki edelleen rinnallamme.

”Oletteko keksineet keinoa, jolla kuningatar saataisiin pysymään linnassa?”

”Emme ole”, vastasin. Toinen tyttö kulki hiljaa ja jotenkin poissaolevan näköisenä. Hän näytti kalpealta ja hikiseltä. Saara huokasi syvään.

”Sokeutta. Te kaikki peitytte pian sokeuteen. Sitten teistäkään ei ole enää apua.”

”Apua kenelle?” kysyin, vaikka minua väsytti vastustamattomasti.

”Muille linnantytöille. Tyttöjen Kaupungin tytöille. Itsellenne”, hän vastasi ja kuulosti jotenkin erilaiselta kuin aikaisemmin. Saara jäi käytävään. Me menimme makuuhuoneeseen. Nukahdin samalla hetkellä, kun painoin pääni petiin.

Oli varmasti vielä yö, kun meidät kiskottiin ylös. Kylmät, kapeat ja pitkät sormet kiertyivät käsivarsieni ympäri, vetivät minut jalkeille ja lähtivät kuljettamaan pois makuuhuoneesta. Nukkuvien tyttöjen raskas hengitys jäi taakse, tulimme käytävään, jossa oli vielä pilkkopimeää. Täydellisessä pimeässä käveleminen alkoi pian tuntua vain liikkeiltä tyhjyydessä. En varmastikaan kulkenut yhtään mihinkään, ellei joku liikuttanut linnaa allani. *Ehkä tämä on unta tai ehkä olen jo heräämässä, mutten vielä ole avannut silmiäni.*

Lopulta edessämme aukesi ovi ja sukelsimme kirkkaasti valaistuun huoneeseen. Toista tyttöä oli viety edelläni. Hänet pysäytettiin suuren peilin eteen. Minut kuljetettiin toisen samanlaisen peilin eteen. Ote käsivarsistani irtosi. Ohuet, sinertävän kalpeat käsivarret vetäytyivät laihan vartalon ympärille. Näin eteenpäin työntyneet olkapäät, poskiluut ja niiden yläpuolella haaleat silmät, jotka tuijottivat minua. Laiha tyttö alkoi haalistua ja pian näin hänestä vain silmät. Sitten hän liikkui, ja hetken aikaa näin hänen hahmonsa hieman paremmin.

Heitä oli neljä. He pesivät ja pukivat meidät peilin edessä. Koko tuona aikana kukaan heistä ei sanonut sanaakaan. Meille puettiin valkoiset, punaisin punosvöin lanteilta köytettävät kaavut, joiden selässä oli samankaltaiset sydämen muotoon asettuvat punaiset kahvat kuin työasuissammekin. Haaleat tytöt tekivät jokaisen tehtävän äärimmäisen huolellisesti, täydellisen keskittyneisyyden vallassa. Viimeisenä he tarttuivat hiuksiimme, harjasivat niitä lumoutuneina, letittivät, pujottelivat, pyörittivät ja solmivat hiuskiehkuroita niin monimutkaiseksi ja

kauniiksi kampaukseksi, etten ollut ikinä osannut edes kuvitella mitään sellaista. Sitten he katosivat. Hetken kuluttua Herttakuningatar ilmestyi huoneen ovelle. ”Lähdetään”, hän komensi.

Saara oli taas ilmestynyt joukkoomme. Hän ei puhunut sanaakaan, ei edes vilkaissut meitä kulkiessamme linnan ulko-ovea kohti. Kuulin takaamme kopinaa. Tiesin että se oli maine, joka rennon hyväntuulisesti seurasi meitä nelinkontin kuin suuri apina. Se tuli perässämme, mutta jättäytyi aina kulmien tai ovenpielien taakse, niin että jos kääntyi katsomaan, sitä ei näkynyt missään.

Mitä lähemmäs ulko-ovea tulimme, sitä vähäisemmiksi kävivät ajatukseni. Minun kohdallani oli vain hiljaisuutta, äänetöntä välinpitämättömyyttä, puutumusta, kuin kehon rajat olisivat olleet katoamassa. Aika, jossa minäkin joskus olin kulkenut mukana, näkyi nyt menevän sivuitse. Kuljimme ovea kohti, mutta minulle mikään ei lähestynyt. *Se tapahtuu nyt, eikä sillä ole minulle mitään merkitystä.*

Avasimme ovet ja astuimme aamuurinkoon. Seurasimme kuningattaren kulkua linnan portille ja siitä ulos laskusillalle. Saara oli kadonnut joukostamme. Vilkaisin taakse. Siellä hän seiso linnan ulko-ovilla ja näkyi nojaavan kaikin voimin ovia vasten.

Heti laskusillan toiselle puolelle päästyämme olimme saapuneet Tyttöjen Kaupunkiin. Aukiolla, siinä missä tosipäivinä pidettiin markkinoita ja syötiin myös päivällisiä, jännittynyt tyttöjoukko odotteli kuningatarta. He ojensivat hänelle pieniä lahjoja ja itse keräämiään kukkakimppuja. Kuningatar hymyili heille kuin rakastava äiti ja sai tyttöjen silmät loistamaan onnesta. Arasti tytöt tekivät kaikenlaisia ehdotuksia tulevia leikkejä koskien, ja aina kuningattaren vastaus oli myöntävä. Ihmettelin, mihin kuningatar tarvitsi meitä. Mehän vain seisoiimme ja odotimme hänen molemmilla puolillaan.

Jossain vaiheessa kuulin linnan suunnalta vaimeita ääniä. Kolahdus ja voihekaisu. Silmäkulmasta näin mustan hahmon vilahtavan jonnekin majojen väliin.

Tylsää, ajattelin katsellessani ties monettako pikkutyttöä kuningattaren sylissä. Jokainen pikkutyttö sai vuorollaan kiivetä kuningattaren syliin. Vanhemmat tytöt olivat alkaneet esittää kuningatarta varten valmistettuja näytelmiä ja tanssiesityksiä.

Pohjattoman tylsää, ajattelin kun kuningatar alkoi ohjata jotain piirileikkejä, johon tytöt osallistuivat käsittämättömän riemun vallassa. *Kuolen kohta tähän tylsyyteen*, kävi mielessäni juuri kun huomasin kahden pikkutytön lähtevän omille teilleen. Heille tämä ohjelma alkoi riittää. Kuningatar jatkoi leikkiä, mutta viittasi meitä hakemaan pois lähteneet tytöt takaisin.

Menin tyttöjen luokse ja sanoin, ”Leikkikää vielä hetki kuningattaren kanssa”.

”Ei meitä huvita enää. Me halutaan jo leikkiä omia juttuja”, vastasi toinen ja tytöt jatkoivat matkaansa. Toinen linnantyttö näytti yhtä avuttomalta kuin minäkin.

”No ei kai heitä pakottaakaan voi”, hän totesi hartioitaan kohauttaen.

”Hei, te siellä, hakekaapa nyt ne tytöt takaisin niin kuin olisi jo”, kuningatar huusi ja kaikki tytöt kääntyivät katsomaan meitä.

Hävetti ja suututti. *Jatkaisivat nyt sitä leikkiään, eivätkä tuijottaisi siinä.*

”No, pistäkääpä töpinäksi nyt, että päästään jatkamaan”, kuningatar sanoi meille.

Toistakin linnantyttöä oli alkanut tämä epämiellyttävä huomio kiusata. Menimme pikkutyttöjen perään, nostimme heidät syliimme ja kannoimme väkisin takaisin muiden luo. Pikkutytöt alkoivat huutaa ja kantaessamme heitä he rimpuilivat ja potkivat meitä.

”Ei me haluta!” he huusivat yhteen ääneen.

”Ette voi pakottaa!” toinen protestoi.

”Kun leikitte kiltisti loppuun tämän leikin, niin sitten lopetetaan”, kuningatar vastasi ja hänen äänensä kertoi, ettei asiasta voinut neuvotella.

Tytöt pyörivät haluttomasti piirin mukana leikin loppuun.

”Ja sitten nukkumaan!” kuningatar toivotti mitä herttaisimmalla äänellä. Kaksi pikkutyttöä ei jaksanut piilotella kiukkuaan. He, kuten kaikki muutkin tytöt, olivat päivän tapahtumista lopen uupuneita, mutta eivät he nukkumaankaan vielä halunneet. Kaikenlaista oli jäänyt tekemättä.

24.

Luku, jossa mielet mustuvat.

Palatessamme ensimmäisen päivän iltana linnaan kuningatar näytti täydellisen tyytyväiseltä. Seuraavana aamuna kaikki kävi täsmälleen samalla tavalla kuin edellisenäkin aamuna sillä poikkeuksella, että nyt Herttakuningatar varusti kahden sijasta kymmenen tyttöä mukaansa. Saaraa en nähnyt enää missään.

Astuessamme ulos linnan porteista, tokkuraisen näköiset tytöt astelivat parhaillaan majojensa suunnalta aukiota kohti. Kuningatar asettui odottamaan heitä. Pikkutytöt oli varmaankin herätetty vain hetkeä aikaisemmin.

”No, menittekö heti nukkumaan, kuten kehotin teitä eilen?” kuningatar tiedusteli.

”Ei”, yksi pieni tyttö vastasi.

”Mitäs se sellainen tarkoittaa? Nukkumaanmeno-aika on sitä varten, että ehtisitte nukkua tarpeeksi. Se on teidän parhaaksenne.”

”Mutta meillä oli vielä kaikki tekemättä. Nukke piti hoitaa ja...”

”Sellaiset asiat tehdään silloin kun aikaa sattuu olemaan”, kuningatar opetti, ”ei juuri kun pitäisi mennä nukkumaan.”

Tyttö ei vastannut mitään, puristi vain suutaan suppuun pienten kulmakarvojen vetäytyessä tuimaan ryppyyn.

Muutkin tytöt näyttivät tänään pahantuulisilta.

”Mitä meidän kodeille on tapahtunut?” yksi kysyi. Kuningatar hymyili viekkaasti ja sanoi:

”Voitte käyttää sanaa ’kiitos’.”

Tuli painostavan hiljaista. Lopulta sieltä täältä alkoi kuulua vaisuja kiitoksia ja kuningatar alkoi taas tyytyväisenä johtaa yhteisiä leikkejä, joihin kaikkien tuli osallistua.

Sinä iltapäivänä tytöt alkoivat kuitenkin käydä kärsimättömiksi.

”Kiitos kovasti kaikesta. On ollut mukava leikkiä sinun kanssa”, aloitti eräs tyttö ja jatkoi sitten niin varovasti kuin osasi, ”mutta minun pitäis nyt mennä hoitamaan yhtiä tärkeitä asioita, joten...”

Kuningattaren katsoi tyttöä onnettoman näköisenä.

”Etkö sinä viihdy minun seurassani?”

Tyttö hätääntyi ja koetti sopertaa:

”Viihdyn kyllä, kovasti viihdyn, mutta kun...”

Silloin useampi tyttö puutui puheeseen. He kiittelivät kohteliaasti, mutta kertoivat sitten, että myös heidän täytyisi päästä välillä omien askareidensa pariin.

Kuningatar astui askeleen taaksepäin, oikaisi selkensä ja vaihtoi ilmeensä äkkiarvaamatta pilkalliseen virnistykseen.

”*Mitähän* askareita teillä *pennuilla* muka on?”

Tytöt hämmästyivät kertakaikkisen täydellisesti. He nielivät loukkausta, joka oli liian suuri, että siinä olisi heti osannut edes sanoa mitään. Silloin kuningatar sanoi silmät taas yhtäkkiä iloisesti tuikkien:

”No niin, palataanpa tämän päivän ohjelmaamme! Teillä olisi nyt mahdollisuus esittää uudelleen minulle se näytelmä, jossa teille eilen sattui muutamia vuorosanavirheitä.” Tämän sanottuaan kuningatar pyörähti ympäri, asteli häntä varten varatulle tuolille ja istuutui innostuneen näköisenä odottamaan.

Iltapäivään mennessä tyttöjen mieliala oli muuttunut niin mustaksi, että kun he eivät päässeet karkaamaan pois kuningattaren leikeistä, alkoivat he tehdä pientä kiusaa toisilleen. Linnantyttöjen piti huolehtia siitä, että kaikki pysyivät paikoillaan ja leikit saattoivat jatkua häiriöttä. Lopulta tytöt tuntuivat luopuvan vastarinnasta ja kaikki yrittivät leikkiä niin, ettei kuningattaren huomio keskittyisi keneenkään erikseen.

Pian kaikki olivat taas puhki väsyneitä. Piti laulaa ja piti hymyillä. Piti keksiä asioita, silloin kun leikki sitä vaati. Piti olla tarkkana, sillä kohta kuningatar saattoi muuttaa leikkiä. Piti mennä tahdissa ja juuri niin tai näin. Kun joku kysyi, mitä seuraavaksi leikittäisiin, piti olla hiljaa ja keskittyä käsillä olevaan leikkiin. Piti jaksaa odottaa. Piti osata olla kiltti. Lopulta kaupungin nuorin tyttö muisti kotimajassa odottavan nallekarhunsa. Hänen tuli sitä kovasti ikävä ja hän halusi kertoa asiasta vieressä seisovalle tytölle, mutta ennen kuin koko asia tuli selväksi, pilllahti pieni tyttö itkuun.

”Lopeta heti!” eräs lähistöllä vartioinut linnantyttö komensi, mutta tyttö ei reagoinut siihen mitenkään. Lopulta linnantyttökin kyykistyi maahan ja hautasi kasvonsa kämmeniinsä. Kuningatar keskeytti meneillään olevan leikin, käveli paikalle ja sähähti linnantytölle:

”Mitä sinä oikein teit!”

Hän otti pienen tytön syliinsä ja keinutti tätä hellästi niin kauan, että tytön nyhkytykset tyyntyivät.

Magenta

25.

Luku, jossa kohdataan erikoinen sotku.

Hevoset saivat jäädä niityille syömään heinää.

”Jaakko”, Violet sanoi pysähtyen, ”minusta on alkanut tuntua, että minun ja tyttöjen olisi parasta selvittää tämä omin neuvoin, ymmärräthän. Tyttöjen Kaupungissa ei tosiaan ole koskaan käynyt ainoakaan poikaa saati sitten nuorta miestä. Voisitko sinä odottaa hevosten kanssa?”

Nuorukainen nyökkäsi mutta näytti huolestuneelta.

”Minä odotan teitä täällä”, hän sanoi.

Kaupungin laitamilla oli hiljaista. Tavallisesti tyttöjen leikit levittäytyivät joka puolelle. Nyt kaikki olivat poissa. Kummallinen hiljaisuus sai meidätkin puhumaan kuiskaten. Pujahdimme piiloon majojen väliin. Aukeiden paikkojen tyhjyys oli hermostuttavaa. Emme nähneet ainoatakaan tyttöä. Jostain etäältä kuului kuitenkin ääniä. Se oli ehkä jonkinlaista laulua. Kun tulimme minun majani kohdalle, hiivimme varovasti sen ovesta sisään.

Suljettuani ulko-oven huomasin heti, että kotini oli siivottu. Joku oli järjestellyt lähtiessämme lattialle hylätyt ylimääräiset matkatavararöykkiöt. Joku oli nostanut lelut pois lattioilta ja asetellut ne hyllyille.

”Mitä täällä on tapahtunut?” huudahdin ja muutkin alkoivat katsella ympärilleen kummastuneina.

Menin peremmälle katsomaan. Kaikki nekin tavarat, jotka olivat jo valmiiksi olleet hyllyillä, oli järjestetty uudestaan. Itse asiassa hyllyillä oli myös joitakin uusia tavaroita, joita en ollut ikinä nähnytkään. Joku oli järjestänyt koko kotini uudella tavalla, ihan kaiken, siirtänyt esineitä vaikka vain millin verran, mutta muuttanut kuitenkin jotakin. Kiukutti niin, että teki mieli sotkea kaikki, heitellä esineet lattioille laittaa takaisin hyllyille vain ne tavarat, jotka olin itse valinnut. *Minua ei huijata!* Oli ihan lähellä, etten toteuttanut mielitekojani. Violet laski kätensä olkapäälleni ja sanoi,

”Tämä on törkeää. Joku on sotkenut sinun kotisi. Ei näin saa tehdä.”

Sillä erää se riitti rauhoittamaan minua juuri sen verran, etten sentään alkanut sotkea paikkoja. Silmäilin kuitenkin edelleen hyvin ärtyneenä kotiani. Muistin jokaisen oman esineeni, mutta tuntui kuin omat esineeni olisivat hyllyillä nököttäessään pyytäneet anteeksi sitä, etteivät ne nyt oikein sattuneet muistamaan minua.

Samassa ulkoa kuului rapinaa ja joku livahti nopeasti ovesta sisään. Tulija rojahti nojaamaan ulko-ovea vasten ja pyyhki hikeä otsaltaan. Sitten hän säikähti ihan kauheasti huoneessa seisovaa väkeä.

”Ssshhh... ei mitään hätää”, kuiskasi lähimpänä seisova tiukkasanainen tyttö. Pihla-mummo tuijotti häntä, veti syvään henkeä ja rauhoittui. Sitten hänen ilmeeseensä syttyi merkillinen hymynhäivä ja ensimmäistä kertaa näin myös tiukkasanaisen tytön ilmeessä jotakin samantapaista.

”Täälläkös te olettekin”, Pihla totesi ja laski kantamuksensa selästään.

”Anteeksi vaan jos törmäsin näin kutsumatta sisään jonkun teistä kotiin. Etsin piilopaikkaa levätäkseni ihan pikkuisen.”

”Lepää vain ihan rauhassa”, vastasin.

Pihla huomasi Violetin ilmestyneen joukkoomme.

”Sinäkö toit nämä tytöt tähän paikkaan? Juuri nyt, vaikka tiesit...?” hän kysyi hiljaa, kuin olisi yrittänyt puhua jollain sellaisella äänenvoimakkuudella, jota nuoremmat eivät pysty kuulemaan.

”Me tulimme auttamaan sinua”, Violet sanoi. ”Sinä mokoma livahdit vuorelta sanomatta sanaakaan kenellekään. Et kai tosissaan ajatellut ryhtyä siihen ihan yksiksesi? Usko pois, saatat hyvinkin tarvita myös näiden tyttöjen apua.”

26.

Luku, jossa käsitellään suunnitelmaa.

”Minkälainen suunnitelma meillä oikein on?” tiukkasanainen tyttö kysyi, kun olimme kukin istuutuneet tahollemme. Katseemme kääntyivät Pihla-mummon suuntaan.

”Tässä tilanteessa suunnitelmista ei ole meille minkään sortin hyötyä. Voimme vain pysyä vahvoina ja edetä suoraan eteenpäin.” Seurasi hermostunut hiljaisuus, josta päätellen kaikki olivat toivoneet edes jonkinlaista suunnitelmaa.

”Me emme saa ryhtyä neuvottelemaan, emme kyselemään, emmekä vastailemaan kysymyksiin, sillä meillä ei ole ainoakaan sopimusta vastapuolen kanssa. Eikä tule olemaankaan. Ja erityisesti, me emme saa ruveta juonittelemaan! Se olisi vihonviimeinen virheemme. Siispä, ainoa mahdollisuus, joka meille jää, on puhua tosia.”

Kaikki näyttivät hyvin huolestuneilta.

”Olen pahoillani, mutta niin se vain on. Mutta minä tiedän kyllä, että te pystytte siihen”, mummo sanoi ja alkoi levittää petiään lattialle.

Sen illan ja yön lepäsimme vielä majassani seuraavaa päivää odottaen. Mummo oli ehdottomasti ollut sitä mieltä, että tähän tehtävään tulisi ryhtyä vasta nukutun yön jälkeen. Mummo otti nyyttinsä ovenpielestä, istuutui petinsä päähän ja huokaisi syvään. Hän vain piteli kantamusta sylissään ja riiputti päätään. Violet katsoi häntä tiivistä, katse huolta täynnä.

”Jaksatko sinä?” hän kuiskasi.

”Ihan varmasti”, vastasi mummo silmät ummessa.

”Miksi Herttakuningatar on ruvennut pahaksi?” kysyin varovasti.

”Koska minä lähdin hakemaan Neitojen Vuorelta tätä”, mummo vastasi taputtaen kevyesti nyyttiään. ”Tai oikeastaan vain koska minä lähdin. Tästä hän ei vielä tiedä mitään.” Hän piti pienen tauon ja sanoi taas:

”Tai oikeastaan... tai no, ei mitään.”

”Mikä se esine oikeastaan on?” kysyin.

”Se on minun lahjani hänelle.”

”Palauttaako se Herttakuningattaren taas ennalleen?”

Mummo hymähti itsekseen.

”Ei mitään sellaista”, hän vastasi. ”Ei tosiaankaan mitään sellaista.”

Myöhään illalla Sienna, Roosa ja Lila istuivat salaa pimeässä ikkunassa katsellen, kuinka kaikki kaupunkiin kuningataren leikkiseuraa odottamaan jääneet tytöt laahustivat synkän näköisinä linnan suunnalta majoille.

”Mikä heitä vaivaa?” Lila kysyi kuiskaten.

”Täällä on tapahtunut jotain kamalaa”, Sienna vastasi järkyttyneenä.

27.

Luku jossa puhutaan vain tosia.

Pihla-mummo herätti meidät varhain.

”Joko nyt tapahtuu jotain?” Violet kysyi unenpöppörössä.

”Ensimmäiset tytöt kävelivät juuri tästä ohi linnan suuntaan”, mummo vastasi.

Katsoin ikkunasta ulos, ja näin majojen välissä tosiaan kävelevän apean näköisiä tyttöjä linnan suuntaan. Kun kaikki tytöt olivat menneet ohi, lähdimme mekin liikkeelle. Tytöt suuntasivat linnanporttien edustalla olevalle aukiolle. Jäimme odottamaan tulevia tapahtumia aukion reunalla seisovan majan kätköihin.

Pian Herttakuningatar saapui arvokkaana, palvelijoidensa ympäröimänä. Monet näistä valkoisiin kaapuihin puetuista palvelusväen tytöistä olivat tutun näköisiä. Mutta kuinka muuttuneita olivat heidän kasvonsa ja ilmeensä! He liikkuvatkin kummallisesti, vuoroin varuillaanolosta jäykkänä, vuoroin nykien kuin pakottaisivat itseään väkisin eteenpäin.

Herttakuningatar puhui kaikille tytöille terävästi, aivan eritavoin kuin miten olin kuullut hänen tosipäivinä parvekkeeltaan puhuvan. Hänen hymystään oli tullut kylmä kuin sanaton vaatimus. Hänen edessään pikkutytöt painoivat leukansa rintaan ja pitivät katseensa maassa. Kun tytöt muodostivat piiriä, isommat tytöt koettivat huolehtia pienempien mukana pysymisestä. Vaikka pikkutyttöjen vastentahtoisuus näkyi meidän piilopaikkaamme asti, kuningatar ei ollut sitä näkevinäänkään.

”Olettehan valmiita? Mennään ihan kohta?” mummo yhtäkkiä sanoi. Katsoin Violettia. Hän nyökkäsi mummolle.

Ainoa mahdollisuus, joka meille jää, on puhua tosia?

Yritin keksiä ehdotonta tosilausetta, mutta juuri sillä hetkellä yhtäkään ei tietenkään tullut mieleeni. *Ei sen luulisi näin vaikeaa olevan.* Sitten näin mummon lähtevän liikkeelle.

Astelimme hitaasti ulos piilostamme. Levittäydyimme rintamaksi aukion reunaan. *No niin, nyt on vain pysyttävä vahvana ja edettävä suoraan.* Samassa joku piirissä

kiertävistä tytöistä huomasi meidät. Hän pysähtyi ja sai koko piirin pysähtymään niille sijoilleen. Herttakuningatar koetti kasvaa pituutta selvitäkseen odottamattomasta keskeytyksestä arvokkaasti. Hän katseli meitä – vihreitä tyttöjä – eikä tuntunut pääsevän selvyyteen näkemänsä kanssa. Pian hän huomasi Pihlammun ja hänen arvokas suoraselkäisyytensä vääntyi heti kiukun köyristyneeseen muotoon. Hänen silmänsä muuttuivat kahdeksi myrkyllisesti hehkuvaksi kekäleeksi.

”Vai tulit sinä takaisin?” kuningatar sähähti. Hän irrotti katseensa nopeasti Pihlasta ja käännähti meidän muiden puoleen. *Hän aikoo sittenkin raivata ensin meidät tieltään.* Sillä hetkellä muistin lohikäärmeen näyttämät kuvat. Muistin kuvan, jossa olin seisonut ja lausunut sanoja. Tiesin nyt, mitä hetkeä kuva tarkoitti.

Suljin silmäni. Siellä olin vain minä. Vain minä ja valtava määrä tosiasioita.

”*Me asumme Tyttöjen Kaupungissa*”, sanoin ja avasin silmäni. Katsoin herkeämättä Herttakuningatarta. Katsoin hänen ohitseen.

”*Täällä hyönteisten siivistä lähtee naurunkiherrystä*”.

Sitten kuulin Lilan hennon äänen, ”*Täällä on ihan pieniäkin tyttöjä.*”

Ja Sienna: ”*Tämä on meidän kaikkien koti.*”

Roosa: ”*Täällä leikitään leikkejä, jotka ovat totta.*”

”*Hiljaisuus on täynnä pieniä loruja ja jokainen tyttö on aurinko*”, jatkoin minä.

Kuningatar yritti kuunnella tarkasti. Hän pyöritteli päätään tuhahtellen, mutta tiesin hänen etsivän sanoista kohtaa, josta pääsisi livahtamaan niiden ulkopuolelle. Käännyn piiristä irrottautuneiden tyttöjen puoleen.

”*Koloon kyyristyneenä ei näe tähtitaivasta*”, sanoin ja toivoin, että se riittäisi.

Huomasin yhden kuningattaren palvelijoista astuvan sivuun kuningattaren viereltä.

Hän lausui hitaasti jokaista sanaa tunnustellen:

”*Todellinen kauneus on pisto sydämessä.*”

Kuningatar raivostui.

”NYT RIITTÄÄ! Nyt riittää!” Hän horjui ja puhisi. ”Nyt riittää, riittää, riittää...!”

Pihla-mummo asteli hänen luokseen Violet ja tiukkasalainen tyttö sivuillaan. Hänellä oli mukanaan suuri kankainen nyytinsä.

”Minä toin sinulle peilin. Se on ainoa laatuaan. Maailman ainoa tällainen peili.”

”Millainen?” kuningatar kysyi kooten itseään äskeisestä romahduksesta.

”Se näyttää totuuden.”

”Näytä tänne”, kuningatar komensi.

Violet ja tiukkasalainen pitelivät esinettä molemmilta sivuilta mummon poistaessa kankaan sen päältä. He kohottivat sen kuningattaren eteen ja kuningatar katsoi tarkasti.

”Ei näy mitään. Pelkkää mustaa”, hän kivahti, mutta katsoi edelleen tiukasti peiliin. Sitten tapahtui jotain. Hän jähmettyi paikoilleen ja alkoi hengittää raskaasti. Lopulta hänen kurkkunsa aivan vinkui ja pihisi. Ehdin juuri juosta heidän luokseen nähdäkseni, kuinka peili riisui valheet yksi kerrallaan kuningattaren yltä. Se sieppasi itselleen jokaisen harhakuvan. Kuningatar tutisi kauhun ilme kasvoillaan, hän kääntyi Pihla-mummon puoleen ja tarrasi tähän viimeisillä raivokkailla voimanrippeillään.

”Sitten saat kärsiä sinäkin”, hän sihisi hampaittensa välistä.

Pihla horjahti peilin eteen, mutta huusi tytöille, ”Pitäkää, pitäkää ylhäällä!”. Hänkin katsoi peilin pimeyteen ja hänen silmänsä suurenivat ja tummuivat. Lopulta molemmat romahtivat maahan. Tytöt laskivat peilin maahan musta puoli alaspäin.

”Pihla?” Violet voihkaisi.

Pihla räpytteli silmiään, tasasi hengitystään ja nousi varovasti istumaan. Nyt hän muistutti Herttakuningatarta enemmän kuin koskaan.

”Miten minä olen näin kevyt?” hän kysyi. Sitten hän vilkaisi vieressään makaavaa kuningatarta ja kavahti. Vanha ryppyinen nainen näytti nyt Pihlan entiseltä ulkomuodolta, mutta vain pääpiirteissään. Syvät katkeruuden uurteet kulkivat noiden synkkien kasvojen ylitse.

”Hän ei nouse”, kuului jostain tyttöjen joukosta.

”Hän ei nouse enää”, Pihla totesi myös. ”Hänelle itselleen tämä oli liian myöhään.”

Marhaa

28.

Luku, jossa Marhaa jättää linnan.

Koko sen päivän minua paleli, eikä mikään auttanut siihen kylmyyteen.

Linnantytöt palasivat ensimmäisinä linnaan avatakseen kaikki ovet ja ikkunat. Päästimme valon sisään ja koetimme huhuillen löytää muita tyttöjä. Kaupungin tytöt seurasivat pian perässämme. He vaeltelivat linnan käytävillä ja toivat sisälle kirkkaita, seinästä toiseen kimpoilevia naurunhelähdyksiä.

Suuresta salista löysin tuon naisen, jota joku oli kutsunut Pihlaksi. Hän katseli ikkunasta ulos.

”Sinäkö olet prinsessa?” kysyin varovasti. Hän ei vastannut mitään, mutta kääntyi katsomaan minua.

”Mietin vain... silloin kun tulin tänne, kuulin linnassa prinsessan äänen ja kuulin myös surullisia kertomuksia hänestä”, jatkoin epävarmasti.

”Sekä äänet että kertomukset ovat sukupolvien ikäisiä. Tämä linna on pitänyt niitä sisällään kauan”, hän vastasi.

Sitten hän näytti muistavan jotain.

”Sinäkö löysit haudan?”

Nyökkäsin.

”Sitten varmaan ymmärrät.”

”Teinkö väärin sanoessani ne sanat?”

”Et ollenkaan”, hän vastasi.

Hetken päästä salia kuului lähestyvän joukko riehaantuneita pikkutyttöjä. He ryntäsivät yhdestä ovesta sisään ja juoksivat kiljhdellen salin toisella puolella olevaa ovea kohti. Yhtäkkiä näin aivan selvästi Saaran astuvan ovesta pikkutyttöjä vastaan. Hän oikaisi sukkelasti mutkalle jääneen matonpään juuri kun tytöt ryntäsivät hänen ohitseensa uuteen jännittävään käytävään. Saara kääntyi ja lähti heidän peräänsä.

Paljon myöhemmin, kun elämä Tyttöjen Kaupungissa oli alkanut palata tuttuun järjestykseensä, tein lähtöä Violetin kanssa.

”Tiesitkö, että me olemme tarkalleen saman ikäiset?” hän kysyi, kun kävelimme kaupungin sivuportille. Sanoin, ettei minulla ollut sellaisesta aavistustakaan. Tytöt leikkivät niityn reunassa. Lauma pikkutyttöjä oli kokoontunut kahden hevosen ympärille. Toinen oli puhtaan valkoinen, toinen harmaa. Ne söivät heinää eivätkä kiinnittäneet pikkutyttöihin mitään huomiota. Hevosten vieressä seisoj joku, joka näytti täysin neuvottomalta pikkutyttöjen pommittaessa häntä kysymyksillään. Jälkeenpäin hän aina sanoi, että nähdessämme ensimmäistä kertaa olin nauranut hänelle kevyesti kuin tuuli.