

# **Lumikki-sadusta romaaniksi**

Annastiina Storm

Jyväskylän Yliopisto

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuuden kandidaatintutkielma

Kevät 2018

Ohjaaja: Risto Niemi-Pynttari

## Sisällysluettelo

1 Johdanto.....	3
1.1 Taustaa.....	3
1.2. Tutkimuskysymykset ja metodi.....	4
2 Homeroksesta ja myyttien kierrättämisestä.....	6
3 Adaptaatio sadusta romaaniksi.....	8
3.1 Satu.....	8
3.2 Romaani.....	9
3.3 Adaptaatio.....	11
4 Lumikki tulkittavana.....	14
4.1 Lumikki ja Bettelheimin psykoanalyttinen tulkinta.....	14
4.2 Lyhyesti feministisestä kirjallisuudentutkimuksesta.....	17
4.3 Lumikki feministin silmin.....	18
4.4 Tulkinnan näkyminen adaptaatiossa.....	21
5 Käytäntöön.....	23
5.1 Lähtökohdat.....	23
5.2 Metodi.....	24
5.3 Mitä tuli lainattua.....	26
6 Päättäntö.....	27
LÄHTEET:.....	29

# 1 Johdanto

## 1.1 Taustaa

Koin pienen valaistumisen 30.12.2015 *Helsingin Sanomia* lukiessani. Jari Paavonheimo oli kirjoittanut ylistävän kirja-arvostelun Kamel Daoudin esikoisromaanista *The Mersault Investigation*. Teos on vastateos Albert Camusin *Sivulliselle*, jossa päähenkilö, Mersault, surmaa anonyymiksi ja tarinattomaksi jäävän arabin. Daoud antaa arabille nimen ja hänen veljelleen kertojajäänen. ”Daoud liittää vastamaailmansa Sivulliseen taidokkaasti ilman saumausjälkiä ja luo samalla oman teosuniversuminsa. Daoudin kertoja toteaa, että hän purkaa kolonialistien talot kivi kiveltä ja rakentaa niistä oman talonsa, 'oman kielensä'. Tarveaineina ovat 'murhaajan sanat ja ilmaisut,’” kirjoittaa Paavonheimo.

Artikkeli oli minusta äärimmäisen inspiroiva. Kirjailija voi kommentoida toisen kirjaa, voi ottaa kantaa, tehdä vastineen. Ja maailma on kirjoja täynnä. Sehän tarkoittaa, etteivät aiheet tule ikinä loppumaan! Siltä lukemisen hetkeltä kirjoittaja minussa pulahti yltäkylläisyyden aiheeseen, kun vielä hetki sitten olin pelännyt ideoiden loppumista.

Aloin pohtia harjoitusmielessä omaa vastinettani. Pohjatekstikseni halusin kevyen, pienimuotoisen tekstin tekijänoikeuksien ulkopuolelta, sellaisen, joka herätti minussa jotain tunnetta. Mieleeni alkoi putkahdella kääpiöitä. Niiden habitus huvitti. On kai huvituskin tunne.

Grimmin veljesten *Lumikki* (1999) muuttui vakavasti varteenotettavaksi pohjamateriaaliksi, kun sain kytkettyä siihen minua piinanneen aiheen, sosiaalialalla kokemani myötätuntouupumuksen ja sen vastauksia vaille jääneet koukeroiset kysymykset. Lisäksi klassisen sadun sankarittaren rooli kaipasi mielestäni päivitystä – kuten varmasti valtaosan nykyihmisistä mielestä kaipaa, uskallan väittää.

Lähdin kirjoittamaan *Lumikin* pohjalta omaa teostani, tämän tutkielman taiteellista osaa. Annoin tekstilleni vapauden muovautua haluamakseen. Minulle riitti, että sen lähtökohta oli *Lumikissa* ja siitä heränneissä ajatuksissa. Toisin kuin Daoud, en kuljettanut pohjatekstiä mukani, en seurailut sen tapahtumia.

Matkan varrella ymmärsin, että en voi kutsua teostani vastineeksi. Miten määritellä romaanin käsikirjoitukseksi pyrkivä teksti, joka on *Lumikilla* siennetty autonominen olio, ja joka viittaa pohjatekstiinsä vain salaa? Lukiessani Linda Hutcheonin (2013) teosta *A Theory of Adaptation* asia ratkesi. Kyseessä on adaptaatio, muodonmuutos sadusta romaaniksi.

Perinteinen käsitys adaptaatiosta on löydettävissä muun muassa *Tieteen termipankista*. Sen mukaan adaptaatio on taideteoksen sovittamista toiseen viestintävälineeseen tai muotoon. ”Adaptaation ihanteena on, että sovitus ottaisi mahdollisimman hyvin alkuteoksen huomioon samalla kun uusi väline laajentaa sen ilmaisumahdollisuuksia” (tieteen termipankki). Tyypilliseksi esimerkiksi termipankki nostaa kaunokirjallisen teoksen muokkaamista elokuvaksi tai kuunnelmaksi. Hutcheonin (2013) teoria laajentaa adaptaation määritelmää ja mahdollisuuksia. Tulen käyttämään hänen liberaalia teostaan tutkielmani pääasiallisena teoreettisena pohjana.

## 1.2. Tutkimuskysymykset ja metodi

Tässä työssäni sivuan tarinan lainaamisen historiaa, tutkin adaptaation olemusta ja uuden version kirjoittamista tapaustutkimuksen keinoin: seuraan *Lumikki*-sadun prosessoitumista romaanikäsikirjoitukseni, *Blankan* (työnimi), ensimmäiseksi versioksi. Käyn läpi sadun ja romaanin määritelmät ja katson mitä niiden välisellä matkalla tapahtuu. Pääkysymykseni onkin: mitä adaptaatiossa tapahtuu? Ja tarkemmin: mitä nimenomaisessa *Lumikki*-adaptaatiossa tapahtuu?

Tarinoiden uudelleen kirjoittamisesta löytyy paljonkin tutkimuksia. Jyväskylän yliopiston pro graduista omaa tutkimustani lähimpänä ja tuorein lienee Minna Keinäsen vuonna 2018 valmistuva opinnäyte, joka käsittelee palimpsestia, tarkemmin myyttien uudelleen kirjoittamista. Satuadaptaatiosta opinnäytteensä on tehnyt ainakin Anu Kaaja. Hänen työnsä on valmistunut vuonna 2007 Tampereen ammattikorkeakouluun, ja siinä Kaaja kertoo kuinka satu *Punaiset kengät* modernisoitui tekijänsä käsissä aikuisille suunnatuksi elokuvakäsikirjoitukseksi.

Hutcheonin (2013, 20) mukaan adaptaatio on pohjatarinan omaksi tekemistä. Omaksi

tekeminen pohjautuu tulkinnalle ja uuden luomiselle. Tämän innoittamana tutkielmani painopisteet ovat *Lumikin* tulkinnassa ja uuden luomisen metodini avaamisessa. Tulkintaosiossa vertailen Bettelheimin psykoanalyttistä *Lumikki*-tulkintaa omaan feministissävytteiseen tulkintaani. Myöhemmin pohdin, miten tulkinnat näkyvät adaptaatiossani, vai näkyvätkö lain. Adaptaatio kaikinensa sisältää kysymyksiä tekijyydestä, tekijänoikeuksista, tunnettujen tarinoiden käyttämisen mielekkyydestä niin lukijan kuin tekijänkin kannalta. Tulen jatkamaan adaptaation pohtimista ja syventymään noihin kysymyksiini maisterintutkielmassani.

## 2 Homeroksesta ja myyttien kierrättämisestä

Alussa oli mukaelma. Alku on antiikin Kreikka ja mukaelma niinkin kokonaisvaltaisesti mukaelma, että tarinan alkuperäistä muotoa, saati kertojaa on mahdotonta selvittää. Itse asiassa niitä ei ole, vaan kaikki on yhtä Homerosta. Jos omaisi taikurinlahjat ja pääsisi mahdollisimman lähelle jutun juurta, voisi se olla niin kaukana lopullisesta, ettei sitä samaan sukuun tunnistaisi. Se voisi olla pelkkä tarinan repale tai idean puolikas, käsittämätön pöljäily, mutta sen lopussa mainittu sivuhenkilö, ohi kulkenut viitanliehuttelija, onkin ollut jonkun kuulijan korvaan niin mielenkiintoinen, että siitä on pitänyt kertoa vähän lisää. Ja kaiken tämän – kertojan, kerrottavan ja kertomisen tradition – nimi on Homeros. Koko kappaleen olisi itse asiassa voinut tiivistää siihen nimeen. Homeros. Se on kaikki.

Tuo edellinen kappale on oma versionni Andrew Bennettin (1960) kirjasta *The Author*. Noin minä sen kertoisin eteenpäin, kun viime lukemisesta on lähemmäs vuosi. Se siitä havainnollistamisesta. Nyt ihan oikeisiin lainauksiin:

Albert B. Lord (1960) on esittänyt, että Homeros tulisi nähdä sekä yksilönä että traditiona. Tradition mukaan tarinat kulkivat suusta suuhun siten, että seuraava kertoja muokkasi tarinaa omalla persoonallisella otteellaan. Jokainen tarina oli ainutlaatuinen, erillinen teoksensa, samalla kuin osa pitkää perinnettä. Näin jokainen kertoja / esittäjä oli myös tarinan keksijä. Antiikin Kreikan tradition mukaan tarinat syntyivät siis sekä yhteistyönä että yksilötyönä, kun taas nykypäivänä ajatellaan kirjailijuuden olevan joko tai. (Bennett 2005, 32.)

Kirjailijana toimiminen oli yhteisessä kulttuuritraditiossa toimimista aina 1700-luvulle saakka. Myytit, historialliset tarinat ja kirjallisuuden ilmaisukeinot olivat kierrätettävää materiaalia, kertoo Liisa Saariluoma (2000, 18). Nappaan hänen puheestaan tuon kierrätettävän ”myytin”, koska se liittyy myös *Lumikkiin* ja siihen, mitä sille olen tekemässä.

Myytillä, monien muiden termien tavoin, ei ole vedenpitävää määritelmää. Lauri Hongan määrittelemänä myytti on kertomus, joka käsittelee jumalten ja sankarien tekoja aikojen alussa. Sen tehtävä on ”tarjota malli ja esikuva luonnon ja ihmisen toiminnalle”. Myytti on siis *selittävä* kertomus, jolle yhteisö on tunnustanut myytin statuksen. (Saariluoma 2000, 10 – 12.)

Valistuksen ajoista eteenpäin ikuista, kaiken selittävää totuutta ei enää kaivattu. Myytit olivat kuitenkin edelleen käyttökelpoista materiaalia. Sen lisäksi, että ne olivat osa sivistysperintöä, saattoi niitä käyttää tarinoissa allegorisesti. (Saariluoma 2000, 25.) Siinä missä antiikin kirjailijan oli myyttiä uudelleen kertoessaan säilytettävä sen päälinja, jotta myytin tarjoilema ikuinen totuus tuli kirkkaana esiin, modernilta kirjailijalta odotettiin originellia, uutta näkökulmaa. (Saariluoma 2000, 29 – 30.)

Romantiikan hengen mukaista oli ”poetisoida” todellisuutta myyttien kautta. Tähän projektiin liittyi myös Grimmin veljesten kansansatujen keruu, runoilevan ja mytologiaa luovan ”kansansielun” herättely. (Saariluoma 2000, 32.) Vaikka kansansaduissa ei maailman luomisia selitetäkään, esitetään niissä sukupuoliin kohdistuvia myyttejä, selityksiä siitä millainen mies ja nainen ovat. Yksi feministisen tutkimuksen tavoitteista onkin ollut paljastaa näitä myyttejä, siinä missä feministisen kirjallisuuden strategia on ollut kirjoittaa niitä uusiksi. (Saariluoma 2000, 50.) Tämä feministinen näkemys sopii *Lumikki*-projektiini kuin rintaliivit roviolle. Siitä tarkemmin osassa, jossa käsittelen *Lumikin* tulkintoja.

Myyttejä voidaan käyttää myös intertekstuaalisesti, tällöin myytit menettävät erityisasemansa, ja toimivat aineistona ja innoittajana siinä missä muukin materiaali. (Saariluoma 2000, 40.) Jean Giraudoux on käyttänyt myyttejä materiaalina, jonka kautta hän on keskustellut oman aikansa tärkeistä kysymyksistä. Tarinan myyttisyys itsessään on tällaisessa tapauksessa sivuseikka. Olennaista on, että tarina on kaikkien tuntema. Muuttamalla kaikille tuttua kertomusta ratkaisevassa kohdassa, kirjailijan ajatus nousee selkeämmin esiin. (Saariluoma 2000, 43.)

Antiikin Kreikan malli ja myyttien kierrätys kiteyttävät mielestäni hyvin adaptaation olemuksen sen laajemmassa merkityksessä. Se on sitä, kun vanhasta tarinasta tehdään uusi ja omaan agendaan sopiva. Perinne synnyttää itsenäisen teoksen, joka taas voi synnyttää itsenäisen teoksen. Henkilökohtaisesti koen tämän ketjun valtavan lohdulliseksi. Asettumalla sen osaksi, saan juuret, joiden kautta linkityn pitkään historiaan. Rehellisen adaptaation, olemassa olevaan tarinaan pohjautuvan teoksen kirjoittaminen, ei jätä minua yksin. Minun ei tarvitse luoda teosta tyhjästä, eikä olla maailmasta irrallinen taiteilijanero, vaan saan liittyä tuohon homeeriseen letkaan. Sen lisäksi, että perinne on suuri voimavara, on se myös runsauden sarvi. Adaptoijalta ei tule aiheita loppuman, eikä hänen pidä koskaan yksin jäämän.

## 3 Adaptaatio sadusta romaaniksi

Yllä olevassa otsikossa on kolme sanaa. Määrittelen ensin mitä termit tarkoittavat ja kerron sitten lyhyesti mitä tutkimuskohteessani, *Lumikki*-adaptaatioissa, näiden määrittelyjen näkökulmasta tapahtuu.

### 3.1 Satu

Kun puhun tässä tutkielmassa saduista, puhun kansansaduista, eli niistä, jotka perustuvat suulliseen kansanperinteeseen. Älköön näitä sekoitettako kirjailijoiden kirjoittamiin taidesatuihin. Myry Voipion (2017) mukaan taidesadut ovat lapsille suunnattuja tarinoita, joissa on nähtävissä kansansaduista tuttuja motiiveja ja rakenteita. Ne ovat kuitenkin selkeästi kaunokirjallisia tuotoksia sankareineen, jotka ovat kansansatujen sankareihin verrattuna itsenäisempiä ja tunteikkaampia.

Sadulla on aina ollut arjesta irrottavan ajanvietteen funktio ja se on antanut mahdollisuuden käsitellä yleisinhimillisiä ongelmia positiivisella tavalla. Triviaaleja aiheita saduissa ei käsitelläkään. (Apo 1986, 15-16.)

Kansansadut lajitellaan eläin-, ihme-, legenda-, novelli-, pila- ja ketjusaduiksi. Muista kertomusperinteen lajeista sadut on erotettu seuraavalla kriteeristöllä (joista kohtien 4 ja 5 välillä en näe eroa):

Kansansaduissa on

1. konventionaalinen avaus
2. rajoitettu kertoma-aika
3. vähäinen totuusarvo
4. ajaton ja paikaton näyttämö
5. epämääräinen tapahtumapaikka ja -aika
6. profaani (arkinen, epä-pyhä) asenne
7. päähenkilönä ihminen tai ei-ihminen. (Apo 1986, 17.)

Ihmesaduissa, joihin *Lumikkikin* kuuluu, yhteiskunnalliset- ja fantasia-aihelmat kulkevat rinnakkain. Satutyyppeihin kuuluu ihmispäähenkilö sekä vähintään yksi elementti, joka voidaan



laskea ihmeelliseksi. Tällaisia ovat esimerkiksi taikaesine, yliluonnollinen henkilöahmo, muodonmuutos, puhuva eläin ja ihmisen suorituskyvyn ylitys. (Apo 1986, 17.) *Lumikissa* (Grimm 1999, 83 – 94) ihmeellisiä elementtejä ovat taikapeili, äitipuolen muodonmuutokset ja yliluonnolliset kyvyt.

Bruno Bettelheimiltä (1998, 16) löytyy sadun määritelmään täydennys. Hän kertoo sadun juonen olevan yksinkertainen. Sadun hahmot ovat tyyppillisiä ja selkeästi, ilman turhia yksityiskohtia kuvattuja. Tämä siksi, ettei lapsi, jolle satu on pääasiassa suunnattu, joutuisi hämmennyksen valtaan, vaan pääsisi käsiksi tarinan esittelemään eksistentiaaliseen ongelmaan sen olennaisimmassa muodossa.

Satu kuuluu niihin harvoihin 1700- ja 1800-luvun kansanperinteen lajeihin, jotka ovat hengissä ja vieläpä varsin elinvoimaisia tänäkin päivänä (Apo 1986, 5). Oma arvioni lajin sitkeydestä kiteytyy sen kompaktiin muotoon, yleisinhimillisten kysymysten käsittelyyn, yksinkertaisuuteen ja positiivisuuteen. Myös tutun kaavan toistaminen luo mielihyvää. Kuulija voi ikään kuin levätä tarinassa, hän voi luottaa, että loppu on onnellinen ja vastavoimien taistelussa hyvä voittaa pahan.

## 3.2 Romaani

*Kirjallisuuden sanakirjan* mukaan ”romaani” on laajamittainen, fiktiivinen kirjallisuuden muoto. Laajuus antaa mahdollisuuden monimutkaiselle juonelle ja laajalle henkilögallerialle. Sanakirja luokittelee romaanin kirjallisuudenlajeista joustavimmaksi ja käyttää siitä Matti Pulkkiselta lainaamaansa ilmausta ”kaikkiruokainen sika”. (Hosiasluoman 2003, 791.)

Yksi romaanin määritelmä, josta olen kovin innostunut, tulee 1940-luvulta Mihail Bahtinilta. Hän pitää romaania muotolajeista plastisimpana, koska sen muovautumisprosessi on vielä kesken (Bahtin 1979, 472). Lajin vaikeasti määriteltävyyttä osoittaa seuraava kommentti: ”Tutkijat eivät ole onnistuneet osoittamaan yhtäkään määrettä ja varmaa romaanin tunnusmerkkiä lisäämättä siihen sellaista varausta, joka tekisi tuon tunnusmerkin romaanin muotolajin tunnusmerkkinä tyystin olemattomaksi” (Bahtin 1979, 470). Esimerkiksi tästä hän esittää romaanin olevan määritelty monitasoiseksi muotolajiksi, ”vaikka tosin on olemassa erinomaisia yksitasoisia romaaneja”. Näitä ”vaikka tosin” -kommentteja on lisätty muun

muassa sellaisten määreitten kuin poleemisuus ja proosallisuus perään. (Bahtin 1979, 479.)

Erotuksena selkeästi määriteltäviin muotolajeihin, romaani liittyy Bahtinin (1979, 483) mukaan ”ikuisesti elävään epäviralliseen sanaan ja epäviralliseen ajatteluun”. Se on monityylinen muotolaji, joka ei pääse jähmettymään, sillä se on kytköksissä oman aikansa epälopulliseen ympäristöön. ”Romaanikirjailijaa vetää puoleensa kaikki se, mikä ei ole vielä valmista”, sanoo Bahtin (1979, 487 – 489).

Romaanissa esiintyy uudenlainen tekijän asema. Sen sana on sankarin kuvatun sanan kanssa samalla tasolla ja pääsee täten sen kanssa dialogisiin suhteisiin. Tämän tekijän asemoinnin tulosta on eepisen välimatkan poistuminen. (Bahtin 1979, 490.) Romaanin perustaksi Bahtin (1979, 502) katsoo tekijän omakohtaisen kokemuksen ja vapaan luovan mielikuvituksen. Bahtinin romaani on luonnostaan epäkaanoninen, ”aina etsivä, aina itseään tarkasteleva ja kaikkia vakiintuneita muotojaan alituisesti uudelleen tarkistava muotolaji”. (Bahtin 1979, 503.)

Muiden muotolajien romanisaatio – mikä on tämänkin tutkielman syvintä ydintä – ei Bahtinin (1979, 504) mukaan voi merkitä romaanin muodon tyrkyttämistä muille lajeille, koska romaanilla ei ole kanonisoitua muotoa. Sen sijaan romanisaatio merkitsee muiden muotolajien vapauttamista ”kaikesta siitä ehdonalaisesta, kuoleentuneesta, teennäisestä ja elämään kelpaamattomasta, mikä jarruttaa niiden omaa kehitystä...” (Bahtin 1979, 503.) Toisin sanoen adaptoidessani sadun romaaniksi, en siirrä tarinaa satumuodosta romaaninmuotoon, vaan vapautan tarinan sadun muodosta.

Bahtin (1979, 504) päättää pohdintansa painottamalla, ettei romaanin muovautumisprosessi ole vielä päättynyt. Tuolloin, 1941, muovautumisprosessin suuntaa olivat hänen mukaansa määrittämässä ihmisten vaateliaisuuden, selkeäjärkisyyden ja kritismin kasvu, ja maailman monimutkaistuminen ja syveneminen. Haluan ajatella, ettei romaanin muovautumisprosessi tule päättymään koskaan, vaan se saa elää ajassa ja kirjailijoiden mielikuvituksen ja kokeilunhalun muovailuvahana. Pysyköön se keskeneräisenä ja sellaisenaan viehättävänä lajimuotona!

Kun Bahtin puhuu romaanista, kuulen hänen puhuvan taiteesta. Itse haluan ajatella romaanin

nimenomaan näin: (parhaimmillaan) romaani on taideteos. Taide irrottaa lajin säännöistä, tekee sen plastiseksi ja alttiiksi kokeiluille. Samassa hengessä taidesadun kirjoittaja irrottautuu kansansadun sääntöjen piiristä. Taide sinänsä on hankalasti määriteltävä asia. Mielestäni varsin pätevä *institutionaalinen taidekäsitelmä* asettaa sille kaksi vaadetta: teoksen on oltava artefakti, eli ihmisen tekemä, ja taidemaailman, eli jonkin instituution, täytyy nimetä se taiteeksi (Bredin & Santoro-Brienza 2000, 7). Kirjallista taidemaailmaa edustaa kätevimmin ja uskottavimmin kustantamo, joka teoksen lajin viime kädessä määrittelee. Romaani on siis se, jota romaaniksi kutsutaan.

### 3.3 Adaptaatio

”There is a difference between never wanting a story to end [---] and wanting to retell the same story over and over again” kirjoittaa Linda Hutcheon (2013, 9) teoksessaan *A Theory of Adaptation* Marjorie Gaberin sanoihin viitaten. Lauseessa puhutaan tarinankerronnan intentioista, ja siinä tulee itse asiassa määritellyksi adaptaation olemus: se on halua kertoa tarina uudestaan. Ei toistomielessä, vaan siinä mielessä, että tarinasta tulee uusi.

Lyhyesti adaptaation voi määritellä luovaksi ja tulkinnalliseksi prosessiksi, jossa toisesta teoksesta tehdään oma, itsenäinen teos. Sen lisäksi, että adaptaatio on nimi tuolle tekemisen prosessille, on se myös nimitys lopputulokselle. (Hutcheon 2013, 8).

Kun puhutaan adaptaatiosta, puhutaan yleensä jonkin teoksen sovittamisesta toiseen mediaan, esimerkiksi romaanista elokuvaksi, runosta tanssiesitykseksi tai animaatiosta kamarimusiikiksi. Adaptaatiota voi kuitenkin myös tapahtua saman median sisällä genrestä toiseen, esimerkiksi faktasta fiktioksi tai sadusta romaaniksi. (Hutcheon 2013, 7-8.)

Vaikka media tai genre ei radikaalisti vaihtuisikaan, tarina adaptoidaan aina eri paikkaan, aikaan ja kulttuuriin (Hutcheon 2013, 145). Tämäkin tarkoittaa muutoksia. Keskiajalla elettiin eri tavalla kuin nykyään. Ennen #metoo:ta sikailuita voitiin pitää sankaritekoina. Ajatukset siitä mikä on sopivaa muuttuvat ihan termitasollakin. Tämä konkretisoituu hyvin omassa adaptaatiossani: *Lumikki*-pohjainen romaanikäsikirjoitukseni sijoittuu nykyaikaan. Pohdittavakseni nousee yllättäen niinkin pieni suuri asia kuin kääpiö. Kääpiöt ovat sadussa keskeisiä hahmoja, mutta kulttuurissa, jossa elän, vain moukka puhuu kääpiöistä. Pitäisi sanoa

”lyhytkasvuinen”. ”Lyhytkasvuinen” on kankea eikä rytmity kieleen kivasti. Lumikki ja seitsemästä lyhytkasvuista henkilöä. Miltä kuulostaa? Huonolta kuulostaa. Kulttuuriin sovittaminen voi siis tarkoittaa myös painia yksittäisten sanojen kanssa.

Omissa käsissäni *Lumikki*-tarinan henkilöt tulevat heitetyksi Pohjois-Karjalaan ja Helsinkiin, he saavat lisää ikää, salaisuuksia ja epäedullisia piirteitä niin fyysisesti kuin psyykkisestikin. Toisin sanoen satuhahmoista tulee inhimillisiä. Olen hylännyt keskeisiä henkilöitä ja asioita, kuten ilkeän äitipuolen ja taikapeilin. Sen sijaan olen täydentänyt tarinaa uusilla henkilöillä ja heidän tarinalinjoillaan. Kirjoittaessani en ole paljon pysähdellyt miettimään *Lumikin* rakennetta ja tarinan kuljetusta. Tämä kaikki rellestäminen herättää kysymyksen, milloin adaptaatio lakkaa olemasta adaptaatio ja muuttuu teokseksi, josta pilkottaa siellä täällä intertekstuaalisia viittauksia? Missä kulkee raja? En voi uskoa, että tekijän hyvät aiheet riittäisivät adaptaation arvonimen käyttöön. Jos mittari kulkee siinä, tunnistaako lukija teoksen adaptaatioksi, puhutaanko lukijoiden enemmistöstä vai riittääkö yksi?

Hutcheon (2013, 170) sanoo, etteivät lyhyet intertekstuaaliset alluusiot, eli epäsuorat viittaukset, tee tekstistä adaptaatiota. Mutta missä kohtaa tulkinta pohjatekstistä muuttuu vain alluusioiksi? En tiedä, eikä Hutcheon minulle vastaa. Ehkä adaptaation vain tuntee, niin kuin romaanin romaaniksi.

Hutcheon antaa kuitenkin liekaa. Hän (2013, 20-21) mainitsee, ettei adaptaatio vaadi uskollisuutta pohjatekstille. Hän jopa arvelee, ettei epäonnistuneessa adaptaatiossa olekaan kysymys siitä, ettei tarina olisi tarpeeksi uskollinen lähtötekstilleen, vaan pikemminkin siitä, ettei teos ole muotoutunut tarpeeksi omaksi itsekseen. Tämä antaa minulle toivoa. Adaptaatio ei vain saa, vaan sen täytyy muotoutua omaksi itsekseen.

Kaikki adaptaatiot eivät tosin irrottele itseään pohjamateriaalin asetelmista. Tulkinnanvapauden määrittelee paljolti se, mitä pohjatarinana käyttää ja kenelle adaptaation tekee. Kun kyseessä on niinkin iänikuinen, loppuun kaluttu ja jo useita adaptaatioita kokenut teos kuin *Lumikki*, siltä suorastaan vaaditaan jotain aivan uutta: uutta tulkintaa, uutta muotoa ja konservatiivisten hahmojen päivitystä.

Vastapainoksi tälle vapaudelle mainittakoon *Harry Potterin* elokuvaversioon tekeminen. Siinä missä *Lumikissa* ei nähdäkseni ole juuri mitään pyhää, *Harry Potterin* massiivinen tarina

jokaisine pienine yksityiskohtineen sitä on. Ainakin oman laajan fanikuntansa mielestä, jolle elokuvaversio on suunnattukin. Tästä *Potterin* ohjaaja on ollut hyvin tietoinen. Hän kertoo, että jos hän ei olisi ollut uskollinen kirjoille, hän olisi tullut ristiinnaulituksi (Hutcheon 2013, 123). Hänen teoksessaan ei kuitenkaan ole kyse kopiosta, vaan adaptaatiosta siinä missä villimmin tulkittu teoskin. *Harry Potter* on liikkunut mediasta toiseen ja täten saanut kokonaan uuden muodon.

Oma adaptaationi tapahtuu siis yksinkertaistetusta, vastauksia ja onnellisia loppuja tarjoilevasta lajityypistä oman vallankumouksensa aina vain uudelleen ja uudelleen luovaan, määrittelyjä pakenevaan, kerrokselliseen lajiin. Jos muutosta tarkastellaan Apon (1986, 17) satujen kriteereiden kautta, helposti osoitettavia seikkoja ovat ainakin seuraavat: Henkilöt siirtyvät *epämääräisestä tapahtuma-ajasta ja -paikasta* Pohjois-Karjalaan (kääpiöiden tietosuojaan tähden en voi paljastaa nimenomaista paikkakuntaa), Helsinkiin ja ilmoitettuihin vuosilukuihin. *Rajoitettua kertoma-aikaa* jää rajoittamaan vain oma kykyni tuottaa tekstiä. *Konventionaalinen avaus* vaihtuu nipuksi rivienvälisiä, avonaisia kysymyksiä. Lisäksi siinä missä sadulla on selkeä juoni ja opetus, romaanini rakenteen selkeyttä rikkovat erilaiset kerronnankeinot ja eri osissa vaihtuvat teemat ja keskushenkilöt.

## 4 Lumikki tulkittavana

Hutcheon (2013, 18) sanoo, että adaptoija on ensisijaisesti tulkitsija, sitten uuden luoja, tekijä. On siis lähdettävä liikkeelle sadun tulkinnasta. Pohjatekstini, Grimmin veljesten (1999) *Lumikki* on tulkittu moneen kertaan ja monella tavalla. Esittelen tässä kaksi erilaista näkemystä sadun tapahtumien syvemmistä merkityksistä. Ensin ääneen pääsee psykoanalyttikko Bruno Bettelheim, sitten minä. Tulkintojen ohessa tulee kätevästi kerrottua myös sadun kulku niille, joilta se on päässyt jo unohtumaan.

### 4.1 Lumikki ja Bettelheimin psykoanalyttinen tulkinta

Grimmin veljesten (1999, 83 – 94) *Lumikki* kertoo työstä, joka ohittaa äitipuolensa kauneudessa seitsemänvuotiaana. Sitä ennen taikapeilin maan kauneimmaksi julistama äitipuoli, paha noita, ei tätä kestä, vaan lähettää metsästäjän viemään tytön metsään ja surmaamaan hänet. Metsästäjä heltyy Lumikin kauneuden edessä ja päästää tytön pakenemaan syvemmälle metsään. Lumikki päätyy kaivosmiehkääpiöiden mökille ja saa jäädä heidän luokseen elämään, kunhan pitää paikat kunnossa ja kääpiöt ruuassa. Äitipuoli saa kuitenkin taikapeilinsä kautta tietää Lumikin olevan vielä elossa. Valepukuisena hän lähtee itse surmaamaan viatonta tyttöä. Kääpiöt saavat pelastettua Lumikin kahdesta murhayrityksestä, mutta kolmannella kerralla Lumikki haukkaa myrkkyomenaa, eivätkä kääpiöt osaa enää häntä auttaa. He laittavat kalmon lasiarkkuun ja surevat vuoroissa hänen vierellään. Muuan kuninkaanpoika sattuu ratsastamaan arkun ohi. Hän rakastuu oitis kauniiseen vainajaan ja saa hänet itselleen luvattuaan pitää naista arvossa kuin rakkaintaan. Palvelijoiden kompuroitua arkunkannossa omenanpala irtoaa Lumikin kurkusta ja hän virkoaa henkiin. Pian vietetäänkin Lumikin ja kuninkaanpojan häitä. Äitipuoli kutsutaan juhliin, jossa hän joutuu tanssimaan itsensä kuoloon hehkuvilla rautakengillä.

Lukemani psykoanalyttinen *Lumikki*-tulkinta on miestulkinta, mikä minusta on hyvin nähtävissä siinä, miten nuoren naisen seksuaalisuutta jaksetaan painottaa. Tulkinta löytyy alun perin vuonna 1976 julkaistusta teoksesta *Satujen lumous*, ja sen on kirjoittanut lapsipsykologi ja psykoanalyttikko Bruno Bettelheim (1903 – 1990).

Bettelheimin (1998, 241 – 242) mukaan Lumikin elämä hankaloituu isähahmon ja Lumikin oidipaalisien halujen ja äitihahmon mustasukkaisuuden myötä. Nämä seikat tulevat selkeämmin esille sellaisissa *Lumikki*-versiossa, joissa kreivi ja kreivitär löytävät Lumikin (sen sijaan, että itse hänet tekisivät) ja nappaavat hänet hevosvaunuihinsa. Kreivi on kovin ihastunut tyttöön, mutta mustasukkainen kreivitär hankkiutuu tästä eroon hämäämällä Lumikin toisaalle samalla kun karauttaa itse miehineen vaunuillaan paikalta.

Sadut alkavat tavallisesti vasta kun lapsen elämä on ajautunut umpikujaan, muistuttaa Bettelheim. Lumikin umpikuja alkaa, kun hän muodostuu ongelmaksi äitipuolelle. Kolmiodraamasta vapautumisen kamppailu tapahtuu Lumikin kohdalla kääpiöiden luona. Tämä on hänen sisäisen kasvunsa aikaa. (Bettelheim 1998, 243.)

Grimmin veljesten (1999, 83) *Lumikki*-satu alkaa kuningattaren tökätessä neulalla sormeensa. Lumihankeen tipahtaa kolme veripisaraa. Bettelheimin (1998, 244) mukaan nämä pisarat valmistavat lasta ”hyväksymään muuten niin järkyttävän tapahtuman, seksuaalisen verenvuodon kuukautisten aikana ja myöhemmin yhdynnässä, kun immenkalvo särkyi”. Lapsi saa siis alitajuntaansa viestin, että hedelmöittymisen ehto on kolme veripisaraa. Luku kolme viittaa Bettelheimin mukaan piilotajunnassa vahvasti seksuaalisuuteen.

Lumikin äiti kuolee pian lapsen syntymän jälkeen, ja tyttö saa äitipuolen (Grimm 1999, 83). Lumikki muuttuu äitipuolelleen uhkaksi seitsemän vuoden iässä, jolloin tyttö ”alkaa kypsyä”. Sekä vanhemmalle että lapselle satu viestii Bettelheimin mukaan narsismin vaaroista. Aikuisen narsismi näyttäytyy äitipuolen peilailuna ja haluna tuhota kaunis Lumikki, Lumikin narsismi taas on vähällä tuhota tämän kaksi kertaa, kun hän antaa valepukuisen äitipuolen koettaa kohentaa ulkonäköään. (Bettelheim 1998, 244 – 245.)

Bettelheim näkee murrosikäisen Lumikin käyvän oidipaalista kamppailua äitiään vastaan avoimesti. Metsästäjä, jonka Bettelheim laskee myös isähahmoksi, ei täytä kuningattaren tahtoa surmata tyttö, mutta toisaalta hän ei myöskään auta Lumikkia turvaan. Hän jättää tyttärensä metsän petojen ruuaksi. Heikko isähahmo osoittaa, ettei vaimon alistama tohvelisankarius ole uusi ilmiö. (Bettelheim 1998, 248.) Äiti / äitipuoli syö metsästäjän tuomat keuhkot ja maksan, jotka hän luulee Lumikin elimiksi (Grimm 1999, 85). Alkukantaisen uskomuksen mukaan ihminen saa syömänsä saaliin ominaisuudet ja voiman (Bettelheim 1998, 249).

Lumikki saa elää jonkin aikaa rauhallista elämää kääpiöiden luona ja kasvaa avuttomasta lapsesta nuoreksi tytöksi, joka selviytyy haasteista ja ennen kaikkea työskentelee ahkerasti taloustöissä (Bettelheim 1998, 250). Kääpiöt ovat itsekin ahkeria työntekijöitä ja Bettelheim näkee heidän edustavan viikon seitsemää työntäyteistä päivää. Työhön oppiminen on asia, joka Lumikin on omaksuttava ennen aikuiseksi kasvamistaan. (Bettelheim 1998, 252.)

Bettelheim ei epäröi väittää, kuinka kääpiöt herättävät piilotajuisia fallisia assosiaatiota – ovathan nuo vantterat pikku miehet taitavia tunkeutumaan pimeisiin onkaloihin. He eivät kuitenkaan ole miehiä seksuaalisessa mielessä, vaan heidän elämänsä täyttää työ ja kiintymys aineellisiin asioihin. (Bettelheim 1998, 252.)

Kääpiöiden kielloista huolimatta aikuistuva Lumikki antaa periksi äitipuolen houkutuksille. Taloon, eli Lumikin sisimpään, ketään ei ole lupaa päästää. Kaksi kertaa Lumikki antautuu kiusaukseen ja palaa sitä myöten latenssivaiheeseen. Tyttö päästää äitinsä ensin nyörittämään korsettinsa niin tiukalle, että hengittämisestä ei tule mitään (Grimm 1999, 88-89). Tämä edustaa Bettelheimin mukaan äidin puolelta vanhemman valtaa estää lapsen kehitys. Toisaalta Lumikin halu näyttää nyöritettynä puoleensavetävämmältä kertoo hänen seksuaalisesta kehityksestään, mutta tajuttomaksi valahtaminen taannuttaa hänet halujensa vallasta lapseksi jälleen. (Bettelheim 1998, 254 – 255.)

Sama haluttavalta näyttämisen toive ajaa Lumikin antamaan äitipuolen kammata hänen tukkaansa myrkkykammalla (Grimm 1999, 90). Mitä tapahtuu? Tajua lähtee ja kääpiöt joutuvat jälleen pelastamaan tytön takaisin lapsuuteen. Kolmannella kerralla, omenaa haukattuaan (Grimm 1999, 91), paluuta ei enää olekaan. Kääpiöt eivät saa ”pelastettua” Lumikkia, latenssivaihe ei ole enää ratkaisu. (Bettelheim 1998, 255.) Se, että Lumikki ja äiti jakavat omenan tässä viimeisessä murhayrityksessä, symboloi Bettelheimille, mitäpä muutakaan, kuin molempien naisten kypsää seksuaalisuutta. Syödessään punaisen omenanpuolen Lumikki on antautunut totaalaisesti seksuaalisuutensa pyörteisiin. Lapsi hänessä kuolee ja päättyy lasiarkkuun. (Bettelheim 1998, 256.)

Lumikin kumppani, prinssi, laittaa palvelijansa kantamaan arkussa makaavan mielitiettynsä linnaansa. Arkun tärehdetyä omenanpala irtoaa Lumikin kurkusta. (Grimm 1999, 93). Nuori nainen on valmis heräämään eloon, valmis avioliittoon ja luopumaan alkukantaisesta



oraalisuudestaan. Tähän oraalisuuteen viittaa Bettelheimin mukaan omenan syöminen. (Bettelheim 1998, 257.)

Ennen kuin onnellinen elämä voi alkaa, on tuhattava paha. Lumikin äitipuoli saa hehkuvat rautakengät jalkoihinsa ja hänen on tanssittava kuolemaansa saakka (Grimm 1999, 94). ”Hillitön seksuaalinen mustasukkaisuus ja kateus, joka yrittää tuhota toisia, tuhoakin itsensä”, toteaa Bettelheim (1998, 258).

Summaisin tämän Bettelheimin saduntulkinnan olevan perinteisen penissentrinen. Sankarittaren toiminnan motiivi on miellyttää miehiä, ensin hän kaikessa oidipaalisuudessaan himoitsee isäänsä, oppii kotitöille seitsemän fallisen kääpiön palveluksessa ja kamppailee seksuaalisen kasvunsa kanssa valmistautuakseen lopulliseen päämääräänsä, vaimoksi. Koko ajan sankaritar on suhteessa mieheen. Sadun alussa vuodatetut kolme veripisaraa sinetöivät tämän kohtalon seksuaalisena objektina ja synnyttäjänä. Voi vain toivoa, ettei Lumikki itse vanhempana haksahda hillittömään seksuaaliseen mustasukkaisuuteen ja kateuteen, kun hänen oma tyttärensä täyttää seitsemän.

## 4.2 Lyhyesti feministisestä kirjallisuudentutkimuksesta

Muutama sana feministisestä kirjallisuudentutkimuksesta, ennen kuin pääsen esittelemään feminististä luentaani. Feministinen kirjallisuudentutkimus on poliittinen ja rohkeasti erilaisia tutkimussuuntauksia, kuten psykoanalyysia, poliittista teoriaa, sosiologiaa ja taiteiden tutkimusta yhdistelevä suuntaus, kertoo Korsisaari (2014, 305) artikkelissaan *Keskeisiä kirjallisuudentutkimuksen suuntauksia*.

Korsisaari (2014, 306) kertoo Helene Cixousin (1975) näkevän naiskirjoituksen ”vallankumouksellisena voimana, joka vapauttaa naiset niistä olemuksista, joihin heidät on yritetty patriarkaalisessa yhteiskunnassa vangita.” Sen tehtävänä oli horjuttaa hierarkioita ja tarjota vaihtoehtoisia tapoja ajatella. *Lukijan ABC*:ssa kerrotaan toisen aallon feminismiin lähteneen liikkeelle halusta lukea toisin, tavalla, joka vastusti kirjallisuuden ja sen instituutioiden seksismiä (Koskela & Rojola 1997, 152). Puhutaan siis naiskirjoittamisesta ja toisin lukemisesta. *Lumikin* parissa työskennellessäni tein näitä molempia. Jotta sain parhaimmat lähtökohdat naiskirjoittaa adaptaatiotani, luin ensin Grimmin veljesten

mieskirjoituksen toisin, feministin silmin.

Ei vaadi suurtakaan mielikuvitusta nähdä *Lumikki* räikeän patriarkaalisena räikeine sukupuoliasetelmineen. Minun on helppo kuvitella Grimmin veljesten luoneen Lumikista itselleen ideaalin naisen: Lumikki on maan kaunein, nuori kuin mikä ja pelastajaa vailla. Tyttö on nöyrä ja valmis paiskimaan kotitöitä päivät pääksytysten. Hänellä ei tunnu olevan omaa tahtoa eikä suuntaa, joten hänelle sopii kaikki mihin elämä ja mies häntä ohjaa. Lumikin voi ottaa puoliskokseen pelkällä ilmoituksella. Tämä sankaritar näyttäytyy helposti hyväntahtoisena hölmönä, ja sellaisena hänet palkitaan, sellaisen kuninkaan poika haluaa puoliskokseen.

### 4.3 Lumikki feministin silmin

Feministisen luentani lähtökohta on purkaa myytti siitä, että naisen toiminnan motiivi liittyy aina mieheen. Tähän liittyen luen vastakarvaan myös perusasetelman, jossa vanhempi nainen on mustasukkainen nuoremman kauneudesta miehen suosioista kilpaillessaan. Myös sankarittaren olemus ristiriidattomana, tahdottomana ja passiivisena objektina saa luennassani väistyä.

Näen Lumikin tyttönä, jota kasvatetaan patriarkaattiin sopivan tytön rooliin. Koko tarina kertoo siitä kuinka Lumikissa taistelee kaksi puolta, se, joka haluaa miellyttää ja täyttää perinteisen naisihanteen odotukset, ja se, joka haluaa löytää oman tiensä ja haistattaa pitkät miehille ylivalle. Lumikin kapinallinen puoli esiintyy sadussa äitipuolena.

Sadun alussa kuningatar pistää neulalla sormeensa ja valuttaa Bettelheiminkin noteeraamat kolme veripisaraa lumelle. Kuningatar miettii ”olisipa minulla lapsi, valkoinen kuin lumi, punainen kuin veri ja musta kuin eebenpuu” (Grimm 1999, 83). Tulkitsen kuningattaren toivoneen lapsekseen ihmistä, jossa yhdistyvät valkoinen puhtasmielisyys, jota rehellisyydeksikin voimme kutsua, musta tuhovoima, sillä sitäkin tarvitaan, ja verevä, elämänjanoinen puoli. Veripisarat myös muistuttavat, etteivät nämä ominaisuudet ole tyttölapselle itsestäänselvyksiä. Tullakseen hyväksytyksi kaikkine puolineen, tytön on käytävä taistelu, ennen kaikkea itsensä kanssa. Vaatii rohkeutta ajatella itse ja valita toisin, jos uhkana on, ettei miellytäkään miestä, jonka armoilla heikon naisen on uskoteltu olevan.

Äiti kuolee ja jättää tyttären selviytymään itse, sillä jokaisen on tiensä löydettävä. Miellyttämishaluisen Lumikin vastavoimaksi nousee hänen toinen puolensa, joka saa sadussa äitipuolen / noidan hahmon. Äitipuoli ei voi sietää Lumikin, eli itsensä, söpöä sievistelyä. Kun taikapeili vielä todistaa Lumikin saavuttaneen kärkisijan maan kauneimpana, eli miehen silmää miellyttävimpänä, on noidan aika toimia. Tämä ajaa Lumikin metsään luonnon armoille. Hän haluaa tappaa itsestään patriarkaatin seksismiä vahvistavan puolen.

Korsisaari (2014, 301 – 302) kertoo kuinka dekonstruktiossa on kyse lukutekniikasta, jolla etsitään teoksen sisäisten ristiriitojen ja säröjen väleistä ilmeisimpien tulkintojen alle jääneitä piilomerkityksiä. Koskelan ja Rojolan (1997, 153) mukaan näistä löytyvillä aineksilla on tarkoitus kumota vallalla olevat asenteet.

Dekonstrukttiivisen feministin katseellani löydän *Lumikista* ristiriitaisen kohdan, jota muistan jo lapsena hämmästelleeni. Se liittyy välimatkoihin: Kun Lumikki pakenee kotoaan, hän juoksee metsässä ”niin kauan kuin jalat kantoivat, ja kun ilta alkoi hämärtää, hän näki pienen mökin ja meni sisään levätäkseen hiukan” (Grimm 1999, 86). Eli seitsemänvuotias töppöjalka juoksee pakoreittinsä yhdessä metsässä yhden päivän aikana. Kun äitipuoli hakeutuu murhanhimossaan samalle mökille, hän joutuu ylittämään seitsemän vuotta (Grimm 1999, 88).

Grimmin veljekset ovat koonneet aikoinaan *Lumikin* useammasta sadusta (Apo 2012, 25). Onhan mahdollista, että epäloogisuus on seurausta tästä, vaikka se epätodennäköiseltä tuntuukin. Haluan nähdä särön kuitenkin tarkoituksellisena elementtinä. Lumikin metsään juoksu on pakoa hänen sisäiseltä ääneltään, joka vaatii häntä itsenäisyyteen. Matka tuttuun ja turvalliseen kodinhoitajan pestiin on suhteellisen lyhyt. Sen sijaan sen kumouksellisen ajatuksen, jonka mukaan naisen kuuluu ottaa vastuu omasta elämästään, matkaa voi kuvata seitsemän vuoren ylittämällä. Sen lisäksi, että ylitetyksi tulevat perinteet, yhteiskunnan normit ja suvun odotukset, on siinä ylitettävä myös omat pelot yksin jäämisestä ja omien voimien riittämättömyydestä.

Miellyttäjä-Lumikilla on etumatka ja hän pääsee kokeilemaan haluamaansa roolia. ”Jos hoidat meidän talouttamme, keität, petaat, peset, ompelet ja kudot ja jos pidät kaiken hyvässä järjestyksessä ja siistinä, saat jäädä meille eikä sinulta puutu mitään,” sanovat kääpiöt

tuvastaan löytämälleen Lumikille. Tyttö vastaa: ”Kernaasti.” (Grimm 1999, 87.)

Kääpiöt edustavat sitä miestä, joka näkee naisen olevan häntä varten. Siksi kääpiöillä on motiivi pitää Lumikki elossa juuri perinteisen roolin edustajana, työn touhussa ja ilona silmälle. Jos toimit kuten tahdomme ”sinulta ei puutu mitään”. Kääpiöt ottavat Lumikin suojelukseensa, eli antavat ymmärtää, että hän on liian heikko selviytymään itse. Tällainen hyvään tarkoitukseen kääritty vähättely on juuri sitä aivopesua, jolla nainen on saatu pidettyä ruodussa.

Kääpiöt varoittavat Lumikkia päästämästä ketään taloonsa (Grimm 1999, 87). Tässä kohtaa lainaan tulkintaa Bettelheimiltä (1998, 254) ja määritän talon merkitsemään Lumikin sisintä. Kääpiöt eivät halua mitään vieraita ja kumouksellisia ajatuksia neidon päähän.

Sankarittaren kapinallinen puoli on kuitenkin sinnikäs ja Lumikki haksahuttaa kolme kertaa noita-puolensa ”ansaan”. Nyörittäessään Lumikin uumaa ja kammatessaan tätä myrkkykammalla (Grimm 1999, 88 – 90), Lumikin feministinen puoli koettaa näyttää, kuinka tappavaa moisten kauneusihanteiden perässä juokseminen on. Hän yrittää nirhata turhamaisen puolensa omaan turhamaisuuteensa. Oppi ei kuitenkaan mene tällä keinolla perille, vaan kääpiöt saavat pelastettua Lumikin itselleen.

Lopulta Lumikki saa vanhaksi naiseksi naamioituneena itsensä haukkaamaan omenaa (Grimm 1999, 91), joka jo Raamatussa on tiedon hedelmäksi julistettu. Se on lopullinen niitti: Lumikin silmät avautuvat ja hänen tarpeensa takertua rooliinsa miesten palvelijana kuolee lopullisesti. Kääpiöt itkevät Lumikin arkun äärellä (Grimm 1999, 92). Heiltä on kuollut nainen, jota he pystyivät pitämään vallassaan.

Lumikin arkussa viettämä aika on hänen hiljaisuuden retriittinsä, sisäisen pohdintansa aikaa. Hän ei rasita itseään kotitöillä tai muillakaan häiritsevillä toimilla, vaan vetäytyy miettimään kuka on ja mihin pyrkii. Vasta sitten, kun Lumikki on valmis astumaan haluamaansa elämään aikuisena ja vastuuntuntoisena, hän on valmis heräämään. Lumikkiin rakastunut kuninkaanpoika edustaa uutta elämää, uutta mahdollisuutta, päätösvaltaa. Omissa häissään, joissa Lumikki vihkiytyy oman elämänsä hallitsijaksi, noita saa tanssia itsensä kuoloon. Erillistä, ulkoistettua kapinallista puolta ei enää tarvita. Se on sulautunut tietoisiksi osaksi Lumikkia. Hänen ei enää tarvitse taistella eri halujaan vastaan, vaan hän voi olla kokonainen

kaikkine puolineen. Hänessä on yhdistynyt valkea, musta ja punainen.

#### **4.4 Tulkinnan näkyminen adaptaatiossa**

Jotta adaptaatiotani olisi helpompi tarkastella, avaan sen juonta lyhyesti: Pohjois-Karjalan perämetsistä on aiemmin löydetty väestötietojärjestelmän ulkopuolelle jäänyt lyhytkasvuinen perhe. Vanhempien kuoltua metsään on jäänyt asumaan seitsemän veljestä. Vastavalmistunut sosiaaliohjaaja, Blanka, ottaa haasteekseen tehdä pikkumiehistä yhteiskuntakelpoiset. Työssään nuori nainen joutuu kuitenkin odottamattomien haasteiden eteen. Pikku hiljaa vaikeudet ja yllättävät tapahtumat ajavat Blankan henkiseen umpikujaan, josta päästäkseen hän päätyy vahingoittamaan itseään. Sairasloman jälkeen Blanka haluaa jättää kaiken taakseen ja muuttaa Helsinkiin. On kuitenkin asioita, jotka muistuttavat kääpiöiden luona vietetystä ajasta koko hänen loppuelämänsä ajan. Keski-ikään ehdittyään Blanka kertoo tarinansa ja paljastaa arpensa talonyhtiön lenkkisaunassa naapurilleen. Naapuri kokoaa Blankan kertomusten sekä elossa olevien kääpiöiden haastattelujen pohjalta teoksen, jotta muuan juureton lyhytkasvuinen poika saisi itselleen juuret.

Feministisestä tulkinnastani peräisin on sankaritar, joka tekee päätöksiä itsenäisesti ja toimii elämässään aktiivisesti. Blanka ei ole täydellinen supernainen. Kuten tulkitsemassani Lumikissa, hänessäkin on palvelualtis puoli, joka jossain määrin ohjaa hänen päätöksentekoaan. Tämä puoli haluaa hoivata ja rakastaa ihmisiä ehjäksi, ja saada tästä toiminnasta kiitosta ja hyväksyntää. Inhimillisyyksineen ja naiiviuksineen päivineen Blanka on kuitenkin aktiivinen toimija.

Miehin katse ei ole se, mitä Blanka kaipaa, ei ainakaan kääpiöiltä. Siinä missä Lumikki antaa nyörittää itsensä ja kammata tukkaansa, Blanka hakee kirpputorilta mahdollisimman rumat ja isot verkkarit työasukseen välttääkseen kääpiöiden kiimaisen katseen. Kääpiöt ovat nuoria miehiä, jotka ovat nähneet naisia äitinsä lisäksi lähinnä puhki luetusta, ikivanhasta Jallusta. Heidän seksuaalisuutensa on kehittynyt sosiaalisten koodien ulottumattomissa pienessä mökissä vanhempiensa vuoteen vieressä nukkuen. Kääpiöitä voidaan pitää syyntakeettomia kaikkine odotuksineen ja toimineen, samalla tavalla kuin keitä tahansa, joiden ymmärryksen ei katsota riittävän hahmottamaan sitä, mikä on sopivaa ja mikä ei. Se ei silti tarkoita, että heidän toimiaan täytyisi sietää. Eikä Blanka siedäkään.

*Lumikki*-tulkinnassani Lumikin kapinallinen puoli koettaa tappaa miellyttäjää itsessään ja päätyy tekojensa seurauksena lasiarkkuun, hiljaisuuden retriittiin. Sankarittaren pahin vihollinen asuu hänessä itsessään. Sama ajatus näkyy myös *Blankassa*. Blankan ratkaisu päästä kääpiöiden keskeltä pois on myös julma ja väkivaltainen itseään kohtaan. Tekonsa seurauksena hän pääsee vetäytymään sairaalaan, jossa päätös isosta muutoksesta kypsyy. Pelastavia kosijoita ei tarinassa näy.

Se, miten monella tavalla feministinen *Lumikki*-tulkintani lopulta *Blanka*-romaanissa näkyy, on tulkinnanvarainen. Lukija voi bongata tekstistä ja tulkinnasta symbolisia yhteyksiä, joita itse en ole edes huomannut. Oma työskentelyni pohjautuu pääasiassa intuitiiviselle kirjoittamiselle ja tekstin kyytiin antautumiselle. Sen sijaan että olisin tietoisesti kirjoittanut tekstiä tulkintani ympärille, uskon tekemäni analysoinnin ja pohdinnan vaikuttaneen kirjoittamiseen enemmänkin alitajuisesti. ”Mitä ruokaa sika on syönyt” näkyy usein vasta jälkikäteen.

# 5 Käytäntöön

## 5.1 Lähtökohdat

Ensimmäisen, löyhän kiinnittymiseni satuun aiheuttivat hykerryttävät kääpiöt. Kauaa ei satua kuitenkaan tarvinnut pohtia, kun näin sen loistavana alustana käsitellä asioita, joihin olin sosiaali- ja hoitoalalla työskennellessäni vuosien varrella törmännyt, ja jotka vaivasivat minua paljonkin. Mietin seuraavia kysymyksiä, kun lähdin kirjoittamaan ensimmäistä versiota romaanikäsikirjoituksestani: Mitä tapahtuu auttamisen laadulle kun kohde herättää vastenmielisyyttä? Entä silloin kun auttajan ja autettavan käsitykset avuntarpeesta poikkeavat toisistaan? Miten auttajan identiteettiin vaikuttaa huomata, ettei sydän pysykään työssä mukana? Millaisista teoista voi muodostua merkityksellinen työ ja kuka sen merkityksen määrittää?

*Lumikki* kääntyi suunnitelmassa vaivattomasti tarinaksi väestötietojärjestelmien ulkopuolelta löytyvistä metsittyneistä veljeksistä ja naisesta, joka kuvittelee voivansa laittaa heidän elämänsä kuntoon, tarjoavansa jotain parempaa. Jokaisella on oikeus terveydenhoitoon, koulutukseen, yhteiskunnan turvaan ja elämisen tukiin, uskoo nainen. Omanlaisensa elämän luoneet kääpiöt eivät kuitenkaan koe tarvitsevänsä naiselta sitä, mitä hän tarjoilee, vaan mieluummin jotain muuta. Työntekijä, joka vilpittömästi haluaa voivansa auttaa ja olla asiakkaitaan varten, joutuu miettimään missä kulkee hyvän tekemisen raja.

Adaptaatio vaatii pohjatekstin supistamista ja laajentamista. (Hutcheon 2013, 19.) Supistamista jopa minun projektissani, jossa lyhyestä tehdään pitkä. Kun teoksesta tulee oma autonominen olionsa, se voi kääntää suuntaa siinä määrin, ettei sen maailmaan enää mahdu edes ne vähäiset asiat, mitkä pohjatekstiin olennaisena kuului. Tällaisia lähtöpassin saaneita elementtejä tekovaiheessa tuntuivat olevan taikapeili, kateuden teema ja prinssi. Mutta ihmisen mieli on tulkinnalle altis, ja se mitä haluaa nähdä, löytyy kyllä mistä vain. Pienellä hakemisella voi nämäkin elementit *Blankasta* löytää.

Tyylilajiksi valitsin maagisilla mausteilla höystetyn realismin. Realismin siksi, että se mahdollistaa paremmin henkilöihin samaistumisen ja siten myös todellisten kysymysten

käsittelyn. Halusin lukijan voivan ajatella, että tällaista todella voi tapahtua. Maagisuudesta lähdin hakemaan laajennusapua tapahtumien mahdollisuuksiensa piiriin. Eristyksissä eläneiden kääpiöiden todellisuus suorastaan vaati saada tilaa arkirealismen ulkopuolelta.

## 5.2 Metodi

Aloitin lähilukemalla Grimmin veljesten (1999, 83 – 94) *Lumikin*. Tein sadusta ruumiinavauksen listaamalla tarinassa käytetyt esineet ja asiat, jotka nousivat itselleni jollakin lailla tärkeäksi (liite 1). Pohdin, millaista symboliikkaa ne pitivät sisällään. Analysoin sadun ja luin Bettelheimin analyysin (näistä ylempänä). Googlailin erilaisia *Lumikin* kuvituskuvia ja katsoin Pablo Bergerin elokuvan *Blancanieves*. Toisin sanoen kyllästin itseni sadun maailmalla.

Seuraava vaihe olikin pyrkiä ohittamaan kaikki keräämäni tieto. Jos on niin kuin sanotaan, että suolistossa sijaitsevat toiset aivomme, niin oma proosan tuottamiseni lähtee sieltä. Liika tieto ja fiktion kirjoittamisen ohessa tapahtuva aiheen teoretisointi kandintyötä ja pro gradua varten nostivat tietoisuuden jatkuvasti päähän, niihin aivoihin, joissa pidäkkeetön luovuus, eli fiktion kirjoittamiseen soveltuva luovuus, ei virtaa. Oli siis keksittäviä menetelmiä, hämääviä harjoitteita, joilla pääsisin takaisin suolistoon ja pysyisin siellä. Aloin kirjoittaa ”lämmittelyitä”, kymmenen minuuttia ajatuksenvirtaa sanoista, joita olin aiemmin *Lumikista* listannut. Tekstinpätkien ei tarvinnut muuten liittyä pohjatarinaan mitenkään. Näin kirjoittaminen lähti käyntiin ja *Lumikin* maailmaan raottui väkisinkin tilaa. Aluksi tekemäni pohjatyö, eli kyllästysvaihe, ei kuitenkaan mennyt hukkaan. Väitän, että se jäi kypsymään alitajuntaani. Tekstiä kirjoittaessani huomasin *Lumikista* tuttujen elementtien puskevan esiin kuin vahingossa. Tällaisia olivat muun muassa unijakso ja kuolemanuhka.

Halusin tekstin muodon palvelee sisältöä. Muotoa lähdin hakemaan henkilöiden tuottaman puheen kautta. Koin kääpiöt absurdeina, lyhyinä ja narrimaisina olentoina. Heissä oli mielestäni jotain arkkityyppimäistä ja eläimellistä. Täten kääpiöiden puhe lähti muodostumaan lyhyistä pätkistä, joiden ei tarvinnut noudattaa täydellistä lauseoppia. Kirjoitettuna pätkät alkoivat muistuttaa kalevalaista kerrontaa, kuitenkin vailla selkeää runomittaa. Se tuntui sopivan.



Ensin oli isä.

Isä oli iltatähti, tipan rippeistä tirskaistu, pikkupoika peukaloinen.

Vitsillä sai nimen Goljat.

Koljatti.

Koljatti nostettiin sialla ratsastamaan.

Naurettiin kun sika lähti liikkeelle.

Naurettiin kun isäpoika keikahti mutalikkoon.

(Storm 2018, 5.)

Blankan henkilössä taas yhdistyivät tavallisuus, järkevyys ja halu toimia oikein. Blanka puhuu harkittuja, täysisiä rivejä. Hän on asiaan keskittyvä, mutta hänestäkin löytyy kaunosieluinen puoli. Koska romaanini puhuva Blanka on jo keski-ikään yltänyt nainen, hänen puheestaan kuultaa etäisyys nuoruuden idealismiin:

Minulle työ oli mitä mielenkiintoisin haaste. Kokemattomuuteni yllytti minut uskomaan, että kaikki oli mahdollista. Ajattelin pistää saman tien koko toimintasuunnitelman uusiksi, kesällä ei kukaan ollut kuitenkaan kyselemässä perääni. Suunnittelin avaavani metsäläisille ovet kokonaan uuteen elämään. Halusin tehdä projektista sellaisen, että sitä sopi esitellä seminaareissa esimerkkitapauksena, työnhmeenä, lähimmäisenrakkauden, tasavertaisuuden ja sinnikkyuden voittona. Syksyllä esittelisin tiimilleni seitsemän veljestä, jotka olisivat valmiit ottamaan ensiaskelensa kyläyhteisössä. (Storm 2018, 45.)

Aika pian huomasin, että kertomus tarvitsee kehyksen. Erinäisten valvottujen ja nukuttujen öiden, hiihtolenkkien ja metsässä kävelyiden seurauksena syntyi ajatus tarinankokoajasta, talonmiehen tehtävistä vastaavasta Blankan naapurista, omasta alter egostani, joka päätyy haastattelemaan ikääntyneitä kääpiöitä ja Blankaa. Tämä oivallus oli olennainen tekstin tuottamisen mielekkyyden kannalta ja oikeastaan se polkaisi varsinaisesti itse romaanin kirjoittamisen käyntiin.

Blankalla on pienet, litteät rinnat ja oikean jalkaterän päällä valtava arpi.

Kun olemme lenkkisaunoneet yhdessä useamman kuukauden, uskallan kysyä mistä arpi on peräisin.

Minun stigmani, sanoo Blanka, rauta lävisti.

Stigma on alkupiste meidän ystävyydellemme ja välimerkki tarinassa, jonka saan Blankalta lahjaksi.

Antaudun kyytiin. Blanka puhuu ja minä kerään tarinat mieleeni. Tämä on meidän naapurisuhteemme. (Storm 2018, 35-36.)

Tarinankerääjän rooli on havainnoida ympäristöä, kertoa koko tarinan kertomisen motiiveista ja läpivalaista teoksen osittain seipitettyä luonnetta, sitä, että kaikki mitä kerrotaan, tulee kuitenkin yhden henkilön suodattimen läpi ja mahdollisesti jopa hänen ideoimanaan.

Jätän Markuksen omiin puuhiinsa ja otan hoitaakseni porrassiivouksen. Hiljaisen, leveän mopin kuljettaminen portaalta portaalle lakaisee mieleeni aukion, jossa alkaa tapahtua:

Näen Blankan istumassa kartanon kuistin portailla valkoisessa yömekossaan. Kuu paistaa. Pitkäksi kasvanut kostea ruoho nuolee paljaita jalkoja. Kauempana pihalla lyllertää siili.

Tässä samaisessa paikassa tulee tapahtumaan jotain merkittävää, ehdottomasti, mutta sen aika ei ole vielä.

Blanka kääntää katseensa kuistin katonrajaan, lautojen välissä kimaltaa jokin pieni esine. Sen aika on nyt. (Storm 2018, 58.)

Kirjoitusmetodini yksi olennainen asia oli liikkuminen. Törmätessäni kirjoittaessa esteisiin, joita en heti osannut selvittää, muotoilin niistä mieleeni mahdollisimman selkeän kysymyksen ja lähdin lenkille, joko kävelemään, juoksemaan tai suksimaan. Monesti kesken matkan asia nytkähti eteenpäin, tapahtui iso tai pieni oivallus.

### 5.3 Mitä tuli lainattua

Ilmeisin yhtäläisyys *Lumikki*-sadun ja *Blanka*-romaanin välillä ovat henkilöt. On seitsemän kääpiötä ja heidän kotiaan hoitamaan tullut nainen. Sankarittaren äitipuoli / äiti ja poissaoleva isäkin esitellään. Siinä missä Lumikin äitipuoli näyttelee sadussa olennaista roolia, jää hänen hahmonsa romaanissa pieneen sivuosaan.

Tarinoiden pääasiallisena tapahtumapaikkana toimivat metsä ja metsämökki. Sekä Lumikki että Blanka päätyvät sinne jonkinäköisen pakenemisen seurauksena. Henkilöiden arkinen toiminta on myös sadusta peräisin: kääpiöt ovat kivihommissa ja Blanka on ottanut asiakseen pikkumiesten taloudenhoidon.

Sadussa Lumikissa tapahtuu kasvaminen nuoresta tytöstä aikuiseksi naiseksi. Blankassa tapahtuu kasvua myös, vaikka hänen kääpiöiden luona viettämänsä aika onkin mitattavissa viikoissa. Kasvaminen tapahtuu pikemminkin siten, että hänen käsityksensä itsestään ja elämän lainalaisuuksista joutuvat kyseenalaisiksi. Ratkaiseva muutos, radikaali oivallus tapahtuu Lumikin ja Blankan ollessa lähes elottomassa tilassa, lasiarkussa ja sairaalavuoteessa. *Lumikista* tekemästäni sanalistasta adaptaatiooni (sen tämän hetkisessä tilassa) päätyivät seuraavat: kivi, omena, peili, sydän, metsä, mökki, kodinhoito, kyyhkynen,

korppi, kompastuminen.

## 6 Päättäntö

Antiikin Kreikan tradition mukaan tarinat syntyivät sekä yhteistyönä että yksilötyönä. Jokainen jo kuullun tarinan uudelleen sepittäjä loi oman teoksensa samalla kun asettui osaksi perinnettä. (Bennett 2005, 32.) Olen vakaasti antiikin Kreikan mallin kannalla. Adaptaatio ja muu vanhojen tarinoiden ja myyttien käyttö ei tarkoita, etteikö syntynyt teos olisi silti täysin omanlaisensa, uusi ja itsenäinen luomus.

Oman adaptaatioprosessin aikana, *Lumikki*-satua *Blanka*-romaaniksi kirjoittaessani, olin jo ajautunut pohtimaan teenkö adaptaatiota lainkaan, vai vain tarinaa, joka vilisee alluusioita. *Lumikki* ei ole tarinani kehys eikä ainoa asia, joka kirjoittamistani innoittaa. *Lumikki* on puolikas alkuajatus, siittiö. Munasolu, toinen tärkeä alkuajatus, tulee kirjallisuuden ulkopuolelta. Se on kysymysvyyhti, jonka olen pähkäiliäni kasannut lukuisissa terapeuttisissa ja hoiva-alan töissä. Se on möllerö, johon olen halunnut tarttua, saadakseni ajatuksiani jäsenneilyä edes hieman. *Blanka* on näistä sukuoluista muodostunut oma yksilönsä. Siinä on nähtävissä piirteitä perimästään, mutta omapäisenä kaverina se on lähtenyt kasvamaan odotusten vastaisesti.

Kirjoitettuani tätä tutkielmaa varten ylös sadusta romaaniin päätyneitä asioita, tulin kuitenkin siihen tulokseen, että kyseessä on rehellinen adaptaatio pelkkien intertekstuaalisten viittausten sijaan. Tähän ajatelmahan päädyin siksi, että lainaan kokonaista *Lumikki*-satua, olkoonkin, että olen hylännyt sieltä joitakin olennaisia osia. Oletan, että mikäli kyse olisi vain intertekstuaalisista viittauksista, viittäisin vain irrallisiin osiin.

Kuten Hutcheon (2013, 19) mainitsee, teos pelaa eri lainalaisuuksilla eri medioissa. Näin se tekee myös eri genressä. Omalakisena ja sääntöjä kaihtavana romaanin on romutettava sadun odotukset. Romaanissa taistelupariksi eivät kelpaa hyvä ja paha, kun sen maailma on paljon monimutkaisempi. Romaani ei takaa onnellista loppua eikä odotusten mukaista juonen kaarta – lajin moniulotteiset henkilöt kun voivat tehdä yllättäviäkin suunnanmuutoksia. Romaani tarjoilee useita tarinalinjoja ja tasoja siinä missä satu pitäytyy selkeyden ja lyhyen pituutensa

vuoksi yksinkertaisena, helppona kertoa iltanuotiolla.

Näiden muutosten lisäksi sadun ajaton ja paikaton näyttämö vaihtui romaanissani tuttuihin paikkakuntiin ja vuosilukuihin. Koska *Blankassa* liikutaan kymmenien vuosien aikajänteellä, sen jokaisessa henkilössä ehtii tapahtua muutos. *Lumikissa* vain Lumikki kasvaa ja äitipuoli kuolee.

Palaan vielä tutkimuskysymykseeni: Mitä adaptaatiossa, jossa *Lumikki*-sadun pohjalta tuli kirjoitettua *Blanka*-romaanin käsikirjoituksen ensimmäinen versio, oikeastaan tapahtui? Tapahtui kokonaan uuden teoksen luominen. Adaptaatio prosessina kulki karkeasti ottaen seuraavaa kaavaa: Alussa perehdyin satuun perinpohjaisesti. Sitten poimin sieltä metsämökin ja henkilöt: seitsemän kääpiötä ja sankarittaren. Tämän jälkeen pyrin unohtamaan perehtymisessä päähäni kasaantuneet ajatukset ja antauduin tekstin vietäväksi. Romaanikäsikirjoituksen edetessä tekstistä alkoi nousta yhteyksiä satuun muun muassa *Lumikista* tutun symboliikan kautta. Toisaalta teksti lähti viemään myös sellaisiin suuntiin, jotka eivät tuntuneet liittyvän pohjatarinaan mitenkään.

Tärkein ja miellyttävin havainto, jonka tämän tutkimukseni yhteydessä tein, tulee mainituksi tutkielman alkupuolella. Se tulee traditioon kytkeytymisestä ja sen tuomasta tunteesta olla osa suurempaa kokonaisuutta. Aivan kuin ihmisyyden alkuaikoina olisi laitettu liikkeelle leikki, omanlaisensa rikkinäinen puhelin, jota saan nyt osaltani olla jatkamassa. Kirjoittaa voi toki ilman tätäkin oivallusta, itsenäisesti, yksilönä. Mielestäni on vain paljon mukavampaa ja merkityksellisempää olla osa tuota iän ikuista leikkiä.

## LÄHTEET:

Apo, S. 1986. Ihmesadun rakenne. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Apo, S. 2012. Satugenre kirjallisuudentutkimuksen ja folkloristiikan riitamaana. Elore, vol. 19 –2/2012. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry. Viitattu 6.11.2017.

[http://www.elore.fi/arkisto/2\\_12/apo.pdf](http://www.elore.fi/arkisto/2_12/apo.pdf)

Bahtin, M. 1979. Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia. Suom. Kyhälä\_juntunen, K. & Airola, V. Moskova: Kustannusliike Progress.

Bennet, A. 2005. The Author. Lontoo ja New York: Routledge.

Bettelheim, B. 1998. Satujen lumous. Suom. Rutanen, M. Helsinki: WSOY.

Bredin H. ja Santoro-Brienza L. 2000. Philosophies of Art and Beauty: introducing aesthetics. Edinburgh: University Press.

Grimm. 1999. Lumikki. Teoksessa Grimm. Grimmin sadut III, Lumikki. Suomentaneet ja toimittaneet Jänicke, R. & Suominen, O. Helsinki: Tammi, 83 – 94.

Hosiasluoma, Y. 2003. Kirjallisuuden sanakirja. Helsinki: WSOY.

Hutcheon, L. ja O'Flynn, S. 2013. A Theory on Adaptation. Second edition. Lontoo ja New York: Routledge.

Kaaja, A. 2007. Satuadaptaatio – eroottista kauhua, tuhkimotarinoita ja oma tieni punaisten kenkien matkassa. Tampereen ammattikorkeakoulu. Viitattu 12.3.2018.

<https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/10523/Kaaja%2C%20Anu.pdf?sequence=2&isAllowed=y>

Korsisaari, E-M. 2014. Keskeisiä kirjallisuudentutkimuksen suuntauksia. Teoksessa Alanko-Kahiluoto, O & Mäkelä-Puumala, T. (toim.) Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä.

Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 290 – 309.

Koskela, L. & Rojola, L. 1997. Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kurikka, K. 2006. Peili, lamppu ja vankila vai anonymiteetin utopia. Teoksessa Kurikka, K. & Pynttari, V-M. (toim.) Tekijyyden tekstit. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 15 – 37.

Paavonheimo, J. 30.12.2015. Algerialaiskirjailija tulkitsee uudestaan Camus'n klassikkoa: uutuuskirja on häikäisevä suoritus. Helsingin sanomat. Viitattu 5.2.2018.

<https://www.hs.fi/kulttuuri/kirja-arvostelu/art-2000002877203.html>

Pesonen, P. 2006. Dialogi ja tekstit. Bahtinin, Lotmanin ja Mintsin virikkeitä intertekstuaalisuuden tutkimiseen. Teoksessa Viikari, A. (toim.) Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 31 – 58.

Saariluoma, L. 2000. Johdanto: myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa. Teoksessa Saariluoma, L. (toim.) Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 8 – 57.

Tieteen termipankki. Viitattu 12.3.2018.

<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:adaptaatio>

Voipio, M. 2017. Lapsia, seikkailuja ja lohikäärmeitä. Verkkojulkaisu. Viitattu 13.4.2018.

<https://www.avi.fi/documents/10191/9572700/MV+20.11.2017.pdf/e0135e21-ca99-43c2-bbfd-7a5665284892>

### **Julkaisemattomat lähteet:**

Storm, A. 2017-2018. Blanka. Romaanikäsikirjoitus. Julkaisematon.

## Liite 1.

### LUMIKIN SANALISTA:

- lumi
- eebenpuu
- veri
- peili
- seitsemänvuotias (kun Lumikki ohittaa kuningattaren kauneudessa)
- metsästäjä
- keuhkot, maksa ja sydän (suolavedessä keitettynä)
- veitsi
- metsä
- pedot
- mökki
- (kelpo) kääpiöt
- kodinhoito: ”keität, petaat, peset, ompelet, kudot”
- kupari, kulta
- seitsemän vuotta
- nyöri, punottu kirjavasta silkistä
- noitakeinot
- myrkky
- kampa
- omena
- ruumiinvalvojaiset (3 päivää)
- lasiarkku
- pöllö, korppi, kyyhkynen
- kuninkaanpoika
- ”Tahdon kunnioittaa häntä ja pitää häntä arvossa kuin rakkaintani”
- palvelijat
- kompastuminen
- tärähdys
- siemenkota
- häät

- rautakengät
- hiilivalkea
- tanssia kuolemaan saakka