

# **Sadusta romaaniksi**

Tapaustutkimus Lumikki-adaptaatiosta

Annastiina Storm

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän Yliopisto

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjoittaminen

Kevät 2019

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta – Faculty</b> Humanistis-yhteiskunnallinen	<b>Laitos – Department</b> Musiikin, taiteen ja kulttuurintutkimuksen laitos
<b>Tekijä – Author</b> Annastiina Storm	
<b>Työn nimi – Title</b> Sadusta romaaniksi. Tapaustutkimus Lumikki-adaptaatiosta	
<b>Oppiaine – Subject</b> Kirjoittaminen	<b>Työn laji – Level</b> Pro gradu -tutkielma
<b>Aika – Month and year</b> Tammikuu 2019	<b>Sivumäärä – Number of pages</b> 60
<b>Tiivistelmä – Abstract</b>	
<p>”Kaunokirjallisuuden tekeminen on olemassa olevan tekstimateriaalin uudelleen järjestämistä.” Näin on lausunut Tommi Melender (2018, 48), eikä hän ole ajatuksineen yksin. Koko antiikin tarinankerrontaperinne on pulpannut avoimesta periaatteesta kierrättää jo olemassa olevia tarinoita. Vaikka painetun kirjan myötä tekijänimet ja tekijänoikeudet ovatkin tulleet osaksi kirjallista maailmaa, luomme juttumme enemmän tai vähemmän toisten juttujen pohjalta, tietoisesti tai tiedostamatta lainaten.</p> <p>Maisterintutkielmani käsittelee adaptaatiota, tietoisesti toisen tarinan pohjalta oman tarinan tekemistä. Tutkielma on kaksiosainen: (ei julkinen) taiteellinen osio on <i>Lumikin</i> pohjalta kirjoittamani romaanikäsikirjoitus, <i>Blanka</i>. Teoreettisessa osassa, jonka tiivistelmää juuri luet, käsitteelen adaptaatiota tapaustutkimuksen keinoin taiteellista osiota tutkimuskohteena käyttäen. Adaptaation teoriassa nojaan pitkälti Linda Hutcheonin (2013) teokseen <i>A Theory of Adaptation</i>. Kysymykseni kuuluu: mitä tapahtuu matkalla sadusta romaaniksi?</p> <p>Hutcheonin (2013, 20) mukaan adaptaatio on pohjatarinan omaksi tekemistä ja se perustuu tulkinnalle ja uuden luomiselle. Tulkitsen <i>Lumikkia</i> kahdesta näkökulmasta. Esittelen Bruno Bettelheimin (1998) psykoanalyttisen tulkinnan, jonka jälkeen tulkitsen sadun itse feministin silmin. Lisäksi pohdin tekijyyttä ja adaptaation tekemisen intentioita. Käyn läpi mitä yleisesti ottaen tarkoittaa siirtää kansansatu romaanimuotoon ja miten tämä siirtymä omassa adaptaatiossani näkyy. Oman tilansa tutkielmassa saa osin kuoppaisenkin kirjoittamisenprosessini analysointi ja siitä riipimäni oppi.</p>	
<b>Asiasanat – Keywords</b> adaptaatio, kansansatu, romaani, kirjoittajan intentiot, Lumikki, tarinoiden kierrätys, tekijä, tekijänoikeudet, tulkinta, kirjoitusprosessi	
<b>Säilytyspaikka – Depository</b> JYX Julkaisuarkisto	
<b>Muita tietoja – Additional information</b>	

## Sisällysluettelo

1 JOHDANTO.....	4
1.1 Taustaa.....	4
1.2. Tutkimuskysymykset ja metodi.....	5
2 HOMEROKSESTA JA MYYTTIEN KIERRÄTTÄMISESTÄ.....	7
3 ADAPTAATIO SADUSTA ROMAANIKSI.....	10
3.1 Satu.....	10
3.2 Romaani.....	11
3.3 Adaptaatio.....	13
4 ADAPTAATION INTENTIOT.....	16
5 TEKIJYYDESTÄ.....	19
5.1 Tekijän syntymä.....	19
5.2 Tekijäkäsityksiä.....	20
5.3 Kansansadun tekijä.....	22
5.4 Adaptoijan tekijyys.....	25
5.5 Tekijän ja käyttäjän oikeudet.....	27
6 LUMIKKI TULKITTAVANA.....	31
6.1 Lumikki ja Bettelheimin psykoanalyttinen tulkinta.....	31
6.2 Lyhyesti feministisestä kirjallisuudentutkimuksesta.....	34
6.3 Lumikki feministin silmin.....	35
6.4 Tulkinnan näkyminen adaptaatiossa.....	38
7 KÄYTÄNTÖÖN.....	40
7.1 Lähtökohdat.....	40
7.2 ”Metodi”.....	41
7.3 En ole yksin.....	45
7.4 Näytteitä.....	46
7.5 Mitä tuli lainattua, eli tähän mennessä tapahtunutta.....	50
8 PÄÄTÄNTÖ.....	52
LÄHTEET.....	55

# 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 ilmaiset',” kirjoittaa Paavonheimo (2015).

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 yltäkyläisyyden 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 putkاهدella 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 myötätuntuupumuksen 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 haluamukseen. Minulle riitti, että sen lähtökohta

oli *Lumikissa* ja siitä heränneissä ajatuksissa. Toisin kuin Daoud, en ottanut tavoitteekseni kuljettaa pohjatekstiä mukanaani.

Matkan varrella ymmärsin, että en voi kutsua teostani vastineeksi. Miten määritellä romaanikäsikirjoitus, joka on *Lumikilla* siemennetty autonominen olio? 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, intentioita 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 kesäkuussa vuonna 2018 valmistunut opinnäyte, joka käsittelee palimpsestia, tarkemmin myyttien uudelleen kirjoittamista. Satuadaptaatiosta opinnäytteensä on tehnyt myös Anu Kaaja. Hänen työnsä on valmistunut vuonna 2007 Tampereen ammattikorkeakouluun, ja siinä Kaaja kertoo kuinka satu *Punaiset kengät* modernisoitui tekijänsä käsissä aikuisille suunnatuksi elokuvakäsikirjoitukseksi. Tampereella järjestetyssä kirjallisuustieteen

syysseminaarissa 16.11.2018 esiteltiin lukuisia valmiita ja vielä kesken olevia tutkimuksia, jotka käsittelevät satuadaptaatiota eri suunnista. Esimerkiksi Hanna Järvenpää esitteli digitaalista lastenkirjallisuutta käsittelevää tutkimustaan *Kansanperinteestä kosketusnäytölle: satukirjasovellukset adaptaation erityiskysymyksenä* ja Satu Keinänen *Kaunottaren ja Hirviön* pohjalta kirjoitettujen romaanien tutkimusta *Piikikkäät kaunottaret ja viettelevät Hirviöt*. Bo Pettersson esitelmöi otsikolla *Hannun ja Kertun seikkailut englanninkielisessä proosassa*. Hän tutkii *Hannun ja Kertun* esiintymistä neljässä eri romaanissa. (Kyseiset tutkimukset ovat vielä työn alla.) Mikäli seminaarista ja sen sankasta kuulijakunnasta voi jotain päätellä, satujen ja satuadaptaatioiden tutkiminen kiinnostaa ilmeisen monia.

Hutcheonin (2013, 20) mukaan adaptaatio on pohjatarinan omaksi tekemistä. Omaksi tekeminen pohjautuu tulkinnalle ja uuden luomiselle. Tämän innoittamana kirjoitusprosessini analysointiin liittyvät 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.

Toisen teoksen uudelleen kirjoittaminen sisältää myös kysymyksen tekijyydestä ja tekijänoikeuksista. Kirjan tekijä on se, kenen nimi kannessa lukee ja kenellä on teokseen tekijänoikeudet. Jos teos on tehty toisen pohjalta, pitäisikö kannessa lukea myös pohjatekstin tekijän nimi ja mitä hyötyä ja haittaa siitä voisi olla? Merja Sagulin (2011) puhuu adaptaation yhteydessä monitekijyydestä. Voinko ajatella adaptaatiotani tiimityönä, jos toisella osapuolella ei ole mitään valtaa syntyvään teokseen?

## 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 tämän 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 ajattelemme 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 teksteissään myyttejä materiaalina, jonka avulla 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.



Asettamalla 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 aiheet 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 hänen yliluonnolliset kykynsä.

Bruno Bettelheimiltä (1998, 16) löytyy sadun määritelmään täydennys. Hän kertoo sadun juonen olevan yksinkertainen. Sadun hahmot ovat tyypillisiä 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. Tampereen yliopiston kirjallisuustieteen syysseminaarissa (16.11.2018) kansansatujen käytettävyyden ja elinvoimaisuuden syyksi tuli myös arkisempi näkökulma. Hanna Järvenpää muistutti kansansatujen olevan vapaata riistaa, mitä tekijänoikeuksiin tulee. Niitä voi vapaasti adaptoida ja muokata ilman, että kenelläkään on siihen mitään sanomista.

## 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 eepin välitmatkan 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 vaatetta: 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.

Kävin kuuntelemassa Helsingin taiteidenyönä 23.8.2018 Akateemisessa Kirjakaupassa järjestettyä, Sinikka Vuolan luotsaamaa keskustelua *Mikä ei ole romaani?* Tilaisuudessa ajatuksiaan Vuolan lisäksi jakoivat Anu Kaaja, Rosa Liksom ja Jukka Viikilä. Keskustelussa päädyttiin aika lailla samaan päätelmään, mihin edellinen kappaleenikin päättyi: romaanius on instituution määrittelykysymys. Lisäksi kirjailijoiden puheista kävi ilmi, että heitä itseään lajimääritys ei voisi vähempää kiinnostaa – kirjoittaessa ei ajatella lajia. Laji on lähinnä markkinointiin ja kirjastojen hyllypaikkoihin liittyvä ongelma.

### 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 romaanikäsitelmäni 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 joitakin sadun keskeisiä elementtejä, kuten 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* elokuvaversio 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 suunnattakin. 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, 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 (ainakin toistaiseksi) erilaiset kerronnankeinot, useammat teemat ja avoimeksi jäävä loppu.

## 4 ADAPTAATION INTENTIOT

Adaptaatiot ovat olleet kautta aikojen yleisön suosiossa, eikä suunta näy kääntyvän, päinvastoin. Miksi näin? Siitä yksinkertaisesta syystä, että adaptaatiossa yhdistyvät näppärästi kaksi ihmiselle nautintoa tuottavaa asiaa: tunnistettavuus ja vaihtelu. On jotain, mikä pysyy ja jotain mikä muuttuu. (Hutcheon 2013, 4.) Jos pohditaan nimenomaan adaptaation tekemisen motiiveja, niin pysyvyys – muutos -pari ruokkii myös tekijää. Pohjateos antaa tekijälle turvallisen pohjan, josta poimia kiinnostavia, tunnistettavia elementtejä. Samaan aikaan hänellä on lupa antaa mielikuvituksensa laukata ja yllättää myös itsensä.

Se, mikä tuottaa nautintoa, todennäköisesti myy. Yksi syy tehdä adaptaatioita löytyykin markkinataloudesta. Suositusta pohjateoksesta adaptoitu työ on jo lähtökohtaisesti kiinnostavampi kuin täysin tuntematon teos. On helpompi saada rahoitusta teokselle, jolla on valtava fanikunta – eli taattu yleisö – jo valmiina. (Hutcheon 2013, 86-87.) Esimerkiksi järkälemäisessä suosiossa kylpevän *Harry Potterin* kuhunkin elokuvaversioon on ollut kannattavaa sijoittaa reippaasti yli satamiljoonaa dollaria. Ne ovat tulleet moninkertaisesti takaisin, paljastaa Wikipedia.

Vanha klassikko voidaan elvyttää uuteen muotoon myös kunnioituksesta alkuperäisteosta kohtaan ja / tai opetusmielessä (Hutcheon 2013, 91-92). Vanha teksti voi olla hankalasti luettavaa ja sen vastaanottamisen helpottamiseksi täytyy käyttää karsintaa, yksinkertaistusta ja mahdollisesti kuvitusta. Tällöin tärkeintä on, että tarina siirtyy ja yleissivistys sen mukana. Tämän intention alle menevät vaikkapa *Lastenraamattu* ja lyhennetyt ja kuvitetut versiot *Kalevalasta*. Merja Sagulin (2011, 5) kertoo, kuinka Tauno Karilas on Daniel Defoen *Robison Crusoeta* suomentaessaan ”vapauttanut” tekstin pitkäveteisistä moraalisaarnoista ja käsittämättömistä kohdista ja muokannut sitä ”nuorisolle sopivaksi”. Täytyy muistaa, että vaikka tarkoitus olisikin yleissivistyksen nimissä levittää klassikkotarinaa vähemmän lukeville, nämäkin adaptaatiot ovat tulkintoja. Adaptoijan on täytynyt poimia tekstistä asiat, jotka on itse nähnyt painottamisen arvoisiksi ja jotka katsonut kohdeyleisölleen sopiviksi. Alkuperäisen teoksen tekijä ei välttämättä itse olisi valinnut samoin. Tällöin on aivan aiheellista kysyä, missä määrin alkuperäinen tarina siirtyy eteenpäin.



Myötäkarvaan silittämisen sijaan pohjateos, tai ainakin sen arvot, voidaan adaptaatiossa myös haastaa ja kyseenalaistaa. Adaptaatio voi olla sidoksissa laajemminkin sosiaaliseen tai kulttuuriseen kritiikkiin. Se voi saada pontimensa feminismistä tai postkolonialismista, tai sitä voi käyttää jalustana esimerkiksi sukupuolen moninaisuuden esiin tuomisessa. (Hutcheon 2013, 92; 94.) Johdannossa mainitsemani Daoudin intentiot kirjoittaa vastine *Sivulliselle* jäävät spekuloinniksi. Toimittaja Paavonheimo (2015) kirjoittaa: ”Voisi ajatella, että Kamel Daoud antaa arabille identiteetin vain paljastaakseen Camus'n Sivullisen 'kolonialistisen asenteen'...”, mutta jatkaa sitten, että teos menee kuitenkin syvemmälle. Joka tapauksessa Kamel Daoudia luonnehditaan yhteiskunnalliseksi keskustelijaksi ja teos *Mersault Investigation* on Paavonheimon (2015) mukaan herättänyt runsaasti keskustelua Algeriassa ja Ranskassa, jossa se on ilmestynyt.

Yksi ehkä heppoiselta kuulostava, mutta omasta mielestäni täysin validi syy tehdä adaptaatio, on leikkiminen ja kokeilunhalu. Pidän omaa adaptaatioprosessiani oivana pelikenttänä käyttää hyödykseni ja huvikseni yhteistä kulttuuriperintöämme. Missä määrin sadun rakenne tai ominaispiirteet voi tulla työni tueksi? Missä määrin *Lumikin* motiivit, henkilöt ja tapahtumat voivat teoksessani näkyä? Vaikka jokainen teos onkin omalakisensa myös kirjoitusprosessin osalta, voin kuvitella oppivani adaptaationi loppuunsaattamisesta paljon asioita, joita voin myöhemminkin hyödyntää. Sivistyn itse. Aina intentioiden ei siis tarvitse suuntautua ulospäin, ensisijaisen motivaattorin ei tarvitse olla lukijakunnan kasvatuksessa ja ajatusten herättelyssä. Kasvatuskeskeinen intentio pitää sisällään myös korvassani hieman karulta kalskahtavan oletuksen, että kirjoittaja tietää lukijoitaan enemmän. Omassa päässäni luonnollisemmalta ja mittasuhteiltaan sopivammalta tuntuu kasvattaa ihan itseä, herätellä omaa päätä uusille ajatuksille. Jos tekstistä nousevat ajatukset ovat jollekin toisellekin uusia, on se pelkkää plussaa.

Lumikkia, itse sadun sankaritarta, tarkastellessani tunnistan itsessäni feminististä liikehdintää. Naiskuvan uudelleen kirjoittaminen ei kuitenkaan ollut minulle syy tarttua *Lumikkiin*. Sen sijaan näen tutun sadun pikemminkin keskustelualustana. Siihen on helppo istuttaa oma teemani holhoamisen ja auttamisen kysymyksistä ja siitä, kun narsismi verhoutuu haluun olla hyvä ihminen. Tuttu pohjatarina on yksi taso lisää kommunikoida lukijan kanssa. Se, että tarina tiedetään, antaa minulle mahdollisuudet viittaila siihen piilosti. Lukijalle tuottaa (toivottavasti) nautintoa luoda miellelyhtymiä vanhan ja uuden

välillä, ja muodostaa niiden pohjalta uusia tulkintoja myös vanhasta sadusta. Voisin kuvitella, että tunnettu pohjatarina toimisi hyvänä alustana radikaalimmillekin mietteille. Monesti vieraiden ajatusten vastaanottaminen herättää vastustusta. Auttaisiko tuttu pohja, näennäinen tunnistamisen helppous, riisumaan lukijan aseista?

## 5 TEKIJYYDESTÄ

Adaptaation tutkimiseen liittyy olennaisesti kysymys tekijyydestä – tehdäänhän siinä jonkun toisen teoksesta oma. Päästäkseni käsiksi tutkimuskohteeni tekijyyteen, minun on avattava tekijyyttä ylipäänsä, miten se on kirjallisuuden historiassa muotoutunut (pääsen sivuamaan jälleen Homerosta), millaisia näkemyksiä tekijyydestä on viljelty, kuka on kansansadun – ja tarkemmin ottaen Lumikin – tekijyyden takana ja miten oma tekijyyteni adaptoijana määrittynyt. Tämän osion lopuksi tarkastelen myös tekijänoikeuksia, joihin olennaisesti liittyvät myös käyttäjänoikeudet.

### 5.1 Tekijän syntyminen

Fransiskaanimunkki St Bonaventure listasi 1200-luvulla neljä tapaa, jolla kirjoja voi tehdä: voi olla kirjuri, kääntäjä / kokoaja, kommentaattori tai kirjailija. Kirjuri kopioi tekstejä mitään lisäämättä tai muuttamatta. Kääntäjä / kokoaja puolestaan kokosi toisten kirjoittamista palasista uusia kokonaisuuksia. Kommentaattori lisäili omia huomioitaan toisten tekstien joukkoon. Kirjailijalla oli eniten luovia valtuuksia, hän saattoi koota tekstinsä pääasiassa omista ajatuksistaan käyttäen toisten sanomisia lähinnä omiensa vahvistamiseen. Vaikka kirjailijan asema ei keskiajalla kirjurista paljon poikennutkaan, pidettiin heitä kunnioitettuina, kyseenalaistamattomina auktoriteetteina, jotka lisäsivät ihmisten tietämystä. (Bennett 2005, 38-39.) Kuten kuvauksista näkyy, kaikki tekijät olivat kytköksissä toisiin tekijöihin.

Arthur Marrotti (1995) on kirjoittanut, kuinka käsin kopioitaessa tekstiä oli tavallista muokata, täydentää ja vastata tekstin sisältämiin kysymyksiin. Teksti oli osa sosiaalista diskurssia, eikä kirjailijalla ollut sen suurempaa kontrollia tekstinsä elämään. (Bennett 2005, 44.) Painettu kirja muuttui suljetuksi tuotteeksi, jolla oli tekijä, kirjailija. Tekstistä tuli kirjailijan omaisuutta, johon hän sai tekijänoikeudet. Tämä omistamisen ajatus, alkuperäisyys ja luovuus tuli kiteytetyksi romantiikan aikakaudella 1700-luvun lopulta 1800-luvun alkuun. Kirjallisuudessa painotettiin yksilöllisyyttä, omaperäisyyttä ja omaa ajattelua, mikä oli osa laajempaa minuuden käsityksen kehittymistä. Kirjailijasta tuli luova nero, jolla tekijänoikeuslakien, kirjojen massatuotannon ja kaupallisuuden myötä oli

mahdollisuus elää tuotteillaan. (Kurikka 2006, 18; Bennett 2005, 55-57.)

## 5.2 Tekijäkäsityksiä

Kurikka (2006, 19) kertoo eri aikakausien tekijyyden määrittelyistä. Hän ottaa esimerkiksi Seán Burken (1995) *imitaatio- inspiraatio- ja imaginaatiomallit*. Lyhyesti niistä: *Imitaatiomallissa* tekijyys on julkista toimintaa, yhteisomaisuutta, perinteisiä konventioita imitoivaa. Tässä mallissa tekijä on mimeettisesti alisteinen luonnolle. *Inspiraatiomallissa* taas tekijä on Jumalan välikappale, kanava, eikä täten diskurssinsa alkuunpanija. Intuition sijaan kyse on ”julkisesta ilmoituksesta, joka ilmentyy inspiroituneessa valitussa” (Kurikka 2006, 19). Näissä malleissa tekijä kokoaa ja järjestää kirjallisia koodeja, eikä häntä voi pitää kovinkaan persoonallisena (Kurikka 2006, 21).

*Imaginaatio* alkoi kuulua tekijäpuheessa 1700-luvulla ja on siitä lähtien näihin päiviin saakka korostanut mielikuvituksen ja luovuuden merkitystä (Kurikka 2006, 23). Inspiraatio ”siirtyi sisäiseksi, yksilölliseksi toiminnaksi, imaginaatioksi.” Tämä romantiikanaikainen tekijä oli läsnä teoksensa jokaisessa osassa vaikkei häntä näkynytäkään. *Imaginaation* käsityksessä imitaatio ja inspiraatio lyövät kättä, mutta pohjimmainen liikkeellepanija ei olekaan Jumala vaan tekijän oma ihmeellinen mieli. (Kurikka 2006, 23-24.)

Romantiikan aikana vallalla oli myös ajatus isolaatiosta, eristäytymisestä. Tekijä eristäytyi itse luovuutensa syvyyksiin, ja samalla hän tuli eristetyksi yhteiskunnan taholta yhteisönsä ulkopuolelle. Omana aikanaan eristäytynyt nero ei saanut tunnustusta, mutta jälkipolvien kautta se oli mahdollista. (Kurikka 2006, 24-25.)

Kurikka (2006, 29) nostaa esiin Mihail Bahtinin, joka korostaa kielen dialogisuutta, polyfonisuutta ja moniäänisyyttä. Hänen mielestään mikään teos ei voi olla vain yhden ihmisen aikaansaama, koska kieli, jota teoksessa käytetään, kuuluu koko kieliyhteisölle. ”Tämän reaalisien tekijän teoksista lukija voi hahmottaa teoksen tekijän, joka ei ole sama subjekti vaan kyseiselle genrelle muodostuva tekijäsubjekti” (Kurikka 2006, 29).

Olen samaa mieltä Bahtinin kanssa. Sen lisäksi, että kieliyhteisöllä on sama kieli, koen, että jaamme myös pitkälti samat tarinat, ihmisiä kun olemme. Jaamme samat perustunteet,

olemme olleet kasvumme vaiheissa samantyyppisissä tilanteissa hoivan tarpeinemme, pelkoinemme, rakastumisinemme, menetyksinemme, kuolemaa kohti kulkiessamme, olimmepa missä päin maailmaa tahansa. Näistä kokemuksista kumpuaa lukemattomia meitä yhdistäviä tarinoita. Tekijä on se kanava, jonka kautta meitä yhdistävät tarinat pulpahtavat ulos. Kullakin kanavalla on oma yksilöllinen tapansa ne pulpauttaa, ja hyvä niin, koska vastaanottajakin on monenlaisia, eivätkä kaikkien tekijöiden kielet löydä perille kaikkiin vastaanottajiin. Mutta yhtä kaikki, ei ole yhden tekijän luomaa tarinaa. Ei ole ollut, eikä tule olemaan.

Tätä Michael Foucaultkin (1970, 455) ajaa takaa artikkelissaan *Mikä on tekijä?*, kun puhuu kuinka tekijä-funktio on tulos ”monimutkaisesta toimituksesta, joka konstruoi tietyn ajatusolion, jota sitten kutsutaan tekijäksi”. Ajatusolio on se yhteisesti muodostettu epämääräinen, jatkuvassa liikkeessä oleva löllerö jaetussa ajatuskentässämme, ja tekijällä, kirjailijalla, on kyky ja kärsivällisyys muotoilla siitä konkreettisia lauseita ja mielekkäitä tarinoita. Tai kuten Barthes (1993, 115) sen niin hienosti ja kauniisti sanoo: ”...teksti ilmentää moniulotteista avaruutta, jossa moninaiset kirjoitukset yhtyvät ja kilpailevat, eikä yksikään niistä ole alkuperäinen: teksti on kulttuurin tuhansista kehdoista syntynyt lainausten kudos.”

Toiston uhalli lainaan tähän myös tuoreempaa ajattelua Tommi Melenderiltä (2018, 48). Hän kuvaa kirjailijaa ”huokoiseksi olenoksi”. ”Kaikki sanat, lauseet ja ajatukset ovat jo tuolla ulkona, toisissa kirjoissa ja toisissa ihmisten tajunnoissa. Yksittäisen kirjailijan on turha kuvitella keksivänsä tai lisäävänsä sanataiteeseen mitään autenttista tai ainutkertaista. Kaunokirjallisuuden tekeminen on olemassa olevan tekstimassan uudelleen järjestämistä. Toisinaan kirjailijan tietoisuus käyttää tätä materiaa, toisinaan taas materia käyttää kirjailijaa tiedostamattoman kautta.” (Vuola & Melender 2018, 48.)

Barthesin (1993, 111) mukaan alkukantaisissa yhteisöissä kukaan yksilö ei ollut vastuussa kertomuksista, vaan ”vastuu on välittäjällä, samaanilla tai laulajalla, jonka esitystä (ts. narratiivin koodin hallintaa) voidaan vielä ihailia, mutta ei koskaan hänen 'geniustaan' (neroutaan)”. Moderni aika on keikauttanut asetelman toisin päin, ja nykyään teoksen arvon ja aseman kaunokirjallisuudessa määrittelee kirjailijan nimi. Tekstistä kysytään aina ”mistä se tulee, kuka sen on kirjoittanut, milloin, missä olosuhteissa ja missä tarkoituksessa”. (Foucault 1970, 454.)

Teoksen arvo lepää mielestäni aika huteralla pohjalla, kun se lepää kirjailijan nimen päällä. Aivan kuin yksilö voisi olla kone tasalaatuisine tuotoksineen. Oma kokemukseni osoittaa, että samalla tekijällä, jonka useampia teoksia olen lukenut / katsonut / kuunnellut, voi kovienkin helmien seassa olla aikamoisia pettymyksiä. Mutta myönnettävähän se on, että jos tekijä on jo ehtinyt saada arvostusta ja nimeä, pari floppia annetaan helpommin anteeksi. Teokset koetaan tekijänimen tuottamassa hurmoksen nosteessa ja jaksetaan uskoa, että tämänkin teoksen pohjalla piilee nerokkuus, vaikka se ei juuri nyt minulle näyttäytyisikään. Haluamme säilyttää idolimme idoleina, hieman kaikkien heikkouksien ja virheiden nakertaman inhimillisyyden yläpuolella.

Koen rehellisemmäksi ja turvallisemmaksi ihailta itse teosta. Se on kuitenkin tekijästään irrallinen olio, ja vaikka se olisikin nerokkaasti tehty, ja sitä myöten antaisi ymmärtää jotain tekijänsä nerokkuudesta, ei se sitä takaa. Kun ihailu kohdistuu teokseen tekijän sijaan, tekijältä itseltään poistuu myös taakka neroutensa todistamiseen tulevissa teoksissaan ja hän voi vapaammin leikitellä tyyleillä ja teemoilla. Tällöin hänen ei tarvitse toimia niiden odotusten mukaan, jotka hänen nimelleen on paiskattu. Oletan.

### **5.3 Kansansadun tekijä**

Kavennan nyt tekijyyden käsittelyn koskemaan itse aiheittani, kansansadusta tehtyä adaptaatiota. Ensin kansansadun tekijästä: Perinteisen kansansadun tekijäkaaren mukaan *Lumikki*-tarina olisi muotoutunut kuin antiikin Kreikassa ikään, Homeroksen malliin. Suusta suuhun kerrottua satua voidaan pitää kansan / kansojen yhteisenä omaisuutena, yhteisenä teoksena, joka Grimmin veljesten kynästä pysähtyi muotoon, jossa sen pääasiassa tunnemme.

Juurikin Grimmin veljesten kohdalla kansansatumaisuus tosin kyseenalaistuu. Satu Apon (2012) artikkelin, *Satugenre kirjallisuudentutkimuksen ja folkloristiikan riitamaana*, mukaan Grimmin satujen historialliset juuret typistyivät huomattavasti. Tai ainakin niiden pitkät kansansuiset perimät kyseenalaistetaan. Apo (2012, 17) kirjoittaa, kuinka perinteisen käsityksen mukaan ihmesadut polveutuvat suullisista kansansaduista ja ulottavat juurensa aina megaliittiselle kaudelle saakka. Puhumme siis jaksosta 2000-500 ennen ajanlaskumme

alkua. Satujentutkija Jack Zipesin (1979) mukaan Grimmin veljestenkin tuotoksien suullinen perimä ylittäisi aina muinaisgermaaniseen mytologiaan. Valitettavasti (valitettavasti siksi, että moinen historia on varsin kunnioitettava ja sikäläkin sen haluaisi pitää) kirjallisuudentutkijat ovat osoittaneet ajatuksen vääräksi. Heidän mukaansa painotuotteet ovat vaikuttaneet kansansatuihin varsin merkittävästi. Myös Grimmin veljesten satujen kohdalla kansankertojen ja suullisen tradition osuus on ollut paljon oletettua vähäisempi. (Apo 2012, 17-18.)

Kyseenalaistavan tutkimuksen takana on Ruth B. Bottigheimer (2009). Painokoneiden keksimisen jälkeen, 1500-luvulla kansan joukossa levisivät halvat, sitomattomat irtolehtiset, jotka sisälsivät viihteellisiä kertomuksia. Näitä luettiin ääneen ja kerrottiin jälleen eteenpäin suullisen tradition mukaan. 1900-luvulla eri maiden kansankerronnasta oli löydetty noin 250 ihmesatujuonta, ja nämä juonet tulivat Bottigheimerin mukaan painetuista tarinoista, joista kansa sepitti omia muunnelmiaan ja jopa uusia satuja vanhan kaavan päälle. (Apo 2012, 21.)

Apo (2012, 23) muistuttaa, että todellisuudessa sadun alkuperän määrittäminen on mahdotonta. Varhaisinta säilynyttäkin tekstiä on voinut edeltää arvoituksellinen määrä käsikirjoituksia, puhumattakaan suullisista kertomuksista. Osa tutkijoista uskoo ihmesatuja olleen jo antiikissa, osa taas uskoo niiden ilmestyneen vasta uudella ajalla.

Grimmin veljekset keräsivät 1800-luvun alussa kansansatuja kokoelmaansa *Kinder- und Hausmärchen*. Se, mitä veljekset kertovat esipuheessaan aineiston keruusta ja informanteista on kuitenkin osoitettu harhaanjohtavaksi. Kansan suiden sijaan lähteet ovat olleet löydettävissä kirjastosta, latinan-, saksan-, ranskan- ja italiankielisistä kertomuksista, joiden aikahaarukka on ylettänyt keskiajalta aina heidän aikansa kirjallisuuteen ja lehtiin. Suullisetkin informantit ovat olleet lukutaitoisia ja lukuhaluista, ja he ovat kertoneet kansansatuina lukemaansa materiaalia. (Apo 2012, 24 – 25.)

Apo mainitsee myös *Lumikin*: Kolmannes Grimmin veljesten saduista pohjautui selkeästi yhteen ainoaan kirjalliseen tekstiin, mutta osa tuli yhdistellyksi useammasta lähteestä. Ja tällainen tilkkutäkkituotos *Lumikkikin* oli. (Apo 2012, 25.)

No, putosiko elämältäni pohja? Ei pudonnut. Minulle on sinänsä sama onko satua

örähdellyt jo joku kivikautinen kirveenheiluttelija vai juontaako se juurensa jonkin tutkimuksen mukaan 1800-luvulle. Minulle riittää, että tarina on syntynyt aikojen saatossa yhteistyönä. Sitä paitsi jo se, että Grimmin veljeksetkin ovat koonneet *Lumikin* palasista, on jotenkin ilahduttava. Mielestäni sadun luonne on tulla aina vaan uudelleen kerrotuksi kirjoittamalla, ääneen lukemalla, ulkomuistista joko tahallisesti tai tahattomasti muunneltuna eteenpäin kertomalla, kertomuksen pohjalta uudelleen kirjoittamalla ja niin edelleen.

*Lumikin* tekijöiksi, uudelleen kirjoittajiksi ja kokoajiksi, kirjoittautuivat siis Grimmin veljekset. Heidän tuotoksensa taas on ollut lukuisien uudelleenkirjoitusten alkulähde. Tämänkin tapauksen kohdalla nähdään, että sama edelleen kertomisen perinne, mikä ennen tapahtui suullisesti, ei ole missään vaiheessa lopahtanutkaan. Itse asiassa suullinen perinnekään ei ole lopahtanut, vaan se elää kirjoitetun tekstin rinnalla ja käy tämän kanssa jatkuvaa dialogia. Tämän kuulin Tampereella kirjallisuustieteen syysseminaarissa (16.11.2018) Silja Vuorikurun ja Niina Hämäläisen suista. Aiheesta voi lukea lisää, jahka heidän ja Hanna Karhun toimittama kirjansa *Satuperinteestä nykyrunoon – suullisen perinteen ja kirjallisuuden yhteyksiä* julkaistaan keväällä 2019.

Grimmin veljesten (1999) *Lumikki* on väkivaltainen ja raaka. Walt Disney (1987), jonka versio *Lumikista* lienee tunnetuin, on puolestaan siivonnut tarinaa lapsiystävällisemmäksi, korjailnut, poistanut, keksinyt vähän lisää. Siinä missä Grimmin (1999, 85; 94) versiossa äitipuoli on kannibaali, joka luulee syövänsä Lumikin keuhkot ja maksan, ja joka myöhemmin tulee tapetuksi hehkuvilla rautakengillä tanssittamalla, lukemassani Disneyn (1987, teoksessa ei ole sivunumeroita) versiossa äitipuoli vain katoaa, eikä hän ole kirjan onnellista loppua häiritsemässä. Huomio saa siirtyä onnelliseen pariin ilman, että heidän tarvitsee syyllistyä julmuuksiin omissa häissään. Grimmien (1999, 93) *Lumikki* virkosi omenaepisodista, kun arkunkantaja kompuroi ja täräytti myrkyhedelmän palan tämän kurkusta. Disneyn prinssi suuteli Lumikista pahan taian pois. Disney loihti myös kääpiöistä mukavat vekkulit ja antoi niille yksilölliset luonteenpiirteet nimien (Unelias, Ujo, Vilkas, Lystikäs, Viisas, Nuhanenä, Jörö) kautta, kun taas Grimmeillä (1999, esim. 87) kaikki seitsemän muodostivat yhden kääpiömassan yhdellä luonnehdinnalla: *kelpo*. Kelpo kääpiön tekivät yhtä sun toista.

Disney on tulkintani mukaan toiminut Bonaventuren tekijälistalla kolmoskategorian



mukaan, kommentaattorina. Kommentaattori lisää omia sanojaan ja muokkaa edellistä tekstiä, sen sijaan, että olisi varsinaisesti kirjailija, joka kirjoittaa pääasiassa omaa tekstiään ja korkeintaan maustaa sitä jo kirjoitetuilla asioilla. (Bennett 2005, 38 – 39.) Disneyn tarina on selkeästi sama kuin Grimmin veljesten, ainoastaan joitain yksityiskohtia on siistitty ja päivitetty omaan aikaan sopivammaksi, sellaiseksi minkä tuolloin on ajateltu olevan eniten kohdeyleisön mieleen.

Grimmin veljesten tekijyys on taas vähän monimutkaisempi. Mikäli Apoa on uskominen ja he ovat räätälöineet sadun kasaan useammasta jo kirjoitetusta lähteestä, voisi heitä pitää Bonaventurelaisen malliin kokoajina. Tosin voi olla, että on vaatinut aikamoista kirjailijuutta ja omia lisäilyjä, jotta osasista on tullut toimiva, yksi kokonaisuus.

Bonaventure ei arvottanut erilaisia kirjantekotapoja eikä niiden tekijöitä (Bennett 2005, 39). Romantiikan kaikuja lienee, että nykyään arvostus tuntuu heruvan sille, joka luo omintakeisen, omaäänisen teoksen. Ei ole mitään järkeä lähteä tekemään tarinaa uusiksi, ellei ole mitään omaa kulmaa, omaa sanottavaa. Näin minulle on joskus teatteria opiskellessani sanottu, ja olen kyllä samaa mieltä. Kopioita on tänä päivänä jo riittämiin.

## 5.4 Adaptoijan tekijyys

Grimmin veljeksiä voidaan pitää adaptoijina siinä missä Disneyä ja itseänikin. Silti näen meidät Bonaventuren mukaan erilaisina tekijöinä. Jos haluaa siirtää teoksen formaatista toiseen mahdollisimman alkuperäisen kaltaisena, koen tekijyyden lähentelevän kääntäjää / kokoajaa. Silloin, kun pohjateosta käytetään vain yhtenä inspiraationlähteenä, on mielestäni enemmän kyse kirjailijuudesta. Huomautettakoon, että lausun tämän näkemykseni vailla arvolatausta. Tosin Barthesin (1993, 115) käsitys kaikista teksteistä lainausten kudoksena vailla alkuperää taivuttelee minut sittenkin ajattelemaan, että olemme kokoajia kaikki, toiset selvemmin kuin toiset. Omaäänisyys ja tekijänsä tekstiksi tunnistettavuus näkynee sitten niissä käsialoissa, joilla tilkut on yhteen ommeltu.

Merja Sagulin (2011) on kirjoittanut artikkelin nimeltään *Kaunokirjallinen adaptaatio ja tekijyys*. Hän pitää adaptaatiota vähintään kahden tekijän, lähdetekstin ja uudelleenkirjoittajan, luovana yhteistyönä. Usein tämä yhteistyö tapahtuu peräkkäisenä ja

ajallisesti eriaikaisena uudelleenkirjoittamisena. (Sagulin 2011, 3.) Tämä näkemys tekee minustakin tiimityöläisen. Työtoverini, Grimmit, ovat tosin kuolleet jo 1800-luvun puolenvälin hujakoilla, mutta sehän ei tahtiamme hidasta. Työpöytäni ääressä *Blankaa* ruokkimassa on piipahtanut myös jo aiemmin mainittu Walt Disney. Jopa itse Aleksis Kivi on käynyt huutelemassa ovelta *Seitsemän veljestä* kainalossaan. Työryhmäni on siis melkoisen kattava.

Sagulin (2011, 3) jatkaa, että samoin kuin monitekijyyden tuloksena syntynyt elokuva mielletään vain ohjaajansa teokseksi, myös mukaelmissa välittäjän tekijärooli jää usein näkymättömiin. Välittäjällä Sagulin tarkoittanee tässä kohtaa adaptoijaa. Sagulin (2011, 6) käyttää esimerkkinään Daniel Defoen *Robnson Crusoesta* tehtyjä, alkuperäisteokselle enemmän tai vähemmän uskollisia suomenkielisiä mukaelmia, joissa adaptoijan nimeä ei mainita lainkaan, sen paremmin kuin sitäkään, että kyseessä olisi mukaelma suomennoksen sijaan. Täten esimerkki ei istu tähän kysymyksenasetteluun, vaan jatkan siitä enemmän tekijänoikeuksia käsittelevässä kohdassa.

Disneyn versio tutkimuskohteestani, *Lumikista*, ei puolla Sagulinin näkemystä. Lasten Oman Kirjakerhon (1987) versiossa *Lumikki ja seitsemän kääpiötä*, ei sanallakaan mainita Grimmin veljeksiä. Samaa nimeä kantavan elokuvan Wikipedia-sivulla mainitaan teoksen pohjautuvan ”löyhästi Grimmin satuun Lumikki”. ”Esimerkiksi kääpiöiden nimet ovat kuitenkin Disneyn studioiden keksintöä”, sivulla kirjoitetaan.

Jos adaptoija jättää nimensä kirjan kannesta, ei kyse ole nöyryydestä tai vaatimattomuudesta, vaan harhaan johtamisesta. Eläkäämme hetki yltiöpositiivisessa tulevaisuudennäkymässä ja ajatelkaamme, että *Blanka*-teokseni julkaistaisiin. Jos romaanin kannessa lukisi Grimmin veljekset edes teoksen osatekijöinä, johtaisi sekin lukijaa harhaan. Tiimimme voi olla olemassa pääni sisällä, mutta todellista kaksisuuntaista vuoropuhelua emme ole harrastaneet. Tekemäni kielelliset ja sisällölliset valinnat voivat hyvinkin olla sellaisia, joihin Grimmit eivät missään nimessä halua nimeään liitettävän. Oikeudenmukaisena pitäisin mainintaa, jossa kertoisin innoittuneeni heidän teoksestaan, tai liittäisin heidän nimensä kiitoksiin.

Mikäli *Blanka* julkaistaisiin, todellinen ja elävä tekijä itseni lisäksi kirjassa olisi kustannustoimittaja, joka ehdottelisi tekstiin korjauksia, poistoja ja lisäyksiä. Hän

keskustelisi kanssani teoksen suunnasta ja ohjasi sitä lopulliseen muotoonsa, kuitenkin niin, että lopullinen päätösvalta säilyisi minulla. Tämä todellinen tiimityöläinen ja toinen tekijä astuisi kuvaan siinä vaiheessa, kun kustantamo sanoisi käsikirjoitukselle kyllä ja toisi autuaat sormensa mukaan peliin. Tätä ennen vastaavanlaisessa asemassa voisi olla lukija / lukijat, jotka lukisivat kirjoitettua raakatekstiä prosessin eri vaiheissa ja antaisivat siitä palautetta.

Hyvä tapa on – vaikka tästäkään ei ole yleispätevää ohjeistusta – että tällaiset kanssatekijät, kuten kustannustoimittaja ja muut teoksen taustalla vaikuttaneet, niin elävät kuin kuolleetkin henkilöt mainitaan kirjassa kiitoksissa. Heidän vaikutuksensa tunnustetaan, mutta lopullisen vastuun teoksen sisällöstä – niin hyvässä kuin pahassa – kantaa kirjailija itse.

Se, kuinka paljon lukijoilla ja toimittajilla on vaikutusta itse tekstin syntyyn, kuinka ”tekijöitä” he kussakin teoksessa ovat, on tietenkin tapauskohtaista. Tekijänoikeuslain mukaan tekijä on kuitenkin se, jonka nimi on teoskappaleessa mainittu. Näin on jopa silloin, kun kyseessä on haamukirjoittaja, eli kirjailija, joka on tehnyt tekstin kokonaan toisen puolesta. Tällaiset haamukirjoittajat ovat yleisesti käytettyjä kuuluisuuksien elämänkerroissa. Todellisen kirjoittajan nimi on voitu paljastaa tekijäsivulla toimittajana tai avustajana. (<https://fi.wikipedia.org/wiki/Haamukirjailija>) Näin ollen tekijäisyys on myös sopimuskyksymys.

## 5.5 Tekijän ja käyttäjän oikeudet

Tässä osiossa tarkastelen tekijänoikeutta: mikä se on, miksi se on ja mitä se suojaa. Tuon esiin myös tekijänoikeuksiin kriittisesti suhtautuvan näkökulman Jani Leinoselta, kuvataiteilijalta, joka tunnetaan valmiiden kuvien, etenkin tuotelogojen, muokkaamisesta. Tutkimusaiheeni mukaisesti minua kiinnostavat myös valmiiden teosten käyttöoikeudet. Mitä jo olemassa olevaa teosta saa omissa teoksissaan hyväksikäyttää ja miten?

”Tekijänoikeus tarkoittaa tekijän lähtökohtaista yksinoikeutta päättää teoksensa käytöstä”, kerrotaan tekijänoikeus.fi -sivuilla. Tekijältä on kysyttävä lupa, mikäli teosta halutaan käyttää. Tekijänoikeutta perustellaan sillä, että se ”varmistaa luovuuden jatkumisen ja

tekijöiden toimeentulon”. Ilman tekijänoikeutta kulttuurin tuottaminen ei tekijänoikeus.fi:n mukaan olisi kannattavaa.

Tekijänoikeus syntyy omaperäisyyden, alkuperäisyyden, itsenäisyyden ja luovuuden kriteerit täyttävälle teoksille. ”Ajatuksena on, että kukaan samaan työhön ryhtyessään ei olisi saanut aikaiseksi vastaavaa teosta”, kirjoittaa Leppämäki (2007, 83.) Kulttuuriperintö on yksi asioista, jotka jäävät tekijänoikeuden ulkopuolelle. Muita ovat muun muassa faktat, ideat, hahmot, raportit, fraasit ja tyyli. Tekijänoikeus on myös aikarajoitteinen. Kirjallisuudessa se on voimassa 70 vuotta tekijän kuolemasta. Sen jälkeen teokset ovat kaikkien vapaasti hyödynnettävissä vailla erillisiä maksuja. (Leppämäki 2007, 83.) Tekijänoikeus.fi tarkoittaa suoja-aikaa kertomalla, että 70 vuotta pätee Euroopan talousalueelta tuleviin teoksiin. Muualta peräisin olevat teokset saavat suojan 50 vuotta tekijän kuolemasta.

Äkkiseltään tekijänoikeusrikkomuksista tulee mieleen plagiaattitapaukset, joissa toisen teosta käytetään luvatta omissa nimissä. Sagulinin (2011) artikkeli osoittaa, että arveluttavia julkaisuja on tehty paljon myös niin päin, että alkuperäistekijän nimeä on käytetty mukailuissa. Varsinkin klassikoiden, kuten aiemmin mainitsemani *Robinson Crusoen*, versioinneissa tämä on ollut aikanaan jopa yleistä. Vuonna 1961 voimaan tullut tekijänoikeuslaki pääsi ensitöikseen kieltämään uunituoreen, vapaasti mukailtujen ja typistettyjen klassikkoteosten sarjan levittämisen. Teokset oli julkaistu alkuperäisen kirjailijan nimellä suomennoksina, vailla mitään merkintää mukaelmaluonteesta. (Sagulin 2011, 7.)

Mukaelmien levityskiellossa kieltopäätöstä ei lopulta edes tehty alkuperäistekijän oikeuksien puolustamiseksi. Lain määrittelemä viidenkymmenen vuoden suoja-aika oli jo kyseisten klassikoiden kohdalla mennyt umpeen. Päätöksessä vedottiin klassikkosuojaan, joka oli lisätty tekijänoikeuslakiin lisäsäännöksi. Lyhennelmien ja muunnelmien katsottiin turmelevan klassikkoteosten sisältöä ja arvomaailmaa. Ongelmallisen klassikkosuojusta tekevät myytit, joille ei ole löydettävissä yhtä alkulähdettä. Esimerkkinä voimme jälleen käyttää *Robinson Crusoeta*, joka perustuu kollektiiviseen kertomusperinteeseen kuuluvaan aution saaren myyttiin. Kävikin niin, että samalla kun Defoe korosti tekijänoikeuttaan saarikertomukseensa, joutui hän myös plagiointisyytösten kohteeksi. (Sagulin 2011, 7 – 8.)

Mitä omaan tutkimuskohteeseeni tulee, voin ajatella olevani turvassa tekijänoikeusrikesyytöksiltä. *Lumikki* kuuluu kulttuuriperintöön ja sen kirjoittajiksi merkityt Grimmin veljeksetkin ovat maanneet mullan alla moninkertaisesti suoja-ajan keston verran. Ainoastaan klassikkosuoja voisi adaptaatiotani rajoittaa. Klassikkosuojarikkomukset ovat tulkinnanvaraisia, mutta asiasta tehdyt ratkaisut noudattelevat maalaisjärkeä. Rainer Oesch on kirjoittanut seuraavat esimerkit klassikkosuoajatapauksista Tieteen termipankkiin:

Ratkaisussa KKO 1967 II 10 annettiin kieltö tapauksessa, joka koski arvokkaiksi tunnettujen nuorisokirjojen lyhennettyjen ja mukailtujen versioiden levittämistä yleisölle. Sen sijaan opetusministeriön päätöksessä 15.2.1983 ei kielletty taiteilija Gallen-Kallelan Kalevala-aiheisten maalausten käyttämistä ns. keräilylautasten koristeaiheina välittömästi suoja-ajan lakattua. Samansuuntainen on tekijänoikeusneuvoston lausuntotapaus, jossa saman taiteilijan Kullervon kirous -maalauksesta oli tehty uusi versio, jossa samassa asennossa esiintyvällä pojalla oli farkut ja maalauksesta otettuun valokuvaan oli lisätty pizzaa syövä koira. TN 2009:17. Eli sivistyksellisiä etuja ei ollut loukattu säännöksessä tarkoitetulla tavalla. (tieteentermipankki.fi)

Kyseisistä esimerkeistä pizzaa syövä koira *Kullervon kirouksessa* voisi olla lähimpänä *Blanka*-romaanini *Lumikki*-suhdetta, mutta sekin jää kauas. Käytän *Lumikista* lähinnä hahmoja ja joitakin ideoita, ja nekin ovat vapaata riistaa.

Sitten siihen kritiikkiin. Jani Leinonen (2007, 224) valistaa plagioinnin olleen hyödyllinen keino välittää tietoa ennen 1700-luvun valistusaikaa. Taide, kuvat ja ideat välittyivät alueille, joille ne eivät muuten olisi löytäneet. Leinosen mielestä kehitys edellyttää vanhojen ideoiden uudelleenkäyttöä ja kehittelyä, asioita, jotka hän nimeää plagioinniksi. Esimerkilliseksi henkilöksi hän nostaa Leonardo Da Vincin, joka keksi yhdistellä biologian, matematiikan ja taiteen keksintöjä. Da Vincin nerokkuus ei Leinosen mukaan piillyt asioiden alkuun panemisessa, vaan niiden yhdistelemisessä. (Leinonen 2007, 227.) Leinonen (2007, 229) mielestä tekijänoikeus hidastaa keksintöjen tekemistä ”hankaloittamalla kulttuuriin rakennuspalikoihin käsiksi pääsyä ja niiden käyttöä”.

Itself Leinonen (2007, 229) on asettanut taiteilijana tavoitteen: hän haluaa tehdä niin hyvän teoksen, että siitä tehdään piraattituotteita Shanghaissa. Piraattituote on Leinosen sanoin arvostuksen mitta. Kun hän löytää laittoman kopion työstään, hän tietää olevansa maailmalla tunnettu taiteilija ja ansaitsevansa sen mukaisesti.

Tekijöiden tulonmenetyksistä Leinonen ei ole huolissaan, vaikka tekijänoikeus purettaisiinkin. Teoston ja Gramexin (säveltäjien ja musiikintuottajien tekijänoikeuksia vartioivat järjestöt) tilastoihin vedoten hän toteaa, että tekijänoikeudesta hyötyy taloudellisesti vain pieni joukko kärkiartisteja. Muiden elinkeino tulee hänen mukaansa muualta. Tekijänoikeudet ovat merkityksellisiä lähinnä instituutioiksi muodostuneille taiteilijoille. Tästä esimerkkinä Leinonen käyttää Elvistä, joka ei enää viittaa henkilöön, vaan videoihin, elokuvaan, levyihin ja muihin tuotteisiin. Henkilö Elvistä ei tässä markkinarumbassa tarvita. Hän saa rauhassa olla kuollut. Yksilöille Leinonen näkee tekijänoikeudet jopa haitallisiksi. Hän uumoilee, että kirjailijankin talous kohentuisi, jos teoksen vapaa levittäminen ja kopioiminen olisi sallittua. Leinonen perustaa ajatuksen kirjailijan luento- ja palkkiomäärien kohoamisella. (Leinonen 2007, 230.) Tätä ajatusta en aivan sellaisenaan niele.

## 6 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 syvemmästä merkityksistä. Ensin ääneen pääsee psykoanalyytikko Bruno Bettelheim, sitten minä. Tulkintojen ohessa tulee kätevästi kerrottua myös sadun kulku niille, joilta se on päässyt jo unohtumaan.

### 6.1 Lumikki ja Bettelheimin psykoanalyttinen tulkinta

Grimmin veljesten (1999, 83 – 94) *Lumikki* kertoo tytöstä, 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 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 myrkyomenaa, 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 psykoanalyytikko 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. Kolmiandraamasta 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 vanterat 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 myrkkyykammalla (Grimm 1999, 90). Mitä tapahtuu? Taju 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 totaalisesti seksuaalisuutensa pyörteisiin. Lapsi hänessä kuolee ja päättyy lasiarkkuun. (Bettelheim 1998, 256.)

Lumikin kumppani, prinssi, laittaa palvelijansa kantamaan arkussa makaavan

mielitettynsä linnaansa. Arkun tärähdettyä 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 tuhottava 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).

Summaisoin 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. Voin vain toivoa, ettei Lumikki itse vanhempana haksahda hillittömään seksuaaliseen mustasukkaisuuteen ja kateuteen, kun hänen oma tyttärensä täyttää seitsemän.

## 6.2 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 ”vallankumouksellisenä 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 feminismin 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 Grimmin veljesten (1999) *Lumikki* räikeän patriarkaalisen räikeine sukupuoliasetelmineen. Minun on helppo kuvitella Grimmien 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 kuninkaanpoika haluaa puoliskokseen.

### **6.3 Lumikki feministin silmin**

Feministisen luentani lähtökohta on purkaa myytti siitä, että naisen toiminnan motiivi liittyisi aina mieheen. Tähän liittyen luen vastakarvaan myös perusasetelman, jossa vanhempi nainen on mustasukkainen nuoremman kauneudesta miehen suosiosta 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 puhdasmielisyys, jota rehellisyydeksikin voimme kutsua, musta tuhovoima, sillä sitäkin tarvitaan, ja verevä, elämänjanoinen puoli. Veripisarot myös muistuttavat, etteivät nämä ominaisuudet ole

tyttölapselle itsestäänselvyyksiä. 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 noitapuolensa ”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 tietoiseksi osaksi Lumikkia. Hänen ei enää tarvitse taistella eri halujaan vastaan, vaan hän voi olla kokonainen kaikkine puolineen. Hänessä on yhdistynyt valkea, musta ja punainen.

## 6.4 Tulkinnan näkyminen adaptaatiossa

Jotta adaptaatiotani olisi helpompi tarkastella, avaan sen juonta lyhyesti: Kauan sitten Joensuussa syntyy lumihankeen tyttölapsi, joka hätäkastetaan Lumikiksi. Lumikki jää tätinsä kasvatettavaksi, sillä hänen äitinsä kuolee synnytykseen ja toisen kanssa avioliitossa elänyt isä, Nevalainen, on häipynyt kuvioista jo raskaudesta kuultuaan. Suloisesta tytöstä kasvaa maailmanparantaja, joka opiskelee sosiaalityötä ja palkataan suoraan koulunpenkiltä Hukan kylälle sosiaalihuoltajaksi. Lumikki muuttaa asumaan muuan Kuningattareksi kutsutun Nevalaisen rouvan yläkertaan. Asiakkaikseen hän saa lyhytkasvuisen veljessarjan metsänlaidasta. Kuningatar tunnistaa Lumikin miehensä äpäräksi poskessa olevasta syntymämerkistä ja ajaa tämän kuolemanuhalla kotoaan. Lumikki päätyy asumaan kääpiöiden luo vanhaan kartanoon. Veljessarjan nuorin, poikkeuksellisesti jättikokoinen Goljat ja Lumikki rakastuvat, ja erinäisten tapahtumien seurauksena Lumikki huomaa olevansa raskaana. Lumikin aseman ja Goljatin alaikäisyyden huomioon ottaen Lumikkia voitaisiin pitää rikollisena. Niinpä nuori nainen pakenee Helsinkiin, muuttaa nimensä Blankaksi ja avioituu pika pikaa Pavilla tapaamansa miehen kanssa. Blanka synnyttää tyttären, Annan, ja perhe elää seesteistä elämää aina siihen saakka, kunnes Blanka saa syöpädiagnoosin. Kuolinvuoteellaan hän tuntee tarvetta tunnustaa Annalle, että tällä on biologinen isä jossain muualla. Tunnustus tapahtuu sadun kirjoittamisen muodossa. Annan matka Hukan kylälle Blankan kuoleman jälkeen muodostaa käsikirjoituksen kehyskertomuksen. Anna käy läpi äitinsä tekstejä, kuuntelee kääpiöasiakkaiden muinaisia kertomuksia ääninauhalta ja koettaa selvittää myllertyneen mielensä kanssa uudessa elämäntilanteessaan.

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. Sen sijaan, että mies tulisi ja pelastaisi hänet kiperästä tilanteesta, käyttää hän itse miestä hyväkseen ja pelastautuu hänen avullaan.

*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*. Blanka ajautuu ongelmiin omien tekojensa tähden. Yrittäessään päästä pinteestä, hän joutuu sairaalaan. Valkoisessa tyhjyyden tilassa kypsyy päätös isosta muutoksesta.

Bettelheimin (1998, 254) tulkinnasta tarinaani jäi ajatus talosta Lumikin sisimmän kuvaajana. Lumikki ottaa tehtäväkseen siivota kääpiöiden kartanon jokaisen huoneen. Pölyn alta paljastuvat huoneet heräävät eloon erilaisine sisältöineen. Ne edustavat veljeyttä, seksuaalisuutta, paratiisimaista onnea, epäilyä, tuhoutumista ja uuden elämän aloittamista. Kirjoittaessani en miettinyt lainkaan mitä ominaisuuksia ihmisessä peruspsykologian mukaan on ja mitä huoneilla pitäisi ilmaista, jotta Lumikin sisin tulisi kuvattua jokseenkin kattavasti. Se olisi mennyt liian älylliseksi ja kankeaksi. Sen sijaan jokainen huone toi tarinaan juonenkulkua tukevan elementin.

Naisten välinen kateus (en halua kutsua sitä narsismiksi) esiintyy tekstissäni lähinnä Kuningattaren hahmon kautta. Hänen miehensä levitettyä siementään laajaalle, nainen muuttuu kateelliseksi ja katkeraksi muita naisia kohtaan. Hän myös kostaa miehelleen tämän syrjähyppy omistautumalla tyydyttämään kaikkien kylän miesten tarpeet. Vaikka Kuningatar kuoleekin lopulta Lumikin tyttären kammattua tätä, ei pyrkimys kauneuteen jää syyksi kuolemalle. Vaikka toisaalta sellainenkin tulkinnan mahdollisuus lukijalle jää.

Kääpiöiden rooli tämän hetkisessä tekstissäni on vielä epäselvä. Toki he edustavat työtä, ovathan he Lumikin asiakkaita ja käyvät päivittäin louhintahommissa, mutta itselläni on sellainen olo, että se ei vielä riitä. Kun jatkan käsikirjoituksen työstämistä, heidän roolinsa tulee työpöydälle ensimmäisenä. Lapsen kehitystä estävä vanhempien valta (Bettelheim 1999, 254 – 255) on teema, joka alkaa puskea tarinastani. Sen toivon näyttäytyvän myös Lumikin ja kääpiöiden välisessä suhteessa.

# 7 KÄYTÄNTÖÖN

## 7.1 Lähtökohdat

Ensimmäisen, löyhän kiinnittymiseni *Lumikkiin* aiheuttivat hykerryttävät kääpiöt. Inspiroidun usein asioista, jotka huvittavat minua. Huvittuneisuus johtaa kuitenkin lähes poikkeuksetta vakavammille vesille. Kauaa ei tätäkään satua tarvinnut pohtia, kun näin sen alustana käsitellä asioita, joiden parissa olin uupunut sosiaali- ja hoitoalalla työskennellessäni, ja jotka vaivasivat minua paljonkin. Mietin seuraavia kysymyksiä lähtiessäni kirjoittamaan romaanikäsikirjoitustani: 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 suunnitelmissani vaivattomasti tarinaksi erakoituneista, syrjäytyneistä 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 tarvitsevansa naiselta sitä muutosta, mitä hän tarjoaa, vaan ylläpitoa, mikä puolestaan sotii naisen periaatteita vastaan.

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. Päätin, etten ota *Lumikin* suurista teemoista tai tapahtumista taakkaa itselleni. Se mikä tulisi näkymään, saisi tulla, oli se sitten kaukana tai lähellä alkuperästä teosta.

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 mahdollisuuksienpiiriin. Eristyksissä eläneiden kääpiöiden todellisuus suorastaan vaati saada tilaa arkirealismen ulkopuolelta.

Nämä olivat siis alustavia suunnitelmia. Ennätin kuvitella ennakkoon tarinani tapahtumien kulun, eri maailmojen tunnelmat ja koko teoksen rakenteen hyvinkin tarkkaan, mutta kun lähdin kirjoittamaan itse tekstiä, suunnitelmia tuntui olevan mahdotonta toteuttaa. Jälkeenpäin ajateltuna umpikujat, joihin ajauduin, saattoivat hyvinkin johtua siitä, että yritin pitää kiinni alkuperäisestä ideastani ja työsuunnitelmasta.

Taiteidenyön Mikä ei ole romaani -keskustelussa (23.8.2018) Rosa Liksom kertoi, kuinka hänellä saattaa olla mielessään tarkka ajatus kokonaisesta romaanista, mutta kun hän lähtee sitä kirjoittamaan, teksti onkin aivan jotain muuta. Toisin kuin minä yritin, hän ei lähdekään taivuttamaan tekstiään väkisin ennalta ajattelemaansa muottiin, vaan antaa tekstin viedä. Tästä viisastuneena koetin itsekkin jättää lähtökohtani ja alustavat suunnitelmani omaan arvoonsa ja antautua sille, mikä oli tullakseen.

## 7.2 ”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 tarkemmin luvussa 6). Googlailin erilaisia *Lumikin* kuvituskuvia ja katsoin Pablo Bergerin elokuvan *Blancanieves*. Toisin sanoen kyllästin itseni sadun maailmalla.

Seuraava vaihe olikin pyrkiä ohittamaan kaikki keräämäni tieto ja jättää se rauhassa kypsymään alitajuntaani. 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 keksittävä menetelmiä, hämääviä harjoitteita, joilla pääsisin takaisin suolistoon ja pysyisin siellä.

Aloin kirjoittaa ”lämmittelyitä”, kymmenen minuuttia ajatuksenvirtaa sanoista, joita olin aiemmin *Lumikista* listannut. Tulosvastuuttomat lämmittelyt käynnistivät kirjoittamisen, ja siitä oli sitten joko helppo tai vaikea jatkaa varsinaisen tekstin tuottoon. Projektin edetessä nostin lämmittelyt seuraavalle tasolle: päätin kirjoittaa liuskan verran tekstiä joka päivä vasemmalla kädellä. Samalla kun pääsin treenaamaan onnettoman motoriikan omaavaa apukättäni, hekumoin ajatuksella, kuinka oikea aivopuoliskoni tulee näin käyttöön ja tekstiin alkaa pulputa alitajunnan viestejä, joita vain vasen käteni pystyy kanavoimaan. Lumetta tai ei, vasemman käden tekstit toivat uusia ajatuksia ja itse asiassa kokonaisen uuden alueen kokonaisuuteen. Lisäksi vasurilla kirjoittaminen oli hitautensa vuoksi rauhoittavaa, suorastaan meditatiivista. Sivun täyttämiseen meni noin kaksikymmentä minuuttia, jonka aikana en voinut ajatella mitään muuta. Saatoin vain seurata haparoivan viivan syntymistä ja katsoa mikä sana siitä muodostuu. Käsialan kehittyminen lukukelvottomasta selkeään ja tasaiseen tekstiin oli innostavaa seurattavaa ja antoi oman lisänsä motivoitua vasemman käden harjoituksiin.

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.

Olen rakennekeskeinen ihminen. Kielen ja kokonaisuuden rytmi on minulle tärkeää, ja alan ajatella sitä jo varhain. Muodon hahmottelu alkuvaiheessa voi toimia jossain tapauksissa, mutta tämän projektin yhteydessä se tuntui vain rajoittavalta. Taiteidenyönä (23.8.2018) kuulin, ettei Rosa Lixsom kuulemma mieti rakennetta lainkaan, tai ei ainakaan pitkään aikaan. Se tulee kyllä sieltä sitten, hän sanoi. Sinikka Vuola kertoi myös, että kirjoittaessaan hän ei aina itsekään tiedä miten syntyvä teksti tulee liittymään itse teokseen. Asia paljastuu myöhemmässä vaiheessa. On vain luotettava alitajuntaan ja siihen, että asiat löytävät paikkansa. Tämä kaikki sai minut kyseenalaistamaan oman tapani ajatella rakennetta jo alkumetreillä. Raamien lukkoon lyöminen liian aikaisin estää materiaalin vapaan tuoton, erilaisten tyylien kokeilun ja aiheuttaa turhia jumeja.

Tommi Melender (2018, 47) näkee tekstillä kolme tekijää: kirjoittajan, lukijan ja tiedostamattoman, joka elää kirjoittajan sisällä. Pilkun tarkka romaanin suunnitteleminen ja suunnitelman orjallinen noudattaminen tukahduttaa hänen sanojensa mukaan

kaunokirjallisessa luomistyössä elintärkeän parin, ”oikun” ja ”vapauden”. ”Mitä enemmän tekstiä syntyy, sitä hanakammin se pyrkii irti kirjailijan otteesta, karkaamaan omille teilleen. Teksti kehittää sisäiset oikkunsa, jotka ilkkuvat kirjailijan intentioille. Intentiot ovat kirjailijan luomuksia, mutta oikut kumpuavat tiedostamattomasta.” (Vuola & Melender 2018, 47.) Jos olisin lukenut Melenderin esseen ja sisäistänyt sen ennen työhöni ryhtymistä, olisin voinut säästyä monelta tuskalta. Ehkä.

Rakenteen ollessa pitkään auki, tulee kirjoitettua paljon tekstiä, joka ei päädy minnekään. Liksom kertoi kirjoittaneensa *Everstinnaa* (2017) seitsemän vuotta. Sinä aikana hän teki käsikirjoitukset kolmeen teokseen, joista muotoutui kuitenkin vain *Everstinna*. Liksom oli kuitenkin sitä mieltä, että näiden kahden muun teoksen tekemisellä oli suuri merkitys sille, kuinka hyvä *Everstinnasta* tuli. Tämän kuuleminen suhteutti omaa sisäistä hätääni ja kiirettäni kirjoittaa. Tavoitteeni tehdä ehyt käsikirjoitus (vaikkakin ensimmäinen versio ja täten tulosvastuuton) valmiiksi graduni kylkeen, aiheutti turhaa paniikkia ja kirjoittamisen prosessiin kuuluvien tarpeellisten mutkien suorimista. Vasta kun päästin syvän ymmärryksen tasolla itseni vapaaksi aikatauluista, koin tilaa hengittää ja saatoin jälleen nauttia kirjoittamisesta. Vaikka deadline olisikin jollekin paras muusa, joissain tapauksissa kiire on vihollinen. Luova työ ottaa aikansa ja sille on se annettava. Joskus käsikirjoituksen syntymiseen voi mennä vuosikaudet.

Kirjoitettuani *Blankaa* reilun vuoden, luin tekstin ja näin sen ahdistuneen ihmisen ihmeellisenä sotkuna. Se oli musertavaa. Nostin kädet pystyyn ja deletoin mielessäni koko hoidon. Ongelma piili siinä, että teksti vaikutti lähinnä terapiakirjallisuudelta, joka ei kiinnostanut enää itseänikään. Terapiateksteissä ei ole sinänsä mitään pahaa, mutta jos tarkoitus on saada aikaan julkaisukelpoinen käsikirjoitus, sen tulisi olla innostavaa luettavaa sekä kielellisesti että sisällöllisesti, ja sitä terapiateksti harvoin on. Oma henkilökohtainen tavoitteeni on lisätä maailmaan iloa ja keveyttä ahdistuksen sijaan. Tekstini oli juurikin sitä ahdistusta.

Luin lohdun sanoja Sinikka Vuolan (2018, 78) kirjoittamasta esseestä: ”...jos taiteilija ei varaa itselleen joka päivä oikeutta epäonnistua, luovassa työssä ei ole mieltä. Erehdykset ja umpikujat ovat tärkeitä ja arvokkaita, suorastaan välttämättömiä” (Vuola & Melender 2018, 78). Omasta metodistaan – jonka päätin heti omaksua itselleni – Vuola kirjoittaa näin: ”Ennen kaikkea en ajattele kirjoittavani, vaan harjoittelevani kirjoittamista. Minä

luonnostelen: leikin, ehdotan. [...] Metodini vahva puoli on se, etten yritä ohjailia tai tuomaroida leikkiäni, vaan katson mitä tapahtuu” (Vuola & Melender 2018, 80).

Musertumiseni päivän iltana, saunanlauteilla maatessani mieleeni tuli uusi idea, uusi lähtökohta, joka oli paljon satumaisempi kuin ensimmäinen. Jos kerran tein satuadaptaatiota, miksi en käyttäisi hyväkseni sadun ominaisuuksia, jos ne kerran itseäni kutkuttavat? Seuraavana päivänä aloin kirjoittaa. Jätin edellisen teemani holhoamisesta, keskityin henkilöiden positiivisiin puoliin ja naputin menemään antaen kaiken mahdollisen tilan tekstin omille ”oikuille”, tiedostamattomalle kirjoittajalle. Päätin vain kirjoittaa ja kirjoittaa lukematta lainkaan kirjoittamaani. Jatkoin näin kolmisen viikkoa ennen kuin uskalsin katsoa mitä olin tuottanut.

Huomasin, että negatiivinen teema tai lähtöasetelma (sosiaalityön ja auttamisen problematiikka ja siitä jääneet ahdistavat kysymykset) ei toimi minulla luovuutta lisäävänä, vaan lähinnä sitä tukkivana elementtinä. Se ajaa minut synkkyyteen, enkä halua olla siellä. Kirjoittamisesta tulee tahmeaa umpikujaa umpikujan perään. Vanhana improvisaatioteatterin tekijänä positiivisuuden merkitys tarinaa eteenpäin kuljettavana voimana on minulle näyttämöltä tuttu. Se ei tarkoita, etteivätkö aiheet voisi käsitellä kipeitä asioita ja tarina voisi sukeltaa välillä hyvinkin syviin vesiin. Mutta sitä ennen minun täytyy pitää tarinan maailmasta ja sen henkilöistä. Minun täytyy haluta palata heidän luokseen päivittäin, minun täytyy haluta kuljettaa heitä uusiin seikkailuihin ja puhua heidän suullaan. Näin ei käy, jos teksti liikkuu vain ankeudessa. Tämä oli yksi suuri oppi, tai lähinnä muistutus, minkä tästä prosessista sain.

Kun olin kirjoittanut joitakin viikkoja valoisammalta pohjalta, alkoi tarina niellä kuin itsestään jo aiemmin kirjoitettuja palasia. Teema holhoamisesta nosti päätään uudelleen, tällä kertaa laajemmassa merkityksessä levittäytyessään koskemaan myös äidin ja lapsen välistä suhdetta. Tämä ilahdutti itseäni, koska se laajensi tarinaa koskettamaan laajempaa lukijakuntaa kuin vain hoito- ja sosiaalialan ihmisiä. Enää en myöskään kokenut holhottavan ja holhoajan suhdetta ärsyttävänä ja sairaana, vaan katsoin sitä yleisinhimillisenä ilmiönä tutkijan silmin, pienen etäisyyden päästä. Siitä kulmasta katseleminen olikin paljon mukavampaa kuin kytevästä raivosta käsin, yllätys yllätys.

Viikkojen vapaan ja vastuuttoman kirjoittamisen jälkeen aloin luoda kirjoittamilleni

pätkille jonkinlaista dramaturgiaa. Tein havaintoja siitä, mitä tekstissä mielestäni vielä puuttuu. Ja paljon puuttuu. Se kaipaa muun muassa syvyyttä, kosketuspintaa, teeman vahvistusta ja hyvän lopun. En ole myöskään revitellyt niin, että teksti itseäni miellyttäisi. Jätän ikään kuin käyttämättä romaanimuodon, tai paremminkin muodottomuuden, antamat mahdollisuudet peuhata sanataiteen pitelemättömyydessä. En niin sanotusti vie asioita tappiin saakka. Minulla on siis tekstini kanssa vielä paljon tekemistä.

### **7.3 En ole yksin**

Yksi hyvin tärkeä asia, jonka olin kokemattomuuttani unohtanut, oli lukijoiden käyttö, siis keskeneräisen tekstin luetuttaminen. Jumitin pitkään omien ajatusteni solmuissa, kunnes satuin kertomaan puolitutulle kirjailijalle miten huonosti kirjoittamiseni sujuu. Sitten tapahtui jotain, joka räjäytti tajuntani: hän tarjoutui lukijakseni. Miten en ollut tullut ajatelleeksi, että joku voisi lukea keskeneräistä tekstiä ja antaa minulle siitä palautetta?

Taiteidenyön keskustelutilaisuudessa (23.8.2018) Virpi Hämeen-Anttila kertoi työstävänsä parhaillaan romaaniaan siten, että lähettää tekstiä pienissä pätkissä kustannustoimittajalle. Toimittaja kommentoi, onko tarina menossa hänen mielestään oikeaan suuntaan. Voin vain kuvitella, miten tällainen vuoropuhelu tukee kirjoittamista ja rauhoittaa kirjoittajaa. Ulkopuolinen lukija voi kättilöidä tekstiä lempeästi syntymään oikein päin.

Tommi Melender (2018, 39 – 40) kirjoittaa esseessään, kuinka hyvät kirjat ovat älykkäämpiä kuin tekijänsä. ”Ympäröivä maailma, vallitseva kulttuuri ja kirjalliset virtaukset kirjoittavat teosta vähintään yhtä paljon kuin kirjailija itse. Moni muu voi ymmärtää – ja ymmärtääkin – teosta sävykkäämmin kuin kirjailija.” Tämä ajatus on mielestäni hyvin lohdullinen, mitä valmiiseen teokseen tulee. Se on myös käyttökelpoinen keskeneräisen tekstin kanssa. Harras toiveeni on, että itseäni älykkäämpi lukija voi nähdä tekstissä siemenen jostain oivalluksesta, jota voin halutessani lähteä vahvistamaan.

Palaan lukijaani, joka on juurikin tällainen älykäs. Luettuaan raakaversioni (joka aika lailla sellaisenaan päättyy myös taiteelliseksi opinnäytteekseni) hän nosti esille joitakin näkemiään puutteita ja kehitysmahdollisuuksia tavalla, joka antoi tekstin jalostamiselle uudenlaista suuntaa ja valoi uutta toiveikkuutta koko projektin suhteen.

## 7.4 Näytteitä

Koska taiteellinen opinnäytteeni kaikessa keskeneräisyydessään ei tule olemaan julkinen, havainnollistan kokeilujani pienillä näytteillä. Toistaiseksi käsikirjoituksessa risteilevät Blankan sairastuoteella kirjoittama tunnustuksellinen satu, kääpiöiden kertoma tarina omasta elämästään ja kehyskertomus, jonka Blankan tytär, isoäitinsä mukaan nimetty Anna, nykypäivästä käsin kertoo. Hänen osionsa muodostuu minämuotoisesta preesensistä ja sisältää myös joitakin muistikirjamerkintöjä ja viestittelyjä poikaystävänsä kanssa.

Blankan kirjoittama satu kertoo hänen tarinansa ajalta ennen tyttären syntymää. Kerronta tapahtuu kolmannessa persoonassa ajalta, kun hän eli vielä Lumikkina, Hukan kylän sosiaalihuoltajana. Sairaalamvaiheen, eli ”arkkuvaiheen” jälkeen kerronta muuttuu minämuotoiseksi. Silloin Lumikki muuttuu Blankaksi, uudeksi itsekseen, jona elää elämänsä loppuun saakka. Näytteessä 1. Blanka kertoo kuinka Lumikki syntyi, näytteessä 2. Lumikki muuttuu Blankaksi ja näyte 3. kuvaa pätjän elämää Blankana. Kahdesta viimeisestä näytteestä käy ilmi sankarittaren aktiivinen toimijuus, ja itse tehdyt valinnat niin hyvässä kuin pahassakin.

### Näyte 1.

Talvesta tuli lumisin vuosikymmeniin. Kauniiksi kammattu ja hillitysti huulipunattu Helena myi hallissa karjalanpiirakoita ja hymyili vienosti varakkaille herroille. Anna siivosi lattioita katseilta piilossa sulkemisajan jälkeen.

Eräänä iltana, kun lunta satoi taas taivaan täydeltä, tarpoi Anna töihin reisiään myöten hangessa. Yhtäkkiä hän tunsu vatsassaan viiltävää kipua. Naisen villahousut kastuivat yhdellä humauksella ja hangelle hänen alleen syntyi kirkkaanpunainen kuoppa. Ohikulkijat hakivat lääkärin paikalle niin pian kuin suinkin, mutta Anna oli ehtinyt menettää jo paljon verta, eikä hänen pelastamiseen ollut mitään tehtävissä.

Hangen kalpeasta äidistä saatiin vedettyä ulos tyttövauva. Lumihiutale, kuin kappale kauneinta pitsiä, laskeutui vauvan otsalle ja suli. Lääkäri kuivasi vauvan päätä ja hätäkastoi tämän Lumikiksi.

Hellahuoneen oveen koputettiin ja Helenalle ojennettiin huiviin kääritty pienokainen kyyhkysen muotoinen syntymämerkki poskessaan. (Storm 2018, 4.)

## Näyte 2.

Sahasin itseni irti pala palalta. Silittäneet kädet, kantaneet jalat. Kohoilleen rintakehän napsautin paikoiltaan. Raavin päältäni lämmentyneen sylin ja kuiskauksia kuulleet korvat. Sammutin peitteellä mahdottoman rakkauden. Käärin liinoinhin koko sankarittaren, pohjalta ponnistaneen, ja jätin joutomaalle kivettymään.

Niin oli ihoton olla, että olisin huutanut, jos olisin ollut joku joka huutaa.

Sitten.

Blanka avasi silmänsä. Söi sängynlaidalla ruispuuron ja joi kahvin mustana. Ei maistanut hyvää eikä pahaa. Ei nähnyt rumaa eikä kaunista. Ei ollut puolella, ei vastaan.

Blanka tunsi peiton painon jaloillaan, katseli käsiään, piirsi sormenpäällään kasvojensa ääriiviivat.

Ruoka tuotiin tarjottimella.

Blanka puri lihapalaa ja tiesi: Huomenna olen jo kaukana.

Ja niin olin. (Storm 2018, 74.)

## Näyte 3.

Elokuun alussa istuin jo Helsingissä kalustetussa alivuokralaisasunnossani. Olin irtisanonut asuntoni ja työsuhteeni. Olin ostanut uuden vaatekerran ja vaihtanut nimeni. Olin tyhjä, valkoinen, kaiken alussa. Vastasyntynyt kaksikymmentäyksivuotias.

Vaikka enhän minä täysin tyhjä ollut. Minulla oli sinut. Sinä asetit minulle suunnan, tehtävän. Sinä tarvitsit kunnollisen isän. Eli minun oli hankittava mies, heti.

Seisoin Pavin tanssilavan laidalla. Olin laittautunut harkitun vaatimattomasti: marjapuuron värinen mekko, hiukset poninhännällä. Minun tuli vedota vakavasti otettaviin miehiin. Onneksi luonto oli puolellani, mitä ulkonäköön tulee.

Katsoin läpi kaikki vaaleat miehet, jotka eivät erottuneet joukosta. Heikki oli beigeistä beigein. Hänen keskiruskeat hiuksensa olivat hyvää vauhtia harvenemassa pääläeltä. Kasvoista ei noussut mikään piirre erityisesti esiin. Hänen pitkä olemuksensa oli rehellinen, ehkä vähän surumielinenkin. Ei mikään pelimies. Minä olin se, joka pelasi, mutta tositarkoituksella. (Storm 2018, 81.)

Kääpiöt ovat kertoneet elämänsä tarinan (ainakin tässä versiossa) c-kaseteille. Blanka jättää perintönään nauhat tyttärelleen. Näytteessä 4. kääpiöt kertovat kuinka heidän isästään tuli viisas. Myöhemmin isää alettiin kutsua tämän ominaisuutensa mukaan. Näytteessä 5. kääpiöt saavat Viisaalta ennustuksen Lumikista. Siinä näkyy räikeää lainausta Grimmin (1999, 86) *Lumikin* kohdasta jossa kääpiöt hämmästelevät kuka on istunut heidän tuolillaan, syönyt heidän lautasiltaan ja niin edelleen.

#### Näyte 4.

Kun isä ei ollut vielä isä, vaan nuori, kartanossa asuva miehentappi, tippui se hujon puun latvasta hankeen päälleen. Isä nukahti siihen paikkaan. Kartanon herran piti kantaa isä vuoteeseen ja kaivaa lumet sen korvista, nenästä ja suusta ulos. Isä piti silmiä kiinni monta päivää ja monta yötä, ja sanottiin, että isä on kooman maailmassa ja sinne jää.

Siiri oli se piikatyttö, joka pesi isää sängyssä, vaihtoi sille lakanoita ja kävi silittelemässä sen päätä, jossa oli kuhmu kuin koivun pahka. Siiri oli se, josta myöhemmin tuli äiti ja joka tämän kaiken kertoi moneen kertaan.

Kun liian monta päivää oli kulunut, kävi pastori pajattamassa nukkuvan isän jalkopäässä ja kartanon herra alkoi nikkaroida arkkua. Siiri säikähti sitä nikkarointia. Isästä oli tullut sen lemmikkikaveri, eikä äiti halunnut haudata kaveriansa. Se kuiskasi isän korvaan: Jos heräät, saat kaiken mitä pyydät.

Se oli hyvin kuiskattu, koska seuraavana aamuna isä avasi silmänsä.

Isän katse oli viisas kuin vanhalla ukolla, kertoi äiti. Kooman maailmassa ollessaan isä oli nähnyt ja kuullut ihmeellisiä asioita ja saanut itseensä tiedon kaikesta. (Storm 2018, 23.)

#### Näyte 5.

Ennen kuin isästä tuli tuhkäläjä, se putosi kesken louhintahommien polvillensa ja piti päätään.

Mitä näkyy, Viisas, mitä näkyy, me kysymään.

Tulee nainen, mustatukka. Se syö teidän lautasiltanne, juo teidän laseistanne ja nukkuu teidän vuoteessanne.

Mitä se tarkoittaa, isä, mitä se tarkoittaa?

Luola on saatava pian valmiiksi.

Miksi, miksi, isä Viisas?

Ennen lähtöään mustatukka ottaa kartanon käteensä ja ravistelee. Vedessä lentää hiutaleita, ne pyörii pyrynä ympäri ja laskee sitten maahan. Kaikki tyyntyy, kaikki loppuu ja alkaa ihan muualla, ihan toisenlaisena. Seuraavan kerran te pääsette luolaan vasta tuhkana.

Mutta, mutta jos me ei päästä joka päivä luolaan, niin mitä me sitten tehdään, isä? Mitä me sitten tehdään?

Silloin isä päästi päästään irti ja näytti samalta kuin silloin, kun joku on herättänyt sen kesken unien. Se katsoi meitä kuin karpäsiä ja sanoi:

En minä tiedä. Keksikää jotain. Hyvänen aika. (Storm 2018, 59.)

Anna, Blankan tytär, matkustaa Hukan kylälle tutkimaan äitinsä nuoruuden maisemia ja etsimään mahdollista isäänsä. Hän saa matkaseurakseen äitinsä haamun.

#### Näyte 6.

Annan taskulampun valokeilan kiertää luolan seiniä. Silmieni tasolla, vastapäisellä seinällä näyttäisi olevan jotain erityistä. Kumarrun katsomaan tarkemmin. Kiveen on hakattu selvä naishahmo. Sen oikealla puolella on



pienempi ihminen, mies. Kuvat ovat taitavasti tehdyt, niiden nikkaroimiseen on todella nähty vaivaa. Naisen kasvoista erottuvat silmät, nenä ja huulet. Pitkät hiukset valuvat käsivarsia pitkin. Hän on alaston, kuten mieskin, mutta mies on viitteellisempi, tikku-ukkomainen. Sillä on iso pää, nenä on viiru naaman keskellä. Mies ylettää naista navan korkeuteen. Peruutan takaisin runkopenkilleni, valaisen seinää ja hengitän kuvia.

Käsi koskee naista ja lähtee viilettämään valokeilasta vasemmalle. Näytä valoa tänne, äidin ääni sanoo. Katso.

Käänän lamppua käden osoittamaan suuntaan. Naisen vieressä seisoo kaksi pienen pientä ihmishahmoa. Ne pitävät toisiaan käsistä kiinni. Aivan niiden yläpuolella on toinen samanlainen parivaljakko. Vauvoja, äiti huokaa. Kaksi kolmesta. Tietenkin. Minä en nähnyt tätä silloin, en ymmärtänyt tätä silloin. Olipa hyvä, että tulimme tänne.

Äiti istuu viereeni. Ihastelemme kivihahmoja pitkään hiljaa. En katso äitiin päin. En halua hänen katoavan.

Muista syödä, äiti sanoo lopulta. Takaisin on pitkä matka.

Puristan taskulampun jalkojeni väliin ja kaivan repusta eväsleivät. Kurkussa tuntuu täydeltä. Haukkaan leipää äidin mieliksi ja pureskelen sitä mahdollisimman velliksi, että saisin sen nielaistua.

Ennen viimeistä suupalaa kuiskaan: Ethän mene vielä. Tällä matkalla on niin paljon. Niin paljon, tiedäthän. Olisi hyvä jos voisit jäädä.

Tunnen äidin kämmenen lämmön selässäni. En jättäisi tätä reissua väliin mistään hinnasta. (Storm 2018, 54 – 55.)

Näytteessä 7. Blankan haamu vie Annan tapaamaan Kuningattareksi kutsuttua naista, joka aikoinaan ajoi Lumikin omasta asunnostaan evakkoon kääpiöiden luo, ja jonka herättämät epäilyt ajoivat Lumikin myöhemmin Helsinkiin. Kyseisen kohtauksen jälkeen käy ilmi, että Kuningatar sai kampaamisen jälkeen sydänkohtauksen.

#### Näyte 7.

Tämä kampa, aloitan ja kääntelen kapinetta kädessäni. Tämä kampa on erityisen tehokas päänahan pintaverenkierron elvyttäjä. Messinki puolestaan tappaa bakteereja, kuten hyvin tiedämme.

Sanoin etten osta, toteaa Kuningatar hiljaa.

Niin. Tämä ei olekaan myynnissä. Voin esitellä kuinka tämä käytännössä toimii ja jos pidätte siitä, saatte pitää sen. Hyvinvointi kuuluu jokaiselle naiselle.

Kuningatar astuu hämmentyneenä sivuun ja minä yhtä hämmentyneenä askeleen kynnyksen yli. Sisällä on hämärää, vaikka ulkona päivä on kirkkaimmillaan. Eteisen peiliin on runtattu sinitarralla lehdestä leikattu nostatus: olet kaunis. Äiti livahtaa ohitsemme tutkimaan paikkoja. Asunnossa leijuu tympeä hajujen sekamelska, jonka voi niputtaa yhden sateenvarjohajun alle, ja se on *lika*.

Kuningatar kävelee keittiöön. Tiskipöydällä on sekaisin leipäpusseja, oluttölkkejä ja kuivunutta juustoa. Nainen istuu pöydän ääreen. Asetun hänen

selkensä taakse. Jotain minun on nyt tehtävä.

Painan kamman kevyesti hänen otsansa harvaan hiusrajaan ja kuljetan piikkejä varovasti päälakea pitkin niskaan saakka. Kuningatar värähtää. Siirryn vasemmalle korvalle ja etenen siitä rauhallisin vedoin ylöspäin käyden läpi jokaisen päänahan neliösentin. Kuningatar on hiljaa, vuoroin rento, vuoroin jännittynyt. Välillä väreet saavat hänet säpsähtelemään. Kun olen kammannut hänen päänsä useaan otteeseen vasemmalta oikealle ja oikealta vasemmalle, jään paikoilleni seisomaan. Hän ei tee elettäkään. (Storm 2018, 76.)

## 7.5 Mitä tuli lainattua, eli tähän mennessä tapahtunutta

”Jotkin asiat löytyvät romaanista siksi, että kirjoittaja on niin halunnut, osa siksi, että lukija tahtoo niin.” kirjoittaa Sinikka Vuola (2018, 43). Näin on. Tältä pohjalta ja tähän vedoten voin esitellä vain asioita, joita olen tietoisesti *Lumikista* käsikirjoitukseeni adaptoinut. Mutta koska pohjasadun olemassaolo on alusta asti lukijalle selvää, hän todennäköisesti osaa lukea sieltä paljon enemmänkin yhtäläisyyksiä.

Ilmeisin yhtäläisyys *Lumikki*-sadun ja *Blanka*-romaanin välillä ovat henkilöt. On seitsemän kääpiötä ja heidän kotiaan hoitamaan tullut nuori nainen. Sankarittaren isä on poissaoleva kummassakin tarinassa. Äitipuolesta teokseeni on päätynyt kaksikin versiota: kasvattiäiti, joka on Lumikin äidin sisar, ja Kuningatar, jonka mies, Nevalainen, on käynyt markkinareissuillaan siittämässä Lumikin. Myös metsästäjällä on *Blankassa* pieni sivurooli. Hän on yksi Kuningattaren rakastajista ja uhkaillut Lumikkia sorsanmetsästyskaudella. Blankan aviomies, Heikki, on hyvin toimeentuleva, kelvollinen mies. Hänet on mahdollista nähdä prinssinä – Blanka pelastautuu hänen avullaan.

Tarinoiden pääasiallisina tapahtumapaikkoina toimivat metsä ja metsämökki. *Blankassa* mökki vaihtuu tarinan edetessä tosin vanhaksi kartanoksi. Sekä Lumikin että Blankan henki tulee uhatuksi kuningattaren ja metsästäjän toimesta, ja he päätyvät asumaan kääpiöiden luo. Henkilöiden arkinen toiminta on myös sadusta peräisin: kääpiöt ovat lousintahommissa päivisin ja Blanka on ottanut asiakseen pikkumiesten taloudenhoidon.

Grimmin veljesten (1999) *Lumikissa* pahan äitipuolen murhavälineistönä toimivat nyöri (88), kampa (90) ja omena (91). Näillä kolmella elementillä on roolinsa myös *Blankassa*, mutta niistä mikään ei ole Lumikkia / Blankaa tappamassa. Sen sijaan Annan ristiriitaiset

tunteet kuollutta Blankaa kohtaan tuntuvat solmuun menevinä, kuristavina nyöreinä. Lisäksi Anna popsii omenia yhtenä reissullaan, jolla hän päästää ainakin jossain määrin äidistään irti. Kuningatar puolestaan kuolee kampaamisen jälkeen (ks. tekstinäyte).

Grimmien (1999) Lumikki kasvaa sadussa nuoresta tytöstä aikuiseksi, tai ainakin naimaikäiseksi 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) ovat päätyneet seuraavat elementit: kivi, omena, veri, peili, sydän, metsä, mökki, kodinhoito, kyyhkynen, kompastuminen. Lisäksi Disneyn kehittelemistä kääpiönimistä tarinani kääpiöisä sai nimen Viisas. Hän jäikin ainoaksi nimetyksi kääpiöksi.

## 8 PÄÄTÄNTÖ

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.) Antiikin Kreikan mallia noudatetaan edelleen niin tietoisesti kuin tiedostamattakin. Kuten Tommi Melender (2018, 48) asian panee: ”Kaunokirjallisuuden tekeminen on olemassa olevan tekstimateriaalin uudelleen järjestämistä.”

Kysyn tutkielmani alussa mitä satuadaptaatioissa, tarkemmin ottaen omassa *Lumikki-*adaptaatioissani tapahtuu. Kun sadusta tehdään romaani, sadun tarina vapautuu muodostaan ja siirtyy romaanin rajattomaan ja pitelemättömään, omalakiseen muotoon.

Satu Apon (1986, 17) mukaan kansansatuihin kuuluvat seuraavat elementit: 1. konventionaalinen avaus, 2. rajoitettu kertoma-aika, 3. vähäinen totuusarvo, 4. ajaton ja paikaton näyttämö, 5. epämääräinen tapahtumapaikka ja -aika, 6. profaani asenne ja 7. päähenkilönä ihminen tai ei-ihminen. Lisäksi ihmesatujen satutyyppeihin, joihin *Lumikkikin* lukeutuu, kuuluu ihmispäähenkilö sekä vähintään yksi elementti, joka voidaan laskea ihmeelliseksi (Apo 1986, 17). *Lumikissa* (Grimm 1999, 83 – 94) ihmeellisiä elementtejä ovat taikapeili, äitipuolen muodonmuutokset ja yliluonnolliset kyvyt.

Sääntöjä kaihtavan romaanin on romutettava sadun odotukset. (Hyvässä) 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.

Omassa romaanikäsitelmissäni sadun ajaton ja paikaton näyttämö vaihtui osittain tuttuihin paikkakuntiin (Hukan kylä on tosin keksitty) ja vuosilukuihin. Koska *Blankassa* liikutaan kymmenien vuosien aikajänteellä, sen jokaisessa henkilössä ehtii tapahtua muutos. *Lumikissa* vain Lumikki kasvaa ja äitipuoli kuolee. Tarinassani liikutaan eri ajoissa ja katsotaan maailmaa eri henkilöiden näkökulmista. Lopusta ei löydy selkeää

ratkaisua eikä päähenkilö pääse ristiriitaisista tunteistaan ainakaan kokonaan. Jos käsikirjoitukseni henkilöitä vertaa Grimmin (1999) *Lumikin* henkilöihin, saavat omat hahmoni historian ja sitä myöten syitä toimia kuten toimivat. Näin kuningattarenkin kateutta on helpompi ymmärtää. Selkein ero Blankan ja Lumikin välillä on siinä, että Blanka on aktiivinen toimija, joka tekee itse valintoja. Valinnat eivät ole yksiselitteisesti ”oikeita”, eli eivät johda täysin ongelmattomaan lopputulokseen. Sankarittareni on hyvin inhimillinen kaikessa keskeneräisyydessään ja hätäisissä ratkaisuissaan.

Romanisaatiooni on jäänyt Lumikista napattuina satumaisia elementtejä. Näihin lukeutuu yliluonnolliset asiat, jotka tarinan maailmassa ovat luonnollisia. Lisäksi olen hakenut Blankan kertoman tarinan alkupuolelle sadunkerronnan tuntua, mutta sen toteutuminen ei ole ainakaan tämänhetkisessä versiossa päässyt maaliin saakka. Adaptaatiossani on muutenkin vielä paljon tehtävää. Haluan teeman syventämisen lisäksi saada romaanin rajattomat mahdollisuudet paremmin käyttöni.

Adaptaation intentiot voivat olla moninaiset. Motivaationa voi olla tutulla tarinalla ratsastaminen myyntimielessä, vanhan tarinan tekeminen tutuksi uusille polville, tarinan kritisoiminen tai sen käyttäminen kritiikin välineenä jotakin ajassa elävää ilmiötä kohtaan. Itse lähdin tekemään satuadaptaatiotani harjoitus- ja leikkimielellä. Lisäksi näin tutun sadun pohjana käsitellä holhoamisen ja hoivan teemoja. Taustalla eli myös toiveen sekainen ajatus siitä, että pohjatarinan tunteminen synnyttäisi osaltaan yhteyden lukijaan.

Oman adaptaatioprosessin aikana ajauduin pohtimaan teenkö adaptaatiota lainkaan, vai vain tarinaa, joka vilisee allusioita. Epäilyiltäni karisi pohja kirjoittamiseni edetessä – *Lumikki* alkoi näkyä tekstissäni aina vain vahvemmin ja laajemmassa määrin. Ei ole olemassa selkeää määritelmää sille, kuinka paljon pohjatekstin pitää olla adaptaatiossa läsnä, jotta sitä voisi adaptaatioksi kutsua. Linda Hutcheonin (2013, 20) mukaan adaptaatio on pohjatarinan omaksi tekemistä tulkinnan ja uuden luomisen kautta. Koen juurikin tulkinneeni ja luoneeni uutta *Lumikin* pohjalta.

Kirjoittamisen metodini oli perehtyä *Lumikkiin* monesta näkökulmasta, pohtia kysymystäni holhoamisesta ja lähteä sitten kirjoittamaan ylös näiden elementtien yhdistelmästä syntyneitä mielikuvaani. Käytännössä kirjoittaminen ei lähtenyt sujumaan suunnitelmieni mukaan, vaan kompastelin pitkin matkaa pienempiin ja isompiin kuoppiin. Tällä hetkellä

”en ajattele kirjoittavani, vaan harjoittelevani kirjoittamista”, Sinikka Vuolan (2018, 80) metodin mukaisesti. Koetan suitsia järkeilyä ja analysointia ja jättää tilaa alitajunnalleni, tekstin sisäisille ”oikuille” ja tiedostamattomalle Tommi Melenderin (2018, 47) sanoja käyttäkseni.

Yksi miellyttävimmistä havainnoista, jonka tämän tutkimusmatkan yhteydessä tein, tulee mainituksi tutkielman alkupuolella. Se liittyy traditioon kytkeytymiseen ja sen tuomaan tunteeseen 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 ajatusta, itsenäisesti, yksilönä. Mielestäni on vain paljon mukavampaa ja merkityksellisempää olla osa tuota iän ikuista leikkiä.

Saksin pari vuotta sitten Helsingin Sanomista artikkelinpätkän, jota olen siitä lähtien kuljettanut kalenterini välissä. Peter Mickwitz sanoittaa siinä kirjoittamisesta mielestäni jotain olennaista. Aina kun olen ahdistumaisillani työn takkuamisesta ja aina kun itsetuntoni kirjoittajana on valahtamassa kuoppaan, palaan näihin sanoihin:

*Kirjoittaminen ei synny, eikä tietäminenäkään ei synny, syventävistä opinnoista vaan heikkoudesta, epätietoisuudesta ja valoisasta keveydestä.*  
(Majander, 18.12.2016.)

## 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.

Barthes, R. 1993. Tekijän kuolema tekstin syntymä. Suom. Rojola, L. & Thorel, P. Tampere: Vastapaino.

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.

Disney, W. 1987. Lumikki ja seitsemän kääpiötä. Suom. Wuorio, M. A. Helsinki: Lasten Oma Kirjakerho.

Foucaultkin, M. 1970. Mikä on tekijä. Teoksessa Reiners, I., Seppä, A., Vuorinen, J. (toim.) 2016. Estetiikan klassikot II, modernista postmoderniin. Helsinki: Gaudeamus, 448-462.

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.

Leinonen, J. 2007. Miksi tekijänoikeusriike olisi moraalisesti oikein? Teoksessa Mylly, T., Lavapuro, J. ja Karo, M. Tekemisen vapaus. Luovuuden ehdot ja tekijänoikeus. Helsinki: Gaudeamus, 223 – 231.

Leppämäki, L. 2007. Tekijänoikeudeton alue: public domain. Teoksessa Mylly, T., Lavapuro, J. ja Karo, M. Tekemisen vapaus. Luovuuden ehdot ja tekijänoikeus. Helsinki: Gaudeamus, 80 – 93.

Majander, A. 18.12.2016. Keski-ikäinen mies, useampi ero, kehnosti myyvät kirjat – ja maailman iloisin mieli! Helsingin Sanomat, verkkojulkaisu. Viitattu 21.9.2018. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005011017.html>

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

Sagulin, M. 2011. Kaunokirjallinen adaptaatio ja tekijyys. MikaEL. Kääntämisen ja tulkkauksen tutkimuksen symposiumin verkkojulkaisu. Viitattu 20.4.2018.  
[https://www.sktl.fi/@Bin/85402/Sagulin\\_MikaEL2011.pdf](https://www.sktl.fi/@Bin/85402/Sagulin_MikaEL2011.pdf)

Storm, A. 2018. Lumikki-sadusta romaaniksi. Kandytyö. Jyväskylän yliopisto, opinnäytteet. Löytyy osoitteesta: <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/58063>

Tekijanoikeus.fi. Viitattu 20.4.2018.  
<http://www.tekijanoikeus.fi/tekijanoikeus/syntyminen/>

Tieteen termipankki. Kirjallisuudentutkimus: adaptaatio. Viitattu 20.2.2018.  
<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:adaptaatio>

Tieteen termipankki. Oikeustiede: klassikkosuoja. Oesch, R. Viitattu 24.4.2018.  
<http://tieteentermipankki.fi/wiki/Oikeustiede:klassikkosuoja>

Voipio, M. 2017. Lapsia, seikkailuja ja lohikäärmeitä. Verkkojulkaisu. Viitattu 13.4.2017.  
<https://www.avi.fi/documents/10191/9572700/MV+20.11.2017.pdf/e0135e21-ca99-43c2-bbfd-7a5665284892>

Vuola, S. & Melender, T. 2018. Maailmojen loput. Helsinki: WSOY.

Wikipedia. Harry Potter. Viitattu 22.4.2017.  
[https://fi.wikipedia.org/wiki/Harry\\_Potter\\_\(elokuvasarja\)](https://fi.wikipedia.org/wiki/Harry_Potter_(elokuvasarja))

Wikipedia. Lumikki ja seitsemän kääpiötä. Viitattu 23.4.2017.

[https://fi.wikipedia.org/wiki/Lumikki\\_ ja\\_ seitsemän\\_ kääpiötä](https://fi.wikipedia.org/wiki/Lumikki_ ja_ seitsemän_ kääpiötä)

Wikipedia. Haamukirjailija. Viitattu 30.9.2018.  
<https://fi.wikipedia.org/wiki/Haamukirjailija>

### **Julkaisemattomat lähteet:**

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

Kirjallisuustieteen syysseminaari: Ihmesaduista adaptaatioon: Näkökulmia sadun ja fantasian tutkimukseen. 16.11.2018. Tampereen yliopisto.

Mikä ei ole romaani? Keskustelutilaisuus Helsingin Akateemisen kirjakaupan Kirjojen yössä. 23.8.2018.

## 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