

Lydia Asikainen

**PUNAHILKKA KATEGORIOIDEN TUOLLA  
PUOLEN –**  
Queer-analyysi televisiosarjasta *Once Upon a Time*

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta  
Pro gradu -tutkielma  
Huhtikuu 2021

# TIIVISTELMÄ

Lydia Asikainen: Punahilkka kategorioiden tuolla puolen – Queer-analyysi televisiosarjasta *Once Upon a Time*

Pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto

Kirjallisuustiede

Huhtikuu 2021

---

Tutkielmani pääaineisto on ABC Studiosin tuottama *Once Upon a Time* -televisiosarja (2011–2018). Tutkin queer-näkökulmasta erityisesti kyseisen sarjan Punahilkka-hahmoa suhteessa Punahilkka-sadun historiaan. Tutkimushypoteesini on, että *Once Upon a Time* toisintaa ja jatkaa Punahilkka-traditiota hyvin itsetietoisesti. Punahilkkan kiehtovuudesta viestii sadun suosio; sitä on levitetty, käännetty, hyödynnetty ja varioitu eri aikoina eri tavoin. Punahilkka-sadun monet versiot paljastavat jotakin oman julkaisuajankohtansa yhteiskunnallisista oloista, vaikka sadun keskeiset aiheet – kuten tottelemattomuus ja väkivalta – ovatkin pysyneet pääasiassa muuttumattomina. Tutkijoita on kiinnostanut muun muassa sadun kompleksiset valtasuhteet, seksualisoitunut sisältö ja sosiohistoriallinen konteksti. Tutkimuskysymykseni ovat: Millaisia tulkintoja queer-teoria motivoi esiin Punahilkasta? Miten *Once Upon a Time* nykyisyydestä käsin herättelee Punahilkkan historiaa? Miten se kommentoi ja vie eteenpäin Punahilkka-sadun motiiveja ja merkitystä? Millaista queer-potentiaalia sarjaan on kätetty ja mikä sen merkitys on?

Queer-teorian avulla erittelen, analysoin ja tulkitsen *Once Upon a Time* -sarjan ja Punahilkka-sadun epänormatiivisia yksityiskohtia, kuten paljonpuhuvia hiljaisuuksia, välitiloja, symboleita, vihjauksia ja viittauksia. Pysin tutkielmassani havainnollistamaan, millaista queer-potentiaalia eli vaikeasti kuvailtavaa mutta mielikuvi-tusta aivan tietyllä tavalla stimuloivaa laatua aineistossani piilee. 1900-luvun lopulla syntynyt queer-tutkimus on nuorehko ja paikoin sisäisesti ristiriitainen tutkimussuuntaus, mikä selittänee ainakin osittain, miksi Punahilkasta tehdyssä queer-tutkimuksessa on edelleen täydennettävää. Tähän tarpeeseen vastaan tutkielmallani, joka kohdistuu yhteen tuoreimmista Punahilkka-adaptaatioista eikä siksi ole ollut perusteellisen queer-analyysin kohteena.

*Once Upon a Time* kertoo länsimaisen satuperinteen tunnetuimmista hahmoista, jotka Paha kuningatar on kironnut. Hän on luonut hahmoille uudet persoonat ja siirtänyt heidät Lumotusta metsästä meidän 2000-luvun maailmaamme. Queer-luennan kannalta jo tämä lähtöasetelma on mielenkiintoinen, sillä se viestii identiteetin moninaisuudesta. Analyysini perusteella yksi sarjan keskeisistä teemoista on, että ihmiset rakentuvat monista ja monimutkaisista palasista, jotka horjuttavat patriarkaalista maailmankuvaa sekä yksinkertaistavia kategorisoiteja, kuten hyvä-paha, mies-nainen tai hetero-homo. Pureudunkin tutkielmassani Punahilkkan sisältämiin sukupuolittuneisiin oletuksiin ja esitän mahdollisuuden, että kirjallisissa versioissa tyypillisesti mieheksi oletettu susi saattaakin olla nainen. Ajatustani mukailen ja perinteisistä Punahilkka-saduista poiketen sarjan Punahilkka-hahmo on itse susi, tarkemmin ottaen siis ihmissusi. Tulkintani mukaan muodonmuutos ihmisestä suudeksi kuvaa transformatiivista oivallusta ja itsensä toteuttamisen vapautta, jolla on elävöittävä voima.

Avainsanat: satu, satututkimus, queer, queer-tutkimus, queer-teoria, Punahilkka, Once Upon a Time

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -ohjelmalla.

## Sisällys

<b>1</b>	<b>Johdanto</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>Punahilkka-sadun vaiheita</b>	<b>11</b>
2.1	Suullisesti levinneet Punahilkka-sadut	12
2.2	Charles Perrault'n "Le Petit Chaperon Rouge"	15
2.3	Grimmin veljesten "Rotkäppchen"	19
2.4	Punahilkka 1900-luvulla	22
2.5	Miksi Punahilkka sopii queer-luennan kohteeksi?	27
<b>3</b>	<b><i>Once Upon a Time</i> -televisiosarjan Ruby "Red" Lucas</b>	<b>32</b>
3.1	Red ja (seksuaali-)identiteetin moninaisuus	33
3.2	Muodonmuutos sukupuolen merkitsijänä	40
<b>4</b>	<b>Queer-potentiaali ja intertekstuaaliset viittaukset <i>Once Upon a Time</i> -televisiosarjassa</b>	<b>51</b>
4.1	Grimmin veljesten "Schneeweißchen und Rosenrot"	52
4.2	L. Frank Baum'n <i>The Oz Books</i>	59
4.3	Naiskeskeisyys <i>Once Upon a Time</i> -televisiosarjassa	63
4.4	Hirviöolennot ja ennakkoluuloisuuden representaatio	71
<b>5</b>	<b>Johtopäätökset</b>	<b>77</b>
	<b>Lähteet</b>	<b>83</b>

# 1 Johdanto

Punahilkka (ATU 333<sup>1</sup>) on hyvin vanha satu ja sitä on varioitu eri aikoina eri tavoin. Lähipiirissä tekemiäni tiedustelujen perusteella kaikista Punahilkka-kertomuksista parhaiten tunnetaan Jacob ja Wilhelm Grimmin vuonna 1812 julkaistu satu ”Rotkäppchen” (”Little Red Cap”), jossa punaiseen hilkkaan pukeutunut tyttö tapaa metsässä suden, jolle hän paljastaa olevansa matkalla isoäidin luo. Susi kiirehtii isoäidin mökille ennen tyttöä, syö isoäidin ja pukeutuu tämän vaatteisiin. Saavuttuaan Punahilkka ihmettelee isoäidin eli valepukuisen suden ulkomuotoa, minkä jälkeen susi hotkaisee tytön. Isoäiti ja Punahilkka pelastuvat, kun metsästäjä saapuu ja leikkaa suden vatsan auki. Andrew Teversonin (2013, 17–18) mukaan juuri Grimmin veljesten satu on kaikkein tunnetuin, sillä useimmat lapsille suunnatuista satukirjoista käyttävät sitä oman Punahilkka-kertomuksensa pohjana. Erilaisia versioita Punahilkasta on kuitenkin runsaasti. Joissakin saduissa tyttö pelastaa itse itsensä, toisissa hän ei selviä ollenkaan. Tutkielmani luvussa 2 käyn läpi Punahilkkan historiaa edeten kronologisesti suullisesta kansanperinteestä uudempiin kirjoitettuihin versioihin avaten Punahilkkan sosiohistoriallista taustaa ja syventäen aiempia Punahilkasta tehtyjä tulkintoja queer-lähestymistavan avulla. Punahilkkan kehityksen kartoittamisessa tärkein lähteeni on Jack Zipesin *The Trials and Tribulation of Little Red Riding Hood* (1993), joka kartoittaa kertomuksen historian keskiajalta 1900-luvulle nostaten esiin Punahilkka-satuja ja eri vuosisadoilta.

Yhteistä monille Punahilkka-versioille on tulkinta, että sadussa esiintyvä syömisakti kuvastaa seksuaalista kanssakäymistä. Kokenutta ja oikukasta miestä representoiva viekas susi tapaa nuoren ja viehkeän tytön, jonka hän houkuttelee paljastamaan salaisuuden: isoäidin mökin sijainnin. Suden tulkitseminen ihmiseksi on perusteltua, sillä sadut käsittelevät aina ihmisyyttä ja ihmiselämän aiheita (Lüthi 1987, 14), vaikka ne esitettäisiin vertauskuvallisesti. Satu onkin narratiivi, joka yhdistelee epäinhimillistä, inhimillistä ja yliluonnollista toisiinsa (Greenhill &

---

<sup>1</sup> Käytän tutkielmassani satujen Aarne–Thompson–Uther-luokittelua. Kyse on kohtalaisen mekaanisesta jaotellutavasta, josta ei ole tulkinnallista hyötyä, mutta yleisyytensä vuoksi koen sen hyödylliseksi ja lukijaa mahdollisesti valottavaksi. Luokittelun ilmaisen sulkeilla, joiden sisään kirjaan lyhenteen ATU sekä käsiteltävää satua vastaavan numeron. Punahilkka-sadut esimerkiksi kuuluvat luokkaan ATU 333, jossa susi hotkaisee tytön, jonka joku myöhemmin pelastaa elävänä suden vatsasta. Kyseisen luokan satukaavasta on olemassa useita variantteja, jotka eivät kaikki toteuta mallia täsmälleen mainitulla tavalla. (Multilingual Folk Tale Database 2018.)

Matrix 2010, 1). Esimerkiksi se, että (monissa kertomuksissa) Punahilkka selviää elävänä suden vatsasta, tukee ajatusta, ettei suden ruokailua tule ymmärtää kirjaimellisesti petoeläimeksi raatelemassa saalistaan vaan jonkin muun karnaalin teon vertauskuvana. Paljastamalla määränpänsä sinisilmäinen ja pahaa-aavistamaton tyttö altistaa itsensä vaaralle ja ymmärtämättään avittaa sutta siveettömissä aikeissaan. Koska isoäiti tai Punahilkka eivät oletettavasti tahdo tulla syödyiksi, yleisen tulkinnan mukaan satu kuvaa tytön osalta vastentahtoista seksuaalista kanssakäymistä eli raiskausta (ks. esim. Brownmiller 1975, 310). Seksuaalisen väkivallan tematiikkaa on jatkettu ja syvennetty muun muassa Punahilkka-adaptaatio *Freeway*-elokuvassa (1996), jossa isäpuolensa hyväksikäyttämä, alaikäinen Vanessa (Reese Witherspoon) ajautuu Bob Wolverton -nimisen (Kiefer Sutherland) moottoritiemurhaajan ahdistelemaksi isoäitiä etsiessään. Charles Perrault'n vuonna 1697 julkaistun sadun "Le Petit Chaperon Rouge" ("Little Red Riding Hood") loppuun kirjattu runomuotoinen opetus esitteleekin Punahilkkan keskeisen teeman, nuorille naisille suunnatun kehotuksen vältellä lipeväkielisiä miehiä oman turvallisuutensa vuoksi:

[--] [P]retty girls with charm, / Do wrong and often come to harm / In letting those they do not know / Stay talking to them when they meet. / And if they don't do as they ought, / It's no surprise that some are caught / By wolves who take them off to eat. // I call them wolves, but you will find / That some are not the savage kind, / [--] / Their manners seem, instead, engaging, / They're softly-spoken and discreet. / [--] / They follow [young ladies] to their homes and through the hall, / And upstairs to their rooms; when they're there / They're not as friendly as they might appear: / These are the most dangerous wolves of all. (Charles Perrault 2018, 103.)

Ennen kirjoitetun satuperinteen alkua – ja osittain sen jälkeenkin – sadut levisivät suullisesti (Lüthi 1987, x). Erityisesti naiset viihdyttivät toisiaan kertomalla satuja muun työnteon lomassa (Zipes 1993b, 6). Naisten raiskatuksi joutuminen ei ollut harvinaista aikana, jolloin Punahilkka levisi suullisesti, sillä naisten asema oli miehiin nähden heikko ja avioliitot usein järjestettyjä. On siis loogista, että Punahilkka-sadun keskeinen aihe on naisen alttius joutua seksuaalisen väkivallan kohteeksi, kuten Prinsessa Ruusunen -sadussakin<sup>2</sup> (ATU 410). Huomionarvoista on tapa, jolla muun muassa Charles Perrault'n satu pyrkii sysäämään vastuun tapahuneesta Punahilkkan harteille: opetus sanoo, että tyttö tekee väärin salliessaan suden jäädä

---

<sup>2</sup> Giambattista Basilen *Lo cunto de li cunti* -kokoelmassa (*The Tale of Tales*, 1634) julkaistu satu "Sole, Luna, e Talia" ("Sun, Moon, and Talia") on Prinsessa Ruusunen -kertomuksen varhaisimpia versioita, ja siinä kuningas makaa tiedottoman tytön, joka tulee raskaaksi (Basile 2007, 414.)

juttelemaan. Sutta puolestaan ei syyllistetä tai toruta. Opetus vihjaa, että sudelle on tyypillistä tehdä paha ja että vain typerys olettaa jotakin muuta ja ansaitsee niin tehdessään tulla kaltoinkohdeksi. Sen lisäksi, että Punahilkka esitetään usein syyllisenä ikävään kohtaloonsa, suurin osa saduista kuvaa hänet yksipuolisesti (miehisen) huomion kohteena ja seksuaalisena objektina. Esimerkiksi Grimmin veljesten kertomus alkaa pinnallisella kuvauksella tytöstä: "Once upon a time there was a sweet little maiden. Whoever laid eyes upon her could not help but love her (Grimm 2007a, 125)." Perrault'n sadussa puolestaan paljastetaan suden primitiivinen himo tyttöä kohtaan: "[S]he met Master Wolf, and he wanted very much to eat her up (Perrault 2018, 99)."

Varsinainen kohdeteokseni on yksi uusimmista Punahilkka-adaptaatioista. Analysoin tutkielmassani ABC Studiosin tuottamaa *Once Upon a Time* -televisiosarjaa (2011–2018) ja erityisesti kyseisen sarjan Punahilkka-hahmoa, nuorta naista nimeltä Ruby "Red" Lucas (Meghan Ory). Redin voidaan ajatella olevan suden uhri mutta hyvin eri tavalla kuin esimerkiksi Charles Perrault'n ja Grimmin veljesten saduissa. Red asuu isoäitinsä kanssa ja on oppinut pelkäämään metsässä vaanivaa sutta. Ensimmäisen tuotantokauden aikana paljastuu, että Red itse on perinyt äidiltään susigeenin, joka saa hänet muuttumaan lähiseutuja terrorisoivaksi sudeksi. Aluksi Red pelkää sisäistä suttaan ja sitä, mitä hän susimuodossa saattaisi muille tehdä. Lopulta Red hyväksyy suden osaksi itseään, minkä myötä hänen minuutensa eheytyy ja vahvistuu. Red oppii hallitsemaan ja hyödyntämään susiluontoaan eikä joudu enää tahtomattaan alistumaan susigeenin vaikutuksille.

Tutkimushypoteesini on, että *Once Upon a Time* -televisiosarja toisintaa ja jatkaa Punahilkka-perinnettä hyvin itsetietoisesti. Tutkielman luvuissa 3 ja 4 nostan esiin sarjassa esiintyviä yksityiskohtia, jotka viittaavat aiempiin Punahilkka-kertomuksiin. Queer-teoreettisen tekstianalyysin avulla erittelen ja tulkitsen näitä yksityiskohtia ja Punahilkkan tematiikkaa erityisesti kohdeaineistossani. Analysoin muun muassa *Once Upon a Time* -sarjassa esiintyviä viittauksia Jacob ja Wilhelm Grimmin vuoden 1818 satuun "Schneeweißchen und Rosenrot" ("Snow White and Rose Red", ATU 426). Kyseisen sadun Lumivalko ja Ruusunpuna -hahmot eivät kerro laajemmin tunnetuista hahmoista Lumikki ja Punahilkka, mutta assosiaatio "Schneeweißchen und Rosenrot" -sadun sekä Lumikki ja Punahilkka -hahmojen välillä on kiistaton hahmojen ni-

mien samankaltaisuuden ja osittain jaetun temaattisen sisällön (kuten punaisen värin symboliikan, miespuolisen eläimen ja piikkien merkityksen) vuoksi (ks. Luku 4). *Once Upon a Time* kuljettaa ”Schneeweißchen und Rosenrot” -satua mukanaan lähes yhtä selvästi kuin Punahilkka-satua. Televisiosarjan tekijät ovat halunneet yhdistää Red-hahmoon sekä Ruusunpunan että Punahilkkan piirteitä, minkä vuoksi olen sisällyttänyt ”Schneeweißchen und Rosenrot” -sadun osaksi analyysiani ikään kuin yhtenä Punahilkka-kertomuksista, jollaiseksi sen tässä tutkimuksessa luen edellä mainituista syistä johtuen. Tutkimuskysymykseni ovat: Millaisia tulkin-toja queer-teoria motivoi esiin Punahilkasta? Miten *Once Upon a Time* nykyisyydestä käsin herättelee Punahilkkan historiaa? Miten se kommentoi ja vie eteenpäin Punahilkka-sadun motiiveja ja merkitystä? Millaista queer-potentiaalia sarjaan on kätkeyty ja mikä sen merkitys on?

Queer-tutkimus syntyi 1900-luvun lopulla feminismin sekä erityisesti homo- ja lesbotutkimuk-sen vaikutuksesta. Yhteisen taustansa vuoksi nämä teoriasuuntaukset ovat osittain päällekkäi-siä. Yksinkertaistetusti voidaan ajatella, että feministinen tutkimus tarkastelee sukupuoliroo-leja, naiskokemusta sekä miesten harjoittamaa vallankäyttöä naisia kohtaan. Homo- ja lesbo-tutkimus puolestaan tarkastelee seksuaalivähemmistöjen representaatioita, kun taas queer tutkii kaikkea normatiivisesta poikkeavaa ja pyrkii osoittamaan, kuinka keinotekoisia erilaiset määrittelyt – kuten nainen tai homoseksuaali – ovat. Queer-tutkimuksen keskeinen tavoite onkin havainnollistaa, kuinka fiktiivisten hahmojen ja erityisesti ihmisyyden todellinen luonne on paljon moniulotteisempaa ja vaihtelevampaa kuin perinteisesti on ajateltu. *Once Upon a Time* -sarjan Punahilkka-kertomus, kuten vanhemmatkin Punahilkka-versiot, tihkuu tällaista queer-potentiaalia ja tarjoaa katsojilleen vihjeitä, jotka queer-luenta tekee näkyväksi. Hyödyn-tämiäni queer-teoreettisia lähdeoteoksia ovat muun muassa *Queer Theory* (2005) ja *Transgres-sive Tales: Queering the Grimms* (2012). Edeltävässä esitellään queer-teorian keskeiset lähtö-kohdat, jälkimmäisessä näytetään miten soveltaa queer-teoriaa metodisena työkaluna satu-aineistoon.

Punahilkkaan assosioituva ihmissusi-aihe on peräisin Punahilkka-sadun keskiaikaisista suulli-sesti levinneistä versioista. Valtaosassa kirjallisia Punahilkka-versioita ei esiinny ihmissusi vaan susi. *Once Upon a Time* -sarjassa kertomus palaa alkujuurilleen, sillä siinä Punahilkasta itses-tään on tehty ihmissusi. Ihmissusi-aiheen lisääminen Punahilkka-satuun tukee sarjan pyrki-mystä yhdistää sekä fantasian että sadun lajit. *Once Upon a Time* -sarjaa voidaan luonnehtia

lajihybridiksi, joka on genreltään satufantasiaa. Huomionarvoista on muun muassa se, että tällainen lajikategorioiden limittyminen on queer-teorian mukaista, sillä se pyrkii purkamaan tarkkarajaisia lokeroiteja. Queer-teoria on erinomainen analyysiväline, sillä se sopii yhteen minkä tahansa tutkimussuuntauksen kanssa. Luvussa 2 esimerkiksi hyödynnän sosiohistoriallista näkökulmaa queer-teorian ohella Punahilkkan syntykontekstia, historiaa ja seksuaalitematiikkaa avatakseni. Näkökulmat sopivat yhteen saumattomasti, sillä Lasse Kekin (2004, 30) sanoin ”queer-kirjallisuudentutkijat lähestyvät [--] kirjallisuutta tutkimalla, miten seksuaalisuus on konstruoitu tiettyinä aikoina”. Queer-teorian monipuolinen sovellettavuus viestii sen potentiaalista; se ei pyri kilpailemaan muiden suuntausten kanssa vaan syventämään erilaisten tulkintojen mahdollisuuksia.

Olen valinnut pääaineistokseni nimenomaan *Once Upon a Time* -sarjan Punahilkkan, sillä se eroaa aiemmista Punahilkka-kertomuksista merkittävästi ja on osa tämän päivän satukeskustelua. Yleisöä tuntuu puhututtavan muun muassa The Walt Disney Companyn (tästäedes: Disney) ylivalta satujen tantereella. *Once Upon a Time* -sarjan tuottanut ABC Studios kuuluu Disney-konserniin. Disneyllä on monopoliasema koko perheelle suunnattujen (animaatio)elokuvienvuotajana länsimaissa. Disney on ostanut monta kilpailevaa alan yritystä, kuten Pixarin ja 21st Century Foxin. Yleinen näkemys vaikuttaa olevan, että Disneyn omistamien studioiden tuottamia elokuvia ja sarjoja pidetään heteronormatiivisina (ks. esim. Martin & Kazyak 2009, 323–325), vaikka Disney on teoksissaan pyrkinyt varsinkin 2010-luvulla esittämään myös seksuaalivähemmistöjä. Disney esimerkiksi paljasti ylpeänä vuonna 2017, että heidän uusimmassa *Beauty and the Beast* -elokuvassaan on avoimesti homoseksuaalinen hahmo (ks. esim. Kelsey 2017; Quinn 2017). Paljastuksesta innostuneet fanit kuitenkin pettyivät elokuvan homoseksuaaliksi vihjailtuun LeFou-hahmoon (Josh Gad), jonka romanttinen elämä osoittautui sivujuonteeksi ja ansaitsi lopulta vain vähän ruutuaikaa (ks. esim. Moore 2020).

Disneytä on toistuvasti syytetty queer-houkuttelusta (*queerbaiting*), koskien myös *Once Upon a Time* -sarjaa. Queer-houkuttelua on markkinointi, jonka mukaan tiettyyn teokseen on sisällytetty queer-representaatiota, mikä saa queer-yleisön kiinnostumaan teoksesta, puhumaan siitä ja ennen kaikkea kuluttamaan rahaa siihen (O’Connor 2019). Queer-houkuttelu on harhaanjohtavaa mainontaa, sillä se tarkoittaa sellaisten lupauksen antamista, joita teoksen teki-



jöiden ei ole aikomuskaan täyttää. Queer-houkuttelu ilmenee useimmiten kahden samaa sukupuoli-olevan hahmon välisenä homoeroottisena latauksena kuitenkin niin, ettei heistä koskaan kirjoiteta pariskuntaa (Ellison 2013, 39). *Once Upon a Time* -sarjan päähenkilö Emma Swan (Jennifer Morrison) ja Paha kuningatar Regina Mills (Lana Parrilla) ovat esimerkki tällaisesta queer-houkuttelusta, sillä vaikka heillä on yhteinen lapsi ja sarjan aikana vankaksi kasvava keskinäinen yhteisymmärrys, heistä kumpikin päättyy lopulta heteroromanttiseen parisuhteeseen miehen kanssa.

Queer-houkuttelua on myös se, jos elokuvaan tai sarjaan kirjoitetusta seksuaalivähemmistön edustajasta ei tehdä päähenkilöä vaan hänet tai hänen seksuaalinen suuntautumisensa kirjoitetaan sarjaan mukaan lähinnä siksi, että teos vaikuttaisi sisältävän diversiteettiä. *Once Upon a Time* -sarjan Punahilkka-hahmo Red löytää tosirakkauden naispuolisesta hahmosta, mutta heistä kumpikin on ainoastaan sivuhenkilö. Tällaisissa tapauksissa queer-edustus jää niukaksi ja ikään kuin arvoltaan vähäisemmäksi kuin päähenkilön enemmän kuvattu heteroseksuaalisuus. Matthew Ellison (2013, 39) toteaaakin, että viihdeteollisuudessa esiintyy liian vähän queer-roolimalleja sekä narratiiveja, joissa käsiteltäisiin queer-yleisön elämässään kohtaamia erilaisia haasteita. Bea Mitchell (2018) täydentää: ”Like queer characters, queer viewers are a minority [--]. [A] lack of real representation suggests that LGBTQ characters are second-rate and less worthy of decent stories. [--] Queerbaiting sends implies that queer relationships are less valuable.”

Vain vähän queer-ainesta sisältävän elokuvan mainostaminen jollakin tavalla edistykseksi viestii, että pieni määrä queer-representaatiota riittää, vaikka näin ei ole (O’Connor 2019). Ellisonin (2013, 39) mukaan queer-houkuttelu on häivyttämistä, joka loukkaa ja vahingoittaa: ”It’s telling queer people that they don’t exist, or that our stories aren’t worth telling, and it’s harmful.” Queer-houkuttelulla pyritään samanaikaisesti miellyttämään konservatiivista heteroyleisöä ja toisaalta osoittamaan tukea queer-yleisölle kuitenkin tyydyttämättä täysin heidän samaistumisentarvettaan. Queer-houkuttelun motiivit ovat taloudelliset. Disney esimerkiksi oletettavasti koki joitakin taloudellisia tappioita julkaistuaan edellä mainitun *Beauty and the Beast* -musikaalielokuvan, kun Venäjä esti sen esittämisen lapsille korottamalla ikärajan 16 vuoteen (Vilkman 2017) tai kun muun muassa alabamalainen Henagar Drive-In -elokuvateatteri kieltäytyi sisällyttämästä sitä ohjelmistonsa vedoten teatterin kristilliseen arvopohjaan

(Barnes & Deb 2017). Myös yksittäisten talouksien harjoittama boikotti voi koitua haasteeksi Disneylle, mikäli konventionaalista sisältöä edellyttävän yleisön vastarinta kasvaa laajemmaksi vastustukseksi. Toistaiseksi vaikuttaa siltä, että Disney suhtautuu yleisöä jakavaan jännitteeseen ensisijaisesti yrityksenä ja priorisoi liikevoiton tavoittelun queer-väestön puolesta puhumisen edelle.

Kerroin edellä valinneeni pääaineistoksi *Once Upon a Time* -sarjan, koska sen Red-hahmo eroaa muista Punahilkka-kertomuksista ja koska se on osa tämänhetkistä satukeskustelua. Toinen syy halulleni valita juuri tämä kohdeteos on se, ettei sitä ole tutkittu yhtä kattavasti kuin monia aiempia Punahilkka-versioita. Tähänastinen satututkimus – Punahilkka-tutkimus mukaan lukien – on keskittynyt erityisesti sosiohistorialliseen, psykoanalyttiseen ja feministiseen tutkimukseen. Sosiohistoriallisen satututkimuksen pioneereista en voi puhua mainitsematta Jack Zipesia, joka on kirjoittanut useita teoksia (mm. *Why Fairy Tales Stick: the Evolution and Relevance of a Genre* 2006), joissa tulkitaan satuja omansa aikansa kulttuurisessa kontekstissa. Zipes (2012, 136) kommentoi, että tunnetuimmat sadut ovat aikanaan syntyneet halusta ymmärtää ihmistenvälisiä konflikteja ja että niiden tematiikka puhuttelee myös nykyyleisöä erityisesti uudemmissa adaptaatioissa, jotka on sovitettu 2000-luvun kulttuuriseen kontekstiin, modernin maailman monimutkaiseen sosiaaliseen todellisuuteen. Psykoanalyttisen satututkimuksen keskeisimpiä nimiä puolestaan on Bruno Bettelheim, joka julkaisi vuonna 1976 kulttiteoksensa *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Bettelheim pyrkii teoksellaan argumentoimaan, kuinka tärkeä genre satu lapsille on, sillä satujen symboliikan kautta lapset voivat turvallisesti käsitellä alitajuisia halujaan ja pelkojaan. Psykoanalyttisen lähestymistavan mukaan fantasioilla leikittelevät sadut tarjoavat lapsille – ja miksei aikuisillekin – väylän tutkia psyykettä ohjaavia ja mahdollisesti vallitsevaan kulttuuriin sopeutumattomia viettejä (McVey 2011, 19).

Satututkijoista tuskin voi jättää mainitsematta myöskään strukturalistitutkija Vladimir Proppia, joka on kaivertanut nimensä satututkimuksen historiaan teoksella *Морфология сказки* (*Morphology of the Folktale*, 1928), jossa hän esittelee venäläissaduissa toistuvat 31 funktiota eli struktuurista elementtiä (kuten sadun lopussa pidettävät häät) ja seitsemän hahmotyyppiä (kuten sankari ja prinsessa), joihin kaikki satuhahmot voidaan hänen mukaansa palauttaa. Proppin kirjoituksiin tutustunut ja samoja venäläissatuja queer-näkökulmasta tutkinut David

McVey (2011, 18) huomauttaa, että vaikka satujen funktiot ja hahmotyypit perustuvat heteroseksuaalisille oletuksille, joissakin venäläissaduissa esiintyy kuitenkin sukupuolirooleja rikkoivia piirteitä, jotka kamppailevat saduissa laajemmin esiintyvää heteroseksuaalista dynamiikkaa vastaan. Tällaisia piirteitä ovat esimerkiksi naispuolinen tsaari (ei *tsaaritar* tai *keisarinna*) ja aviomiehensä urakat suorittava nainen, jolla on kyky taikoa esiin ja hallita miehiä (McVey 2011, 22, 24).

Feministisistä satututkijoista on syytä nostaa esiin Cristina Bacchilega, joka käsittelee feministille tyypilliseen tapaan vallankäyttöä ja sukupuolirooleja muun muassa vuonna 1997 julkaisussa teoksessaan *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Bacchilega (1999, 7, 9–10) ajattelee, että monesti sadut lujittavat sosiaalisia normeja ja vahvistavat porvariston konservatiivisia näkemyksiä esimerkiksi tuottamalla keinotekoisia sukupuolia. Hän huomauttaa, että saduissa naishahmo on usein miesten luoma, katseltavaksi tarkoitettu naiskonstruktio. Queer-satututkimus puolestaan on uudehko teoreettinen suuntaus (Doty 1993, xv; McVey 2011, 21). Satuja ja niiden elokuvaversioita queer-näkökulmasta tutkinut Anne E. Duggan (2013, 7) selittää, että satuaiheet sisältävät queer-lumoa (*queer enchantment*), jolla on kyky haastaa kulttuurinen kahtiajakautuneisuus:

These 'queer enchantments' destabilize binary oppositions such as feminine and masculine, queer and straight, lower class and upper class, and nature and culture, which uphold a heterosexist, bourgeois order in which capitals, men, and heterosexuals are privileged over the working class, women, and queers.

(Duggan 2013, 7.)

Duggan (2013, 8) tähdentää, että hänen mielestään on turhaa yleistämistä syyttää satuja yksinomaan seksuaali- ja sukupuolinormien opettamisesta. Uskonkin, että perinteisten satujen – ja tässä tapauksessa erityisesti Punahilkka-satujen – näennäisen heteronormatiivisuuden takaa paljastuu queer-potentiaalia eli Dugganin tarkoittamaa queer-lumoa, joka on tehty näkyväksi *Once Upon a Time* -televisiosarjassa.

Koska queer-teoria on kohtalaisen tuore suuntaus ja monelta osin sisäisesti ristiriitainen, toivon tutkielmani selventävän lukijalle, mistä queer-tutkimuksessa on kyse. Merkittävä virstan-

pylväs queer-satututkimuksessa on Kay Turnerin ja Pauline Greenhillin toimittama *Transgressive Tales: Queering the Grimms* -teos (2012), joka keskittyy analysoimaan Grimmin veljesten saduissa esiintyvää transgressiivisuutta eli merkityksiä, jotka haastavat konventionaaliset rajat ja normit. Viittaa osaan kokoomateoksen esseistä käsittelyluvuissa 3 ja 4. Kuten Turner ja Greenhill (2012, 3) toteavat, tässä tutkielmassa ja queer-tutkimuksessa yleisesti huomio ohjataan "to the tales' internal struggles, suggestive of multiple and [--] complex desires and their perversely performative nature". Tutkielman lopussa (ks. Luku 5) kokoon keskeisimmät päätelmäni ja pohdin jatkotutkimuksen mahdollisuuksia.

Ennen Punahilkkan maailmaan sukeltamista, tahdon selventää kaksi käyttämiini käsitteisiin liittyvää seikkaa. Ensiksi, folkloristiikassa ja esimerkiksi kulttuurin- sekä kirjallisuudentutkimuksessa satu voidaan määritellä usealla eri tavalla. Määritelmästä riippuen käytetään tyyppillisesti jotakin täsmennetympää termiä kuin yleiskäsitettä *satu*. Kansansatu (*folktale*) esimerkiksi korostaa kertomuksen juuria suullisessa kansanperinteessä, taidesatu tunnistettavaa tekijää, faabeli (*fabel*) eläinhahmojen vertauskuvallisuutta ja ihmesatu (*wonder tale*) puolestaan kertomuksen lajityypillisiä piirteitä. Koska tutkielmani kannalta debatti kyseisten termien eroista ei ole oleellista, en erottele sadun alakäsitteitä toisistaan vaan käytän kattavampia termejä *satu* ja *kertomus* viitatessani *Once Upon a Time* -sarjan hyödyntämiin tarinoihin, kuten Punahilkkaan.

Toinen seikka, jonka tahdon nostaa esiin, liittyy englanninkieliseen sanaan *queer*, joka ennen politisoitumistaan tarkoitti erityisesti 'outoa', 'kummallista', 'epätyypillistä', 'erikoista', 'omituista' tai 'poikkeavaa'. Tässä merkityksessä sitä käyttää esimerkiksi L. Frank Baum (2016d, 27) *The Oz Books* -lastenkirjasarjassaan (1900–1920), jossa päähenkilö Dorothy seikkailee ihme maassa nimeltä Oz: "So she told him [the Scarecrow] all about Kansas, [--] and how the cyclone had carried her to this queer Land of Oz." 1800-luvun loppupuolelta alkaen sanaa *queer* alettiin käyttää myös haukkumanimenä homoseksuaaleista ja muista sukupuoli- ja seksuaaliormeista poikkeavista ihmisistä. 1900-luvun lopulla Yhdysvaltain AIDS-epidemian aikaan LGBTQ-väestö adoptoi käsitteen omakseen. *Queer*-sana muuttui protestin ja anarkian ilmaukseksi, jota vähemmistöt kantoivat ylpeydellä. Vaikka *queer* mielletään nykyään suhteellisen neutraaliksi sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöt kattavaksi sateenvarjotermiksi (kuten akateemistieteellisessä käytössä tutkimusalana), osa vieroksuu sitä edelleen sanan negatiivissävytteisen

historian vuoksi. Queer-tutkimuksen rantauduttua Suomeen käsitettä on yritetty kääntää. Suomennokseksi on tarjottu muun muassa 'pervoa', jota esimerkiksi tutkija Lasse Kekki tuottannossaan käyttää (ks. esim. Kekki 2006). Kuten *queer*-sanaan assosioituvat sivumerkitykset 1800–1900-luvulla, myös monet *pervon* konnotaatioista ovat epäsuotuisia: *perverssi*, *luonnon*, *sairas*, *seksuaalisesti vääristynyt* tai *kieroutunut*. Koska käänös *pervo* sisältää arvioni mukaan tahattoman mutta haitallisesti arvottavan asenteen tutkimusaihetta kohtaan, olen päättänyt jättää käsitteen suomentamatta. Käytän siis tutkielmassani englanninkielistä alkuperäis-termiä *queer*, joka tässä yhteydessä merkitsee sukupuolen ja seksuaalisuuden ei-binäärisyyttä, moninaisuutta, vaihtelevuutta ja määrittelemättömyyttä.

Punahilkkan historia on väkivaltainen ja seksualisoitunut. Kyseinen satu ja sen adaptaatiot sopivat *queer*-luennan kohteeksi erinomaisesti aihelemiensa (kuten sukupuoli, seksuaalisuus, transvestismi ja valta) sekä motiiviansa (kuten punainen, metsä ja neulaset) vuoksi. Osoitan tutkielmallani, miten hilkkaan verhottu tyttö pyrkii irtautumaan erilaisista miesten hallitsemista rooleistaan viettelijänä, seksiobjektina ja yksinomaisena syyllisenä kohtaloonsa ja miten hän kasvaa uhrista jokseenkin omalakisiksi toimijaksi kohdeteoksessani *Once Upon a Time*. *Queer*-luenta purkaa mies–nainen ja hetero–homo-jaottelua sekä -hierarkiaa ja problematisoi sadun kategorisoivia asetelmia.

## 2 Punahilkka-sadun vaiheita

Luostarikoulujen käyttöön ilmestyi vuosina 1022–24 Egbert de Liège -nimisen katedraalikouluopettajan kokoama latinankielinen oppikirja *Fecunda ratis* (*The Richly Laden Ship*), jonka runomuotoinen kertomus ”De puella a lupellis seruata” (”About a Girl Saved from Wolf Cubs”) muistuttaa Punahilkka-satua. Runossa susi<sup>3</sup> sieppaa metsässä kulkevan, punaiseen tunikaan pukeutuneen tytön ja vie tämän ruoaksi pennuille. Sudenpennut eivät kuitenkaan syö tyttöä vaan hellivät tätä, minkä jälkeen tyttö komentaa niitä suojellakseen tunikaansa. Runon ope-tussäe sanoo, että jumalalla on kyky tynnyttää luonteeltaan villit pedot. (Apo 2016; Haase 2008, 734.) Latinankielisen kertomuksen tarkkoja juuria ei tunneta (Zipes 2006, 31–32). On mahdollista, että runomuotoinen legenda on kristillispedagogisiin tarkoituksiin muovattu versio suullisesti levinneistä Punahilkka-saduista (Ziolkowski 2009, 101).

Jack Zipes (2006, 30–32) spekuloi, että Egbertin runossa esiintyvät tutut motiivit (punainen vaate, tyttö ja susi) mutta totutusta poikkeava juoni (susi viemässä ruokaa pennuille jotka lellivätkin tyttöä) ovat todiste siitä, että 1000-luvun alussa Punahilkka-kertomukset hakivat vielä muotoaan. Hän tähdentää, että oli kertomuksen lähde mikä tahansa, se tuskin kuitenkaan sisälsi viittauksia kasteeseen, helluntaihin tai kristilliseen Jumalaan, jotka Egbertin sadussa mainitaan. Zipesin ajatukset tukevat näkemystä, että ”De puella a lupellis seruata” on kristilliseksi muokattu versio jostakin tai joistakin kansanomaisemmista (Punahilkka-)saduista. Yhtenäinen ja tarkoituksenmukainen Punahilkka-traditio alkoi joka tapauksessa muodostua myöhäiskeskiajan Ranskassa ja Pohjois-Italiassa (Zipes 1993c, 18). On epäselvää, onko esimerkiksi Egbertin sadussa esiintyvä punainen väri sattumaa vai todellinen yhteys vanhimman kirjoitetun ja 1600-luvulta alkaen julkaistujen Punahilkkojen välillä, sillä punaista väriä ei esiinny keskiajan suullisissa kertomuksissa vaan vasta Charles Perrault’n vuonna 1697 julkaisemassa kokoelmassa *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités: Contes de ma mère l’Oye* (*Stories or Tales from Past Times, with Morals: Tales of My Mother Goose*) (ks. Luku 2.2). Satu Apo (2016) pohtii, että ”De puella a lupellis seruata” -runossa mainittu väri saattaa olla myös viittaus helluntain liturgiseen väriin, Pyhää Henkeä kuvastavaan punaiseen.

---

<sup>3</sup> Satu Apo (2016) puhuu susiemosta eli naispuolisesta sudesta. Egbertin runomuotoisessa legendassa käytetään sudesta kuitenkin sanaa *lupus*, joka on maskuliininen substantiivi. Feminiininen vastine *susi*-sanalle olisi *lupa*. Kertomuksen susi on siis uros, kuten Jan M. Ziolkowski (2009, 108) myös huomaa.

## 2.1 Suullisesti levinneet Punahilkka-sadut

Suullisesti levinneissä kertomuksissa tyttö kohtaa metsässä *ihmissuden*, joka kysyy, millaisten neulojen polkua (*the path of the pins or the path of the needles*) tyttö aikoo kulkea isoäitinsä mökille. Tyttö valitsee toisen reitin, ihmissusi toisen. Olento ehtii perille ennen tyttöä ja tappaa isoäidin, säilöo tämän lihaa ja verta astioihin hyllylle ja tekeytyy isoäidiksi vuoteeseen. Tyttö saapuu. Ihmissusi kehottaa häntä syömään kaapista löytyvää lihaa ja verta, minkä jälkeen se pyytää tyttöä vierelleen vuoteeseen. Tyttö kysyy, mitä hänen tulisi vaatteilleen tehdä, ja otus kehottaa tyttöä heittämään ne tuleen, sillä tämä ei tule tarvitsemaan niitä enää. Sängyssä tyttö kertoo, että hänen täytyy päästä tekemään tarpeensa. Ihmissusi kääsee tekemään ne suoraan sänkyyn. Tyttö kuitenkin pyytää lupaa mennä ulos helpottamaan itseään ja ehdottaa, että olento sitoisi hänet naruun, jotta hän ei voisi paeta. Näin tapahtuu, mutta pihalla tyttö sitookin narun kiinni puuhun ja karkaa ennen kuin ihmissusi huomaa hänen kadonneen. (Zipes 1993b, 4, 6; 1993c, 18–23.)

Suullisesti levinneet keskiaikaiskertomukset eroavat kirjoitetuista versioista jonkin verran. Niissä ei esiinny kaikkia niitä motiiveja, jotka nykylukija automaattisesti Punahilkkaan yhdistää. Kuten Jack Zipes (1993b, 4, 6; 1993c, 23, 74) nostaa esiin, suullisissa kertomuksissa esimerkiksi punaista väriä tai tytön nimeä ei mainita. Ihmissusi ei myöskään syö tyttöä, vaan päähenkilö selviää sen kysistä omatoimisesti nokkeluutensa avulla. Grimmin veljesten myöhemmin lisäämää metsästäjä-hahmoa (ks. Luku 2.3) ei siis esiinny alkuperäisissä kertomuksissa. Zipesin (1993b, 6) mukaan suullisista saduista ovat peräisin myös neula-motiivit (*pins, needles*), isoäidin lihan ja veren säilöminen ja syöminen sekä sänkyyn ulostaminen. Kirjoitetun Punahilkka-tradition myöhemmin synnyttämiä piirteitä puolestaan ovat muun muassa isoäidin ovelta olevan salvan mainitseminen, onnettoman lopun mahdollisuus sekä se, että tyttö pysähtyy matkalla keräämään pähkinöitä tai poimimaan kukkia (mt., 4, 6).

Suullisesti levinneissä Punahilkka-saduissa vastustajahahmo on ihmissusi, mikä korostaa olennon toiseutta ja yliluonnollisuutta. Jack Zipes (1993c, 18–20, 23, 68) kertoo historiallisen kontekstin selittävän, miksi myöhäiskeskiajalla suden sijaan satuiltiin ihmissudesta: Usko ihmissusiin juontaa juurensa nälkiintyneiden ihmisten hirmutekoihin, joihin oli vaikea suhtautua ra-

tionaalisesti. Aikalaisten oli helpompi selittää väkivaltaisuudet väestöä uhkaavilla kontrolloimattomilla voimilla kuin uskoa kanssaeläjiensä julmuuteen. Euroopassa vallitsikin kollektiivinen pelkotila, joka kohdistui pelloilla ja metsissä vaaniviin ihmissusiin, susiin, noitiin ja muihin olentoihin. Hysteriaa lietsoi kristillisen kirkon suhtautuminen niihin paholaisen käytyreinä. Ihmissudet ja noidat niputettiin yhteen eikä niitä kummemmin eroteltu toisistaan esimerkiksi noita- ja ihmissusioikeudenkäynneissä, joissa ihmissusiksi epäiltyjä saatettiin syyttää lasten syömisestä tai muista synneistä. Ihmissusihullutus liittyikin oleellisesti kirkon harjoittamiin noitavainoihin. Jack Zipes (mt., 67–69) kuvailee, että ihmissusia pidettiin verenhimoisina, tuhoisina ja juonikkaina, minkä vuoksi ne tahdottiin sulkea yhteisön ulkopuolelle. Raivopäisyys ja aggressiivisuus miellettiin myös suden piirteiksi, mutta ihmissutta pidettiin näistä kahdesta kesyttämättömämpänä ja hillittömämpänä. Noita- ja ihmissusihullutus vaikutti siis syvästi kollektiiviseen mielikuvitukseen ja satujenkerrontaan.

Vaikka myöhäiskeskiajan Punahilkka-saduissa puhutaan ihmissudesta, niiden perimmäinen tarkoitus ei ole synnyttää pelkoa kuulijassa. Tytön ei tarvitse pelätä ihmissutta tai sen seksuaalisesti vihjailevia toimia, sillä hän tietää pärjäävänsä sille (Zipes 1993c, 74). Suullisesti levinneet Punahilkat ovat itse asiassa toivontäyteisiä satuja, jotka tuntuvat kannustavan tyttöä, sillä hänet esitetään lopulta ihmissutta viisaampana. Kyseiset kertomukset ovat maallisia tarinoita, jotka näyttävät, kuinka suoraviivaisesti ja koristelemattomasti seksuaalisuuteen ja seksiin suhtauduttiin rahvaan parissa. Tällainen avoin suhtautuminen muuttui Punahilkkan kirjallisen tradition alettua, mihin palaan seuraavissa luvuissa. Vaikka Punahilkka-satujen tuolloinen tehtävä ei ollut herättää kauhistusta, ne sisälsivät kuitenkin varoittavan viestin. (Mt., 74–75.) Kristillisestä näkökulmasta ne kehottavat välttelemään syntisiä. Yleisemmällä tasolla niiden nykyäänkin tunnettu opetus on olla luottamatta tuntemattomiin.

Myöhäiskeskiajan Punahilkka-sadut ovat myös kasvukertomuksia. Ne kuvaavat tytön vihkiytymistä seksuaalisuuteen ja sosiaaliseen elämään, siis aikuistumisriittiä. (Zipes 1993c, 24.) Jack Zipesin (1993b, 6–7) mukaan saduissa mainitut neulat symboloivat naiseuteen siirtymistä, sillä ne edustavat yhtä keskiajan keskeisimmistä naisten töistä, ompelemista. Kertomuksessa mainitut neulat eittämättä liittyvät kyseisen askareen jokapäiväisyyteen. Aikuistumistematiikkaan liittyy myös isoäidin lihan ja veren nauttiminen. Zipes (1993c, 24) huomauttaa, että myöhem-



missä kirjallisissa saduissa isoäidin rooli on tyypistetty vain yhdeksi suden seksuaalisen väkival-  
lan uhreista (susi ahmaisee isoäidin) mutta että suullisissa kertomuksissa häntä hyödynnetään  
merkityksenmuodostuksessa laajemmin lihansyönnin ja verenjuonnin kautta. Ihmissyönti  
nähdään usein *meidän* eli vallitsevan kulttuurin ja *heidän* eli ulkopuolisen toiseuden eronteon  
välineenä (ks. esim. Guest 2001, 2). Villeiksi miellettyjä vieraan kulttuurin edustajia on saa-  
tettu syyttää kannibalismista, kun taas sivistyneistön ei ole voitu kuvitella harrastavan moista  
barbaarisuutta. Punahilkkan kontekstissa isoäidin syöminen liittyy queer-tutkimuksessa usein  
esiin nouseviin vastinpareihin *luonnoton vs. luonnollinen, luonto vs. kulttuuri ja yliluonnollinen*  
*vs. normaali*. Houkutellessaan Punahilkkan ruokailemaan isoäitinsä lihaa ja verta ihmissusi hui-  
jaa Punahilkkan elämelliseen tekoon. Tällaisesta niin sanotusti *vieraaseen* tapaan osallistumi-  
sesta ei kuitenkaan aiheudu tytölle negatiivisia seurauksia. Kuten Kristen Guest (2001, 2) huo-  
mauttaa, kannibalistiset teot voidaankin tulkita myös merkiksi kahtiajakojen kestämyy-  
destä. Satu siis *luonnollistaa* ja *normalisoi* ihmissuden edustamaa erilaisuutta pistämällä *meitä*  
edustavan Punahilkkan syömään isoäitiään eli ottamaan osaa *toiseuteen*. Zipes (1993c, 75)  
kommentoi: “Clearly the original folk tale [--] reflected [--] a general tolerance of differences.”  
Toisen ihmisen syöminen voidaan kasvukertomuksessa ajatella myös eräänlaisena elämänvoi-  
man siirtymisenä ruokailijaan. Punahilkka kirjaimellisesti sisäistää isoäitinsä tiedot ja taidot  
syödessään tätä. Zipesin (mt., 24) mukaan ruokailukohtaus viittaa perinteiden sekä tapojen  
jatkuvuuteen ja jopa uudelleensyntymiseen – tyttö symbolisesti syrjäyttää perheensä matriar-  
kan ja ottaa tämän paikan. Näin Punahilkasta tulee toimivaltainen nainen yhteisönsä silmissä.

Myöhäiskeskiaikaisten Punahilkka-kertomusten ulostamisyksityiskohta on kahdella tavalla  
mielenkiintoinen. Ihmissusi kehottaa tyttöä tekemään tarpeensa isoäidin sänkyyn, mikä to-  
teutuessaan kuvastaisi epäkunnioitusta. Isoäidin ja siten koko naiseuden tahraamiseen täh-  
täävä ele ei kuitenkaan toteudu Punahilkkan neuvokkuuden ansiosta. Koska ulostamisen ikävä  
metaforisuus ei aktualisoidu, on perusteltua tarkastella sen positiivisempia tulkintamahdelli-  
suuksia. Kehon toiminta voidaan nähdä eräänlaisena kaunistelevana kuvauksena elämästä ja  
oppimisesta: ihminen syö (niin materiaalista kuin hengellistäkin) ruokaa, imee itseään hyödyt-  
tävät ravintoaineet (kuten isoäidin opit) ja hylkää lopulta turhat osat takaisin kiertoon (ulos-  
tamisakti). Motiivi linkittyy vahvasti kasvukertomuksen tematiikkaan kiertokulusta, jatkuvu-

desta ja oppimisesta. Riippumatta siitä, määritelläänkö suullisesti levinneet Punahilkka-kertomukset varoitussaduiksi, kasvutarinoiksi vai kummaksikin, ne joka tapauksessa ylistävät maatiaistytön älyä ja omavaraisuutta toisin kuin monet myöhemmät versionsa (Zipes 1993c, 25).

## 2.2 Charles Perrault'n "Le Petit Chaperon Rouge"

Charles Perrault'n vuonna 1697 julkaistu satu "Le Petit Chaperon Rouge" ("Little Red Riding Hood") on tiettävästi ensimmäinen koskaan kirjoitettu versio Punahilkasta, sillä aiemmin käsitellyn Egbertin opetuslorun "De puella a lupellis seruata" yhteydet Punahilkkaan ovat löyhät. Perrault'n sadun tyttö on saanut isoäidiltään lahjaksi punaisen hilkan, joka pukee häntä niin hyvin, että häntä kutsutaan Punahilkaksi. Tyttöään ihannoiva äiti lähettää Punahilkan tervehdimään tämän sairasta isoäitiä. Punahilkka tapaa metsässä suden, joka tahtoo syödä tytön mutta malttaa mielensä metsässä oleskelevien puunhakkaajien takia. Tyttö paljastaa sudelle määränpänsä ymmärtämättä suden edustamaa uhkaa. Susi ja tyttö valitsevat eri reitit ja kilpailevat sitä, kumpi pääsee mökille ensin. Punahilkan reitti on pidempi ja hän viivyttelöi polulla keräten pähkinöitä, jahdaten perhosia ja valmistaen kukkakimppuja. Isoäiti neuvoo suttu pääsemään sisälle mökkiin. Kolme päivää syömättä ollut susi hotkaisee sängyssä lepävään isoäidin ja tekeytyy häneksi. Punahilkka saapuu mökille ja susi neuvoo hänet sisään matkien isoäidin hetkeä aiemmin antamia ohjeita. Susi pyytää Punahilkan luokseen vuoteeseen, tyttö riisuutuu, tottelee ja kummeksuu, kuinka oudolta isoäiti näyttää ilman vaatteitaan. Seuraa sadun käänteentekevä hetki, kun Punahilkka ihmettelee toisteisesti isoäidin käsien, jalkojen, korvien, silmien ja hampaiden kokoa, minkä jälkeen susi ahmaisee tytön. Kukaan tai mikään ei pelasta Punahilkkaa, vaan hän päätyy suden vatsaan. Sadun lopussa on moraaliksi nimetty kommentti, joka kehottaa nuoria naisia varomaan päästävästä susia koteihinsa.

"Le Petit Chaperon Rouge" on Punahilkan historiaan ja kehitykseen todennäköisesti eniten vaikuttanut satu. Charles Perrault valikoi suullisen kansanperinteen punahilkkamaisista kertomuksista mieleisensä elementit ja kirjoitti niiden pohjalta oman satunsa yläluokkaisille luki-joille, joiden sosiaaliset ja esteettiset standardit erosivat rahvaan käsityksistä. Sivistyneistön parissa esimerkiksi kiivain ihmissusivillitys oli ohi, minkä vuoksi Perrault pelkisti ihmissuden pelkäksi sudeksi. Perrault teki muutamia muitakin muutoksia Punahilkkaan, joiden myötä satutytön elämä muuttui merkittävästi haastavammaksi. (Zipes 1993c, 18, 26–27, 75.) Keskeisin

näistä muutoksista lienee kertomuksen seksuaalisen sisällön korostaminen. Perrault'n sadussa jokainen suden kohtaama naishahmo syödään eli raiskataan. Satu jopa päättyy suden ja Punahilkkan välisen lohduuttoman kanssakäymisen kuvaukseen: "[T]he wicked Wolf flung himself on Little Red Riding-Hood, and ate her up (Perrault 2018, 103)." Perrault'n lisäämä onneton loppu on eräänlainen herättelevä töytäys, joka osoittaa lukijalle, että suden ahneudessa tyttöä kohtaan (sen himoa kuvaillaan jo metsässä) ja tavassa heittäytyä tämän päälle on jotakin hyvin omistushaluista ja seksuaalista. Pähkinöiden ja kukkien kerääminen vahvistavat sadun seksuaalitematiikkaa. Syömisaktista muistuttavat pähkinät vihjaavat, että sadun pinta on vain kuori, jonka rivien välistä paljastuu todellinen ydin: viettelystarina. Kukat puolestaan yhdistetään taiteessa yleisesti kauneuteen, rakkauteen ja naissukupuoleen. Kukka-metaforat elävät myös kielenkäytössä. Nainen voi  *antaa kukkansa*  tai mies  *ottaa sen* . Kukkien poimiminen ( *picking a flower ~ deflowering* ) onkin tunnettu eufemismi neitsyyden menettämiseksi. Perrault'n sadussa mainitut kukat ovat merkki siitä, että Punahilkka on taivaltanut tyttöytensä päähän – on hänen kukkansa poimimisen aika. Voidaanpa jopa ajatella, että kovat pähkinät ja terälehtien verhoamat kukinnot representoivat miehen ja naisen genitaalialueita korostaen Perrault'n sadussa yliluonnollinen–luonnollinen-vastinparin sijaan mies–nainen-vastakohtia, jotka ovat vahvasti esillä sadussa.

"Le Petit Chaperon Rouge" ei ole naisnäkökulmasta kerrottu maallinen ja toiveikas nuoren naisen aikuistumistarina, kuten edeltäjänsä, vaan suoranainen miesfantasian projektio (Zipes 1993c, 31), joka pyrkii määräämään, miten naisten tulisi toimia ja miten heidät tulisi nähdä. Charles Perrault'n sadussa Punahilkkaan viitataan voivottelevaan ja sarkastiseen sävyyn: "The poor child [--] (Perrault 2018, 99)." Lisäksi sadun juonikehittelyn voidaan tulkita naureskelevan Punahilkalle ja siten halventavan naisia: kevytmielinen tyttö  *viihdyttää*  itseään metsässä mutta päättyy lopussa itse suden  *viihteen*  kohteeksi (Zipes 1993c, 26). Punahilkalle sallitaan aktiivisen toimijuuden illuusio, jonka susi kuitenkin riistää häneltä. "Le Petit Chaperon Rouge" on  *miehen*  kirjoittama väkivaltainen kertomus miesvallasta ja naisten myötämielisestä alistumisesta miesten toiveille. Perrault'n Punahilkka on hemmoteltu ja turhamainen (sukulaiset ovat lahjoneet hänet hilkalla) ja siksi tottunut huomioon, minkä vuoksi hän pysähtyy veljelemään suden kanssa (Zipes 1993c, 26). Tyttö ei ajaudu ongelmiin vaan hakeutuu niihin:  *hän*  jää juttelemaan sudelle ja  *hän*  paljastaa määränpänsä. Punahilkka on sinisilmäinen muttei välttämättä kovin viaton, sillä hän tietoisesti yhtyy suden eroottiseen leikkiin seurustelemalla sen

kanssa ja hidastelemalla omalla polullaan. Hänet voidaan siis nähdä joko naiivina *vieteltävänä* tai keimaileva *viettelijänä*, jollaiseksi hänet esimerkiksi esineellistävissä kuvituksissa ja kaupallisissa mainoksissa usein esitetään<sup>4</sup>. Joka tapauksessa satu opettaa Punahilkkan tekevänsä typerästi leikkiessään tulella, sillä sadun lopussa hän polttaa sormensa ja kuolee. Riippumatta siitä, onko Punahilkka halukas osallistuja vai ei, todellinen valta tapahtumista on mieshahmolla eli sudella: roolipeli aloitetaan suden himojen vuoksi, nautintoa valmistellaan sen juonittelujen mukaisesti (Punahilkkan lähettäminen kiertoreitille ja lämmittely isoäidin kanssa) ja viimeisenä ennen itse aktia susi haluaa tytön ottavan osaa esileikkiä edustavaan dialogiin sen sijaan, että se yksinkertaisesti hotkaisisi tämän. Tarinan mieshahmo nauttii vuorovaikutuksesta tytön kanssa mutta tekee lopulta kuten tahtoo eli hyväksikäyttää ja pahoinpitelee tytön.

”Le Petit Chaperon Rouge” ilmentää muutosta länsimaisessa sivistysprosessissa (Zipes 1993c, 31). Se torjuu tytön halun tutkia eläimelliseksi miellettyä puolta itsestään korostamalla seuraamusten merkitystä. Charles Perrault’n satu kuvaa 1600-luvun lopun miesten sisällä vellomaa paradoksia: sadun perusteella naisten toivottiin olevan estottomia, mutta samaan aikaan heitä piti rankaista uteliaisuudesta, kontrolloimattomuudesta ja aistillisuudesta miehisen yhteiskuntajärjestyksen ylläpitämiseksi<sup>5</sup>. Jack Zipesin (mt., 71–72) mukaan myös kristillisyyden vaikutti edelleen kertomuksen tavoitteeseen säännellä seksuaalisuutta ja sukupuolirooleja miesten hyväksi: hyvän kristityn tuli nujertaa niin ulkoisen luonnon asettamat uhat kuin omat sisäiset *luonnolliset* taipumuksensakin, karkottaa paholaisolento ja palauttaa järjestyksen, joka perustui lasten, naisten ja vähemmistöjen kontrollointiin. Lisäksi satu vaikuttaa suhtautuvan avioliittoa edeltävään ja sen ulkopuoliseen seksiin syntinä (Zipes 1993a, 349), jonka harjoittamisesta rankaistaan *naista*. Zipes (1993c, 74) kuvaileekin Punahilkkaa laillistetun epäoikeudenmukaisuuden ja kaltoinkohtelun kulttuuriseksi rakennelmaksi. Kun korostaakseen tytön syyllisyyttä Perrault leimasi hänet punaisella värillä vakiinnuttaen punaisen sadun muistettavimmaksi motiiviksi. Kyseinen väri varoittaa lukijaa Punahilkkan kohtalosta, sillä se assosioituu vereen, syntiin, pinnallisuuteen, paholaiseen ja aistillisuuteen (Zipes 1993b, 8; 1993c, 26).

<sup>4</sup> Punahilkka kuvataan yleensä korostetun nuorena ja kokemattomana tai vaihtoehtoisesti hännäävän seksikkäänä ja halukkaana oloisena – tai kummankin tavan sekoituksena. Molemmat näkemykset työstä ovat heteronormatiivisuutta vahvistavia ja miehisen himon konstruoimia objekteja. Silloinkin kun Punahilkka näyttää pelokkaalta tai on esimerkiksi lastenkirjassa mahdollisimman siivon näköinen, hänen asentonsa, ilmeensä, vaateuksensa tai katseensa paljastaa usein mielenkiintoa sutta kohtaan. (Ks. Zipes 1993a.)

<sup>5</sup> Naisen tiedonjonon rankaisemisen teemaa käsitellään myös Charles Perrault’n tunnetussa ”La Barbe bleüe” -satussa (”Bluebeard”, ATU 312).

Charles Perrault'n satu on kirjoitettu kaksoisyleisölle. Hänen oletettuna yleisönään oli koulutetun yläluokan aikuiset ja lapset 1600-luvun lopulla. Aikuislukijoiden oli määrä nauttia kertomuksesta leikkimielisenä ja tuhmana viettelytarinana – vertauskuvana tytön antautumisesta ja hakeutumisesta houkutukseen. Lapsilukijoille puolestaan sadussa säilytettiin suullisten kertomusten varoitusaspekti. Lasten oli tarkoitus nauttia suden ja tytön välisestä pelistä, joka päättyy jännittäväyydestään huolimatta didaktiseen antikliimaksiin sadun lopun moraalissa. (Zipes 1993c, 25.) Myös lapsille suunnatusta sisällöstään huolimatta Punahilkka on Perrault'n ajoista lähtien ollut hyvin seksuaalissävytteinen tarina, sillä hän nosti kertomuksessa piilevän raiskaus-aiheen tapetille lisäämällä ja korostamalla sadun seksuaalisia elementtejä (susi esimerkiksi odottaa Punahilkkää sängyssä alastomana). Suurin osa länsimaisista kirjailijoista on sittemmin omaksunut ja omassa työssään syventänyt seksuaalitematiikkaa, jota Perrault Punahilkkään valoi. Perrault siis muutti suullisesti levinneen toiveikkaan kertomuksen tytön aikuistumisesta tarinaksi väkivallasta, jossa uhria syyllistetään raiskatuksi joutumisesta. (Zipes 1993b, 7.) Myös esimerkiksi A.P. Randolph kyseenalaistaa Punahilkan siveyden usean eri esittäjän tulkitsemassa kappaleessaan ”How Could Red Riding Hood (Have Been So Very Good)”, joka kiellettiin radiosta sen vihjailevuuden vuoksi:

They say that she found a great big wolf in Granny's bed / [--] / But you know and I know what she must've found instead / Say, how could little Red Riding Hood have been so very good / [--] / Why was she dressed up in her bright flaming red / Unless she expected to knock someone dead / Why did she ramble, she knew it was a gamble / She was out in the woods for no good / They say she was a maid most discreet (Yeah?) / And there's no doubt about it, she must've been sweet.

(Alfred Pace Randolph 1925.)

Charles Perrault'n ”Le Petit Chaperon Rouge” -sadun vaikutus oli niin suuri, että se imeytyi takaisin osaksi suullista kertomusperinnettä synnyttäen uudenlaisia risteytettyjä satuja, joissa yhdistyi ja sekoittui sekä suullisen että kirjallisen tradition satumotiivit. Näin Punahilkka levisi ja päätyi lopulta Grimmin veljesten käsiin. (Zipes 1993c, 31.)

### 2.3 Grimmin veljesten ”Rotkäppchen”

Veljekset Jacob ja Wilhelm Grimm julkaisivat vuonna 1812 oman Punahilkka-satunsa ”Rotkäppchen” (”Little Red Cap”) osana kokoelmaa *Kinder- und Hausmärchen* (*Children's and Household Tales*). ”Rotkäppchen” alkaa samalla tavalla kuin Charles Perrault’n satu: kertomuksen päähenkilöä kutsutaan Punahilkaksi isoäidiltä saadun hilkan vuoksi. Äiti pyytää Punahilkkaa viemään kakkua ja viiniä sairaalle isoäidille ja varoittaa tätä poikkeamasta polulta. Punahilkka lupaa totella. Matkalla tyttö tapaa suden, jolle hän kertoo isoäidin talon sijaitsevan varttituntin päässä kolmen ison tammen alla. Susi päättää olla ovela, jotta se voisi syödä sekä isoäidin että Punahilkan. Suden kehotuksesta tyttö jää kukkienkeruuseen. Punahilkka kulkeutuu syvemmälle metsään, kun taas susi juoksee suoraan mökille ja syö isoäidin. Susi pukeutuu tämän vaatteisiin ja asettuu sänkyyn. Punahilkka saapuu ja löytää isoäidiksi naamioituneen suden vuoteesta. Hän kysyy, miksi isoäidin korvat, kädet ja suu ovat niin suuret, minkä jälkeen susi syö tytön.

Tyydyttyään himonsa susi nukahtaa ja alkaa kuorsata kovaäänisesti. Lähistöllä kuljeskeleva metsästäjä kuulee kuorsauksen ja päättää tarkistaa, onko isoäidillä kaikki hyvin. Metsästäjä näkee sängyssä pitkään etsimänsä synnintekijän. Hän pelkää suden syöneen talon asukkaan, leikkaa siksi eläimen vatsan auki ja pelastaa isoäidin sekä Punahilkan. Yhdessä he täyttävät suden vatsan kivillä. Kun susi herää, se kaatuu ja kuolee. Kaikki kolme ovat iloisissaan. Metsästäjä nylkee suden. Isoäiti syö kakun ja juo viinin ja hänen olonsa kohenee. Punahilkka päättää olla koskaan enää poikkeamatta polulta. Sadun loppupuolella Punahilkka matkaa uudelleen isoäidin luo ja törmää toiseen suteen. Sekin yrittää houkutellessa hänet poikkeamaan polulta. Tyttö kuitenkin kävelee suoraan isoäidin talolle ja kertoo tapahtuneesta. Hetkeä myöhemmin susi saapuu ja hyppää lukitun talon katolle odottamaan, että Punahilkka lähtisi paluumatkalle. Isoäiti neuvoo Punahilkkaa täyttämään talon edessä olevan juottoaltaan keitinvedellä, jossa hän aiemmin on valmistanut makkaroita. Haistettuaan ruoan tuoksun susi kurkottelee katon reunan yli, putoaa altaaseen ja hukkuu. Kertomus päättyy kuvaukseen onnellisesta Punahilkasta kävelemässä kotiin vahingoittumattomana.

Suurin osa ”Rotkäppchen”-sadun jälkeen kirjoitetuista Punahilkoista perustuu juuri Jacob ja Wilhelm Grimmin versioon, joka oli ensimmäinen ensisijaisesti lapsille suunnattu Punahilkka-

kertomus. Huomionarvoista on, että Grimmit modifioivat ja sensuroivat satujaan useasti, minkä tähden heidän oma Punahilkansakin kävi läpi joitakin muutoksia 1800-luvulla julkaisuissa, saman satukokoelman eri painoksissa ennen lopullista muotoaan. Grimmit kokivat satujen muokkaamisen tarpeelliseksi, sillä he tahtoivat muovata ne keskiluokkaiselle ja kristilliselle lukijakunnalle sopiviksi. (Zipes 1993c, 36, 40.) Tutkijat Pauline Greenhill ja Sidney Eve Matrix (2010, 3, 6) toteavatkin, että "[i]t was perhaps the Grimm brothers [--] who did the most to sanitize the folktale for the nursery" ja että "[t]he Grimms [--] edited successive versions for publication, changing them to fit their notions of appropriateness". Grimmin veljesten mielestä Charles Perrault'n satu oli liian julma, seksuaalinen ja traaginen. He siivosivat kertomusta vähentämällä sen armottomuutta ja erotiikkaa sekä rakentamalla kuvaa viktoriaanisen tytön soveliaasta käytöksestä. Vaikka Grimmit kirjoittivat satuun onnellisen lopun, heidän onnistui tehdä Punahilkasta entistä avuttomampi. (Zipes 1993c, 32–34.) Tyttö ei saa suden pyrkimyksiä torjutuksi yksin edes jälkimmäisellä kerralla vaan joutuu turvautumaan isoäitiinsä, jonka on sallittu viisastua virheistään. Perrault'n sadussa Punahilkalle käy huonosti, sillä hän toteuttaa seksuaalisuuttaan, kun taas Grimmien sadussa suden annetaan syödä Punahilkka, koska hän on rikkonut äidin antamaa käskyä. Satu siis painottaa kuuliaisuutta ottamatta yhtä voimakkaasti kantaa seksin harrastamiseen kuin Perrault'n satu. Jack Zipes (1993c, 36) kuvailee Grimmien satua seuraavasti: "*Little Red Cap* is fundamentally a justification of law and order and against individual autonomy and imagination. The reverence to be shown toward mother, grandmother, and male gamekeeper demanded by the tale is absolute."

Grimmien ja Charles Perrault'n satuja erottaa myös se, että "Rotkäppchen"-kertomuksessa suttakin rankaistaan – kaikkien hahmojen siis odotetaan noudattavan lain kirjainta ja kristillistä moraalaa. Kuten Jack Zipes (1993c, 33) sanoo: "[T]he Grimms were not content to kill the wolf just once." Ensimmäinen pahantekijä kuolee kompuroidessaan kivillä täytetyn vatsansa kanssa, toinen puolestaan hukkuu. "Rotkäppchen" on Perrault'n satua sallivampi naiivia Punahilkkaa kohtaan (tyttö syödään mutta hän selviää), kun taas suteen se suhtautuu rikollisena. Kertomuksen päävastustaja häpäistään riistämällä siltä sen identiteettiä, komeutta ja hyvinvointia symboloiva turkki. Nahkottu susi on pelkkä ruho – eräänlainen silvottu *ei-mies*. Metsästäjän sanat "So I've found you at last, you old sinner (Grimm 2007a, 127)" opettavat, että lopulta paha saa aina palkkansa. Ne ohjaavat myös tarkastelemaan satua kristillisenä kertomuksena, mikä on perusteltua, sillä "[u]seimmat kansansadut [--] usein suoraan tai välillisesti

käsittelevät uskonnollisia aiheita”, kuten Bruno Bettelheim (1998, 21–22) sanoo. ”Rotkäppchenin” metsästäjää voidaan tulkita kahdella eri tavalla. Maallisesta näkökulmasta hän on patriarkaalisen vallan symboli, sillä vain hän on kykenevä tarjoamaan pelastuksen ja taltuttamaan luonnon voimat virheittä (Zipes 1993c, 36). Ylemmyytensä merkiksi metsästäjä vie suden turkin mukanaan. Hän edustaa miesvaltaa, jolla on oikeus luoda lakeja, valvoa niiden noudattamista, rankaista väärintekijöitä ja tarjota toinen mahdollisuus. Äiti tietää tämän ja kehoittaa Punahilkkaa noudattamaan miehisen yhteiskunnan sääntöjä. Kristillisestä näkökulmasta taas metsästäjä voidaan tulkita Jumalan vertauskuvaksi. Koska Punahilkan aikomukset ovat olleet puhtaat (hän lupaa noudattaa äitinsä ohjeita), pelastava suojelijahahmo armahtaa hänet, kuten Jesajan kirjassa 1:18 sanotaan: ”[V]aikka ne [teidän syntinne] ovat purppuranpu-naiset, tulevat ne villanvalkoisiksi (Raamattu 1992, 746, kursiivi lisätty).”

Seksuaalisia sisältöjä karsiessaan Jacob ja Wilhelm Grimm kenties huomaamattaan myös lisäsivät sadun queer-potentiaalia, sillä he tekivät tunnetuksi suden naamioitumisen isoäidiksi. Koska susi on Charles Perrault’n asettaman esisopimuksen mukaisesti mies, sen ristiinpukeutuminen naiseksi on Punahilkan historiassa ensimmäinen selkeä merkki mieshahmon heteronormatiivisuudesta poikkeavasta käytöksestä. Transvestisuus kertoo suden halusta eläytyä väliaikaisesti naisen rooliin. Se varmasti voisi estää Punahilkan pakenemisen muillakin tavoin kuin esittämällä isoäitiä. Se kuitenkin valitsee pukeutua feminiinisiin vaatteisiin. Tämä ei tee sudesta vähemmän heteroa mutta osoittaa sen mielenkiinnon sukupuoliroolien ja – mikäli naiseksi pukeutuminen lisää sen nautintoa – myös seksuaalisuuden joustavuutta kohtaan. Ehkäpä juuri tästä syystä metsästäjän heroismia korostetaan sadussa avokätisesti ja sutta puolestaan rankaistaan yliampuvasti: suden harjoittama queer-ilmaisu taltutetaan systemaattisesti sekä tehokkaasti (metsästäjä on omistautunut jahdille) ja tuhotaan paniikinomaisesti (tappamisen lisäksi sen olemus tärvellään nylkemällä). Kertomuksen tukahduttava rakenne onkin Jack Zipesin (1993c, 32) mukaan koodattu rationalisaatio kehoista ja seksistä, joka nähdäkseni tähtää heteronormatiivisuuden institutionalisoinnin oikeuttamiseen. Cristina Bacchilega muotoilee osuvasti, miten sekä Perrault’n että Grimmin veljesten saduissa tapahtumat huipentuvat ja päättyvät siihen, että naispäähenkilö pakotetaan hänelle varattuun muottiin:

The *literary* tradition of “Red Riding Hood” [--] does lock the protagonist into a gendered and constricting chamber. Whether she survives her journey into the



outer world or not, the girl is *inside* when the tale ends—inside the wolf’s belly for Perrault, or her grandmother’s home for the Grimms. Devoured or domesticated, charged with sin or in charge of the feminine hearth, in the literary fairy-tale tradition Red Riding Hood is subjected to the laws of one deliberative masculine body. When the wolf punishes the girl’s curiosity, and when the hunter saves her and the grandmother, males determine feminine limits. (Bacchilega 1997, 58–59.)

Samankaltaisin johtopäätöksin Jack Zipes (1993c, 80) analysoi Grimmien satua: sterilisoidessaan suden täyttämällä sen vatsan kivillä Punahilkka evää samalla itseltään mahdollisuuden täyttää oman (seksuaalisen) potentiaalinsa ja omaksuu näin vallitsevat normit.

## 2.4 Punahilkka 1900-luvulla

Sekä Charles Perrault’n että Jacob ja Wilhelm Grimmin versiot Punahilkasta nauttivat suosiota Euroopassa ja Amerikassa 1800- ja 1900-luvuilla. Niistä tehtiin lukuisia käännöksiä, jotka noudattelivat yhtenäistä linjaa. Jos muutoksia tehtiin, ne tehtiin sievistelyn nimissä, sillä useat kirjailijat kokivat Perrault’n ja jopa Grimmien sadut liian hurjiksi ja pelkäsivät niiden väkivaltaisuuksien tai seksuaalisuuden säikäyttävän lapsilukijat. Viittaukset Punahilkkan kosketteluun tai syömiseen saatettiin editoida pois. Punahilkat viestittivät edelleen, että lapsen tulisi oppia hallitsemaan seksuaalisuuttaan, mutta tapahtumia muutettiin siten, että hirmutöiltä vältyttiin. Kuuliaisuutta korostettiin aiempaa painokkaammin. Punahilkka-satujen sensurointi oli seurausta yleisestä pelosta, että tyttö jokin päivä hylkää konventiot ja ryhtyy metsäneläjäksi suden kanssa. Tästä syystä saduissa vältettiin tabuaiheiden esille nostamista. Lopulta Punahilkka alkoikin pyristellä rajusti perinteiden kahleita vastaan, kun modernit kirjailijat ryhtyivät sovittamaan satua uudenlaisista poliittisista ja kriittisistä näkökulmista käsin. (Zipes 1993b, 14; 1993c, 37, 42, 45–46.)

Punahilkka kapinallistui maailmansotien, kiihtyvän ihmisoikeuskeskustelun ja naisasialiikkeiden myötä. Perinteisten arvojen ja käsitysten kyseenalaistamiseksi saduissa saatettiin käyttää huumoria, ironiaa ja suoranaista absurdismia vaikuttamiskeinona. (Zipes 1993c, 50, 58.) Esimerkiksi amerikkalaisen James Thurberin vuonna 1939 julkaistussa lyhytnovellissa ”The Girl and the Wolf” pikkutyttö kaivaa koristaan konekiväärin ja ampuu suden kuoliaaksi. Kertomuksen moraalissa kommentoidaan maailman muuttuneen: ”It is not so easy to fool little girls

nowadays as it used to be (Thurber 1993, 229, kursiivi poistettu).” 1900-luvun alkupuolen sotatantereet levisivät siis satujen maailmaan. Punahilkka taivutettiin yhteiskuntakritiikin, propagandan ja idealismien tarkoituksiin. Sadun hahmojen nähtiin edustavan kahden eri kansallisuuden tai aatteen välisiä eroja ja jommankumman voitokkuutta ylitse toisen. Hahmot saattoivat esimerkiksi kuulua natsijärjestöihin, puhjeta laulamaan Ranskan kansallislaulua tai kukistaa stalinistisen diktatuurin marxismin hengessä. Sotien välillä ja niiden jälkeen julkaistut Punahilkat peilasivatkin erilaisia sosiodemokraattisia, kommunistisia, fasistisia, liberaaleja ja edelleen myös perinteisiä ajatuksia lastenkasvatuksesta, naisista ja seksuaalivalistuksesta. (Zipes 1993c, 51–58.)

Jack Zipesin (1993c, 59, 61–62) mukaan 1900-luvun loppupuoli toi mukanaan kaksi uutta piirrettä Punahilkka-satuihin. Ensinnäkin, useissa sen ajan kertomuksissa sutta sympatisoidaan käyttämällä sen näkökulmaa, antamalla ääni sen katumukselle tai esittelemällä se muutoin vähemmän mustavalkoisesti. Esimerkiksi Sam the Sham & the Pharaohs -yhtyeen kappaleessa ”Li'l Red Riding Hood” (1966) suden annetaan ymmärtää haluavan tyttöä, sillä se tyytyy kulkemaan tämän rinnalla (”I'll try to be satisfied / just to walk close by your side”), mutta myös kaipaavan tilaisuutta aitoon, vastavuoroiseen rakkauteen: ”What a big heart I have / the better to love you with / [--] / even bad wolves can be good / [--] / maybe you'll see things my way / before we get to grandma's place.” Susi kuitenkin toistuvasti ulvoo kappaleessa tavalla, joka saa sen sanat vaikuttamaan ironisilta ja epäluotettavilta. Toisaalta ulvonta voidaan tulkita myös suden pahaa tarkoittamattomaksi innokkuudeksi. Joka tapauksessa kappale nostaa esiin mahdollisuuden, etteivät kaikki sudet tahdo vahingoittaa. Tästä syystä se edustaa teosta, joka Zipesia (1993c, 59) lainatakseni ”seek[s] to rehabilitate the wolf”. Toinen Punahilkka-kertomuksissa 1900-luvun lopulla yleistynyt trendi on Zipesin (1993c, 59) mukaan sadun perinteisten kaavojen ja muodon rikkominen, mikä etäännyttää ja vapauttaa lukijan kyseenalaistamaan satuihin sisäänkirjoitetun konventionaalisuuden. Max Lüthin (1987, 16, 20, 21, 40, 44, 49, 54, 125) mukaan sadun tyypillisiä ominaisuuksia ovat muun muassa yksiulotteisuus, pinnallisuus, lineaarisuus, ajattomuus, yleistettävyyys, sublimaatio, kaavanomainen aloitus (*Olipa kerran...*) ja lopetus (*He elivät onnellisina...*), tietyt oletukset (kuten ettei mikään ongelma ole liian vaikea ratkaistavaksi tai kaikki sitä miltä näyttää), järjestelmällisyys, tiiviys ja ennen kaikkea struktuurin selkeys. Osuvia esimerkkejä näitä tottumuksia rikkovista kertomuksista ovat Gianni Rodarin satu ”Little Green Riding Hood” (1974), joka ”tear[s] the traditional narrative

discourse and contents asunder, and play[s] sardonically with conservative expectations”, ja Angela Carterin novelli ”The Company of Wolves” (1979), joka ”recalls the superstitious past to transcend it” (Zipes 1993c, 63–64).

Gianni Rodarin sadussa isoisä muistaa Punahilkka-sadun tapahtumat väärin ja hermostuttaa lapsenlapsensa, joka joutuu korjailemaan häntä: ”And Little Black Riding Hood replied–’Red! Red! Red!!!’ She replied: ”I’m going to the market to buy some tomatoes.” ”No, she didn’t. She said: ”I’m going to my grandma who is sick, but I’ve lost my way.” ”Of course! And the horse said–’What horse? It was a wolf (Rodari 1993, 256).” Isoisän kömpelö kerronta rikkoo jatkuvasti sadun illuusion ja palauttaa lukijan 70-luvun todellisuuteen. Angela Carter puolestaan heittää hyvästit satujen johdonmukaisuudelle goottilaisvaikutteisessa ja lähes pornografisessa novellissaan, joka yhdistelee niin suullisen kuin kirjallisenkin tradition elementtejä. Kauhukirjallisuudelle tyyppillisellä – mutta moraaliosuuksia lukuun ottamatta saduille epätyypillisellä tavalla – teksti vaihtelee imperfektin ja preesensin välillä intensiivisyyden lisäämiseksi ja valittujen yksityiskohtien tähdentämiseksi:

He strips off his shirt. [--] A crisp stripe of hair runs down his belly, his nipples are ripe and dark as poison fruit but he’s so thin you could count the ribs under his skin if only he gave you the time. He strips off his trousers and she [the grandmother] can see how hairy his legs are. His genitals, huge. Ah! huge.

The last thing the old lady saw in all this world was a young man, eyes like cinders, naked as stone, approaching her bed.

The wolf is carnivore incarnate.

When he had finished with her, he licked his chops and quickly dressed himself again, until he was just as he had been when he came through her door.

(Carter 2016, 196.)

Angela Carterin novellissa sadun systemaattisuutta rikotaan muun muassa kertomalla usean eri hahmon kohtaamisista susien kanssa ennen varsinaista Punahilkka-osuutta: Jeesuksesta laulava hullu mies kuolee. Muuan tyttö selviää täpärästi, kun hän huutaa lähistöllä oleskelevat miehet avukseen. Metsämies saa napattua suden kuoppaan, sivaltaa sen kurkun auki ja irrottaa sen tassut, minkä jälkeen hänen sylissään on ”the bloody trunk of a man, headless, footless, dying, dead” (Carter 2016, 188). Noita muuttaa kokonaisen hääseurueen susiksi sulhasen valittua toisen naisen ja kutsuu ne toisinaan luokseen laulamaan. Erään naisen ensimmäinen aviomies palaa vuosien jälkeen kotiin, muuttuu sudeksi ja repii hänen esikoiseltaan jalan irti,

minkä jälkeen naisen uudempi aviomies pahoinpitelee naisen, sillä tämä kyönelehtii ensimmäisen miehensä kuoleman vuoksi. Juonen lukuisat haarat kuvaavat vaihtelevia historiallisia uskomuksia, tapahtumia ja arvoja erilaisten Punahilkka-satujen takana. Novellissa sanotaan, että "[s]even years is a werewolf's natural span but if you burn his human clothing you condemn him to wolfishness for the rest of his life, so old wives hereabouts think it some protection to throw a hat or an apron at the werewolf, as if clothes made the man" (mt., 190), mikä viittaa esimerkiksi Jan M. Ziolkowskin (2009, 108) mainitsemaan keskiaikaiseen taikauskoon, että erityisesti punaisella vaatteella voisi olla petoja tai pahuutta torjuva vaikutus. Carterin novelli osoittaa käsityksen täysin vääräksi, sillä punaiseen hartiahuiviin pukeutunut kertomuksen päähenkilö joutuu ei vain yhden vaan kokonaisen susilauman piirittämäksi: "Ten wolves; twenty wolves – so many wolves she could not count them, howling in concert as if demented or deranged (Carter 2016, 198)." Tarinan tyttö tietää kuolevansa pian. Hän haluaisi taistella muttei pääse käsiksi suden häneltä viemään veitseen, joten hän turvautuu ainoaan jäljellä olevaan vaihtoehtoon; uhriksi alistumisen sijaan hän päättää ottaa haltuun oman tuhonsa. Hän riisuu sekä itsensä että suden, heittää kummankin vaatteet takkaan (tuomiten heidät novellin oppien mukaan lopullisesti susiksi), purskahtaa nauruun suden kerrottua sen hampaiden olevan syömistä varten, suutelee sutta, asettaa sen pään syliinsä ja alkaa nyppiä sen hiuksista täitä, jotka hän romanttisena eleenä suden käskystä laittaa suuhunsa ja syö.

[B]y acting out her desires—sexual, not just for life—the girl offers herself as flesh, not meat. [--] Both carnivores incarnate, these two young heterosexual beings satiate their hunger not for dead meat, but flesh, while at the same time embodying it. [--] Just as the girl has slipped out of her overdetermined and victimizing propriety, so now is the wolf, that excluded and demonized *other*, allowed to slip in.

(Bacchilega 1997, 63–64, kursiviivä lisätty.)

Novelli ei tee tyhjäksi ainoastaan miesten pyrkimystä säännellä seksuaalisuutta vaan myös kristillisen instituution yritykset ohjailla ihmisten toimintaa. Sekä hullu mies että isoäiti kuolevat siitä huolimatta, että he turvautuvat Jumalaan. Novellin lopetus irvailee konservatiivisille kristillisille käsityksille rinnastaen sudet Jeesukseen: "Midnight; and the clock strikes. It is Christmas Day, the werewolves' birthday [--] (Carter 2016, 200)." Toisaalta analogia susien ja Jeesuksen syntymäpäivän välillä voidaan nähdä myös argumenttina, että susien representoimassa vapautuneessa seksuaalisuudessa ja fyysisessä kumppanuudessa on jotakin lohdullista, kaunista ja pyhää: "See! sweet and sound she sleeps in granny's bed, between the paws of the

tender wolf (mt., 200).” Cristina Bacchilega (1997, 52) ajattelee, että Carterin novellin ja sen naishahmon osoittama itsereflektiokyky on voimaannuttava mahdollisuus naisille ja narratiiveille. Jack Zipes (1993c, 58–59) mainitsee, että 1900-luvun loppupuolen Punahilkat viestivätkin kriittisestä ilmapiiristä, joka vaati muutosta seksuaalisuutta ja dominointia koskeviin vanhoihin näkemyksiin. Aiemmin avuttomana näyttäytynyt Punahilkka alkaa saada vaihtoehtoja: hänen ei tarvitse enää muovata mielikuvitustaan tai halujaan tai odottaa miestä pelastamaan häntä. Zipes (mt., 66, 81) toteaa kuitenkin myös, että uudesta modernista asenteesta naisia ja puritaanista kasvatusta kohtaan sekä lukuisista radikalisoituneista kertomuksista huolimatta Charles Perrault’n ja Grimmin veljesten patriarkaaliset satukaavat elävät vielä tänäkin päivänä ja että erilaiset tottelevaisuudesta ja seksuaaliohjailusta saarnaavat versiot vahvistavat niitä. Hänen jokseenkin mustavalkoinen mielipiteensä on, että ihmisten pitäisi oppia miesten voivan saavuttaa elämässään tyydytyksen jollakin muulla tapaa kuin olemalla susia tai metsänvarti-joita.

Jack Zipes on yksi merkittävimmistä Punahilkka-asiantuntijoistamme. Hänen perusteellinen tutkimustyönsä Punahilkkan sosiaalisesta ja historiallisesta taustasta on vertaansa vailla, minkä vuoksi hänen tulkintojaan on tässäkin tutkielmassa tuotu esiin. Hänen lukutapansa on kuitenkin arvottava. Tutkijan henkilökohtainen näkemys siitä, mikä versio on toista arvokkaampi tai oikeampi, ei saisi ainakaan eksplisiittisesti näkyä tutkimustekstistä, kuten Zipesilla usein näkyy (ks. esim. Zipes 1993b, 7–8; Zipes 1993c, 25; Zipes 2011, 11). On sääli, että Zipes vihjaa usein ajattelevansa, että Punahilkkan kirjalliset versiot ovat jollakin tavalla vähemmän arvokkaita ja kontaminoituneita suhteessa suullisen kansanperinteen Punahilkkoihin, sillä arvottava näkemys murentaa muilta osin niin ansiokkaan ja arvostetun tutkijan työn tasoa. Zipes kritisoi myös Disneyn tapaa omia ja omistaa satuja, mikä rikkoo niiden alkuperäistä tapaa olla yhteisömuksellisia narratiiveja artikkelissaan ”Breaking the Disney Spell” teoksesta *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture* (1995). Disney on toki tunnettu tavaramerkkiensä ja tekijänoikeuksiensa valvomisesta, mutta toisaalta sen kaltaiset yritykset osaltaan varmistavat, että perinteiset sadut pysyvät elinvoimaisina.

Koska vuosituhannen vaihteesta ei ole vielä saavutettu suurta ajallista etäisyyttä, on haastavaa tehdä luotettavia yleistyksiä muutaman viime vuosikymmenen Punahilkoista. Ainoa selkeä tendenssi, jonka olen huomannut ja jonka tahdon ottaa esiin, on ollut satujen – ja itse

asiassa ihmissusifantasiainkin – lisääntynyt käyttö elokuvissa ja televisiosarjoissa. Tuoreita esimerkkejä ovat *Grimm* (2011–2017), *Teen Wolf* (2011–2017), *Into the Woods* (2014) ja pääai-neistoni *Once Upon a Time*. Elokuvat ja sarjat ovat toisistaan erilaisia formaatteja, joten osa niiden käytössä olevista keinoista vaihtelee. Pauline Greenhill ja Jill Terry Rudy (2014, 6, 11) toteavat esimerkiksi, että satujen episodimainen rakenne palvelee erityisesti televisio-ohjel-mien sarjallisuutta ja että sarjoissa hahmoja sekä juonta voidaan kehittää pidempään ja va-paammin kuin elokuvissa, joilla on noin kahteen tuntiin rajattu kesto (*running time*). Heidän mukaansa perinteisten satujen tuttuus on hyödyksi televisiolle ja päinvastoin, sillä televisio-sarjat tarjoavat saduille jatkuvuutta. Kuten Maria Tatar (2014, 1) asian ilmaisee, "[e]ach new telling recharges the narrative, making it crackle and hiss with cultural energy". Sadut puoles-taan auttavat sarjoja sitouttamaan yleisönsä muun muassa tarjoamalla tilaisuuden tutustua lähemmin aiemmin epäluopavina pidettyihin hahmoihin, kuten Pahaan kuningattareen eli Lu-mikin äitipuoleen, jolle voidaan televisiosarjassa luoda sympatiaa herättävä tausta, niin kuin *Once Upon a Time* -sarjassa on tehty (Greenhill & Rudy 2014, 19). Vanhan ja uuden, tutun ja ennennäkemättömän yhteispeli onkin satutelevisiosarjojen ehdoton voimavara ja tekijöiden yksi mielenkiintoisimmista haasteista: "Those working with fairy tales are surely aware of the need to strike a balance between the pleasure of the familiar and the excitement of the unex-pected [--] (Greenhill & Matrix 2010, 15)." Näin yleisö saadaan pohtimaan, mitä totutusta poik-keaminen paljastaa kulttuurisista arvoistamme (Tatar 2014, 4). Kenties yleisön tarkastelu-kulma on kääntynyt sisäänpäin, ja ilmiöiden sijaan tahdommekin tietää enemmän niiden taus-talla vaikuttavista inhimillisistä tekijöistä ja motivaatioista. Meidän ei tarvitse enää selittää maailmaa luonnon ja kulttuurin, pahan ja hyvän eroilla, sillä olemme alkaneet ymmärtää, että dikotomioihin tukeutuminen vääristää kuvaa todellisuudestamme.

## 2.5 Miksi Punahilkka sopii queer-luennan kohteeksi?

Queer-tutkimussuuntaus on laaja kenttä, joka pitää sisällään useita jopa toisistaan hieman eroavia näkökulmia. Lähtökohtaisesti sen voidaan ajatella ohjaavan tulkitsijan huomiota nor-mista poikkeavuuteen erityisesti sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioissa. Margi-naalisuus, outous ja yleinen yhteisöön sopimattomuus ovat keskeisiä queer-luennan aiheita. (Turner & Greenhill 2012, 4.) Punahilkka-traditio soveltuu erinomaisesti queer-luennan koh-teeksi, sillä (kuten Jack Zipes mainitsee useaan kertaan teoksessaan *The Trials & Tribulation of*

*Little Red Riding Hood*) iso osa Punahilkka-saduista kertoo työstä, joka ei syystä tai toisesta saa koskaan yhteisön pyyteetöntä hyväksyntää. Lisäksi satu sisältää tyyppillisestä seksistä, sukupuolirooleista ja seksuaalisuudesta poikkeavia yksityiskohtia, kuten ylimalkainen aggressiivisuus yhdynnässä (susi ahmaisee tytön yhdellä nielaisulla), sadomasokismia muistuttava valtasuhteilla ja manipulaatiolla leikkiminen (suden vilpillisyys, tytön suostuvaisuus antaa pedolle sen tahtoma ja hidastelu metsässä) sekä transvestismi (susi isoäidin vaatteissa).

Arvioni mukaan edellä mainitut seikat ovat epäkonventionaalisia ja pursuavat queer-potentiaalia. Ne tuntuvat myös vihjaavan, että Punahilkkan suosio ei selity vain sadun tabuaiheiden poeettisella käsittelyllä vaan myös sillä, että satu lausuu julki ihmisissä poreilevan queer-taipumuksen, joka pitää sisällään sukupuolisuuden ja seksuaalisuuden lukemattomia sävyjä. Queer-luenta purkaa binäärisyyksiä ja kiinnittää analyttistä huomiota kertomuksen aukkoihin, hiljaisuuksiin ja välitiloihin (Noreen & Hird 2008, 5). Punahilkka-traditio sisältää suuria kysymysmerkkejä – kuten missä kaikki sadun miespuoliset perheenjäsenet ovat ja miksi – joihin perehtyminen voi paljastaa jotakin merkityksellistä sadun luonteesta. Angela Carter nostaa kyseisen kysymyksen esiin ”The Company of Wolves” -novellissaan: ”Her father might forbid her, if he were home, but he is away in the forest, gathering wood [--] (Carter 2016, 192).” Käyttämällä sanaa *might* Carter jättää ottamatta lopullisesti kantaa siihen, toimisiko isä vanhoillisen valvovasti ja kieltäisi tytön retken vai ei. Isän mahdollisesti tarkoituksellinen poissaolo voi olla merkki hänen halustaan joko epänormatiivisesti kannustaa Punahilkkaa itsetutkiskelun polulle, normatisoivasti testata Punahilkkan kuuliaisuutta tai susimaisen välinpitämättömästi sysätä tämä keskelle haasteita oman onnensa nojaan kenties tytölle jopa pahaa toivoen. Isän – ja isoisänkin – poissaolo erityisesti Charles Perrault’n ”Le Petit Chaperon Rouge” -sadussa, jossa ei esiinny metsästäjää, viestii siitä, että susi on uhka ainoastaan naisille. Vaikuttaa siltä kuin mieshahmojen sisällyttämiseen olisi suhtauduttu seksuaalitematiikan valossa epäolennaisena. Tämä yksityiskohta on erittäin heteronormatiivinen, sillä se sivuuttaa täysin esimerkiksi miestenvälisen seksuaaliväkivallan.

Lukijat ovat pitkään liittäneet suden kyltymättömyyden ja irstailun sairauteen ja pahuuteen (Zipes 1993c, 46). On queer-luennan kannalta merkityksellistä tiedostaa erilaiset assosiaatiot, joita lukijan päässä voi aktivoitua, kun yhdistellään esimerkiksi sellaisia asioita kuin seksi ja sairaus. Koska aikuisuuden katsotaan nykyään alkavan merkittävästi vanhemmalla iällä kuin

aiemmin on ajateltu, esimerkiksi pedofilia on aihe, jonka nykylukija saattaa lukea Punahilkasta, vaikka satutytön nuoruus selittyy myöhäiskeskiajan matalalla naimiaiällä. (Itse Charles Perrault'kin meni naimisiin yli 20 vuotta itseään nuoremman, vielä teini-ikäisen joskin jo 19-vuotiaan naisen kanssa.) Lasten seksuaalinen hyväksikäyttö ei tietenkään ole vain modernin maailman ongelma, minkä vuoksi on mahdollista tulkita Punahilkka pedofiiliseksi tarinaksi. David Sladen ohjaama *Hard Candy* -elokuva (2005) esimerkiksi perustuu oletukselle, että Punahilkka kertoo lasten hyväksikäytöstä. Elokuvan 14-vuotias sankaritar houkuttelee pedofiilina pitämänsä miehen ansaan ja kiristää tämän lopulta hirttäytymään.

Kaikenikäisiin naisiin kohdistuva väkivaltaisuus ei huou ainoastaan yksittäisistä Punahilkka-kertomuksista ja niiden elementeistä vaan koko tarinan historiasta: satua kierrättämällä lukijat kirjailija- ja lukijakunnat ovat paljastaneet halunsa satuttaa tyttöä yhä uudelleen ja uudelleen. Jack Zipes (1993b, 10–11) toteaaakin, että tapa, jolla Punahilkka-tarinaa käsitellään, vahvistaa epäedullista ajatusta, että naiset tahtovat tulla raiskatuiksi. Diane Herman (1984, 21) täsmentää asiaa artikkelissaan "The Rape Culture":

The imagery of sexual relations between males and females in books, songs, advertising, and films is frequently that of a sadomasochistic relationship thinly veiled by a romantic facade. Thus it is very difficult in our society to differentiate rape from 'normal' heterosexual intercourse relations. Indeed, our culture can be characterized as a rape culture because the image of heterosexual intercourse is based on a rape model of sexuality. (Herman 1984, 21.)

Punahilkka-satua voidaan syyttää Hermanin tarkoittaman raiskauskulttuurin edistämisestä ja ylläpitämisestä, sillä se normalisoi seksuaaliväkivaltaa muun muassa totuttamalla yleisönsä väkisinmakaamisesta viestiviin vastakkainasetteluihin. Pauline Greenhill ja Steven Kohm (2014, 194) kommentoivat: "Whatever its form, the underlying structure of LRRH [Little Red Riding Hood] incorporates nurturers and aggressors, victims and rescuers."

Jack Zipesin sosiohistoriallinen lukutapa jättää huomiotta muun muassa vapaat miellelyhtymät, jotka lukijan mielessä herkästi aktivoituvat, kenties tiedostamattakin. Esimerkiksi suullisen kansanperinteen Punahilkka-saduissa esiintyvät neulat lukija saattaa tulkita Prinsessa Ruusunen -kertomuksesta tutuksi motiiviksi, joka vahvistaa ajatusta raiskauksesta (metsässä



odottava kova ja terävä esine valmiina iskeytymään naisen lihaan). Punahilkka-satujen kertojat eivät välttämättä tai edes todennäköisesti ole lainanneet neula-motiivia Ruusunen-sadusta, mutta niiden välinen yhteys voi aktivoitua kumpaankin satuun tutustuneen vastaanottajan mielessä. Punahilkkojen raiskaus-aihe ja satujen jakama lajikonventio (motiivit ja niiden merkitys) todistaa assosiaatiosta syntyvän tulkinnan perustelluksi. Lennokkaan psykoanalyttisesti tulkittuna voisi jopa väittää, ettei satukäytänteiden tuntemusta tarvita, sillä lukijan on ilman satumotiivien ymmärrystä mahdollista analysoida metsän pursuavan Punahilkkan toiveiden täyttämiseksi toimintavalmiita peniksiä (neuloja). Zipesin (1993c, 24) mukaan neulat edustavat vain ja ainoastaan murrosikää eli aikaa, jolloin tytöt vihitään ompeluyhteisön jäseniksi, aikuiseksi. Minä väitän, että queer-luennan avulla neuloilla voidaan analysoida olevan myös toisenlaisia funktioita miehuuden symboleina ja queer-vihjeinä, jotka houkuttelevat tulkitsemaan satua sukupuolten ja seksuaalisuuden representaationa. Angela Carterin novellissa esimerkiksi mainitaan juonen kannalta kohtalaisen merkityksetön kompassi, jonka avulla susi uskoo löytävänsä perille ennen Punahilkkää, sillä sen *neula* osoittaa aina pohjoiseen – siis maskuliinisesti *ylös*. Kertomuksen susi on sekä kuvaannollisesti että kirjaimellisesti ylöspäin sojottavan piikkinsä ohjaama.

Tekstin lukijassa herättämät, perustellut mielle yhtymät ovat tärkeitä tulkinnan välineitä eikä niitä tulisi sivuuttaa sen tähden, etteivät ne sovellu valittuun tutkimuskehykseen. Jack Zipesin (1993c, 75) mukaan esimerkiksi punaista väriä ei saisi tulkita murrosiän symboliksi, koska se ei ole historiallisen kontekstin vuoksi perusteltua. Jos kerran keskiaikainen Punahilkka-kertomus on kasvutarina ja neulat symboloivat aikuisyhteisöön liittymistä, miksi *ei ole oikein* (Zipesin käyttämä ilmaus) olettaa, että punainen rinnastuu murrosikään kuukautisveren värin vuoksi? Angela Carter ainakin tuntuu yhdistävän ne toisiinsa, sillä hänen novellissaan kerrotaan:

Children do not stay young for long [--]. [T]his one [--] had been indulged by her mother and the grandmother who'd knitted her the red shawl that, today, has the ominous if brilliant look of blood on snow. Her breasts have just begun to swell; [--] her cheeks are an emblematic scarlet and white and she has just started her woman's bleeding, the clock inside her that will strike, henceforward, once a month. (Carter 2016, 191.)

Tulkintani Punahilkkan motiivien yhteispelistä mahdollistaa queer-teoria. Queer on käyttökelpoinen työkalu ja lähestymistapa, joka soveltuu käytettäväksi minkä tahansa tutkimussuunnituksen kanssa, missä piilee sen monipuolisuus, joustavuus ja hyödyllisyys. Muun muassa sillä, että neulat symboloivat siirtymäriittiä tyttöydestä naiseuteen ja itse satu käsittelee seksiä, perustelen aiemmin esittelemäni päätelmän (ks. Luku 2.2), että neitsyyden menettämisen tematiikka on vahvasti läsnä Punahilkassa, vaikka Zipes jättääkin sen huomiotta. Sadun päähenkilö on viaton, yhtyy suteen ja maalautuu verenpunaiseksi. Neulat eivät vihi tyttöä vain aikuisuuteen vaan myös sukukypsyteen, jonka Charles Perrault pisti suden auliisti hyödyntämään.

Oma kirjallisuusfilosofiani ei salli ajatella, että tekstin ainoa niin sanotusti oikea lukutapa on tulkita teosta suhteessa sen julkaisuajankohtaan. Kontekstualisointi on eittämättä tärkeää ja tarjoaa arvokasta informaatiota käsiteltävästä kertomuksesta sekä maailmasta mutta ei sisällä kaikkia tekstin merkityksenmuodostuksen aspekteja. Uskon tekstin autonomisuuteen siinä määrin, että tahdon antaa painoarvoa tekstin itse itselleen antamille merkityksille. Koska Punahilkka-sadut esimerkiksi rakentuvat selkeän mies–nainen-jaottelun varaan, on perusteltua tulkita sadun motiiveja näiden vastaparien symboleina, kuten neuloja peniksen korvikkeina ja punaista vihjeenä naisen kehollisuudesta sekä sukukypsydestä. Kun nykylukija tutustuu vanhaan – esimerkiksi 1600–1800-luvulta peräisin olevaan – tekstiin, hän tuo luentaansa automaattisesti mukaan modernin ihmisen tietomaailman ja ajattelutavan. On luonnollisesti totta, että menneen ajan lukija näkee Punahilkka-sadun erilaisessa valossa kuin nykylukija. Kumpikaan näkötapaa ei kuitenkaan ole toistaan perustellumpi tai tasokkaampi. Kuten Max Lüthi (1987, 11) sanoo: ”Fairytale are variously interpretable. One may put more stock in some interpretations than in others; still, they need not exclude one another.” Uskoakseni luenta on kaikkein täydellisimmillään silloin, kun siinä yhdistyy mahdollisimman monenlaiset näkökohdat. Tulkinta ei ristiriitaistu erilaisista johtopäätöksistä vaan syvenee riippumatta siitä, synnyttävätkö erilaiset lähestymistavat ambiguiteettisuutta vai eivät.

### 3 *Once Upon a Time* -televisiosarjan Ruby “Red” Lucas

*Once Upon a Time* -televisiosarjassa Paha kuningatar ja ilkeä äitipuoli Regina Mills on kironnut kaikki Lumotun metsän asukkaat – eli länsimaisen tradition tunnetuimmat satuhahmot – unohtamaan oman identiteettinsä. Lisäksi sarjan hahmot ovat kirouksen myötä siirtyneet Pahan kuningattaren terrorisoimasta Lumotusta metsästä meidän fyysiseen maailmaamme, pienen kaupunkiin nimeltä Storybrooke. Storybrooke sijaitsee Mainen osavaltiossa Yhdysvalloissa. Tyypillisesti sadut sijoittuvat kaikkialle ja ei mihinkään. Ympäristöä saatetaan kuvailla, mutta sijaintia ei määritellä tarkasti. Maria Tatarin (2014, 3) sanoin: ”[In a fairy tale] [w]e are in ‘once upon a time,’ rather than in the here and now [--].” Tapahtumapaikan ja -ajan hämäräryys tekee saduista helposti lähestyttäviä ja vanhentumattomia, sillä paikan ja ajan epätarkkuuden avulla sadut mukautuvat erilaisiin tulkintakehyksiin lukijan maantieteellisistä ja poliittisista olosuhteista sekä lukemisen ajankohdan vaihteluista huolimatta. Satuhahmojen siirtäminen seikkailujen mystisestä maailmasta konkreettiseen 2000-luvun Pohjois-Amerikkaan sekä rajoittaa että avartaa televisiosarjan hyödyntämien satujen mahdollisuuksia. Se tuo hahmot lähemmäs katsojaa tehden eläytymisestä helpompaa ja ohjaa tarkastelemaan sarjan tapahtumia myös modernin maailman ongelmista käsin.

*Once Upon a Time* -sarjaa voitaisiin analysoida esimerkiksi sellaisista näkökulmista kuin biologinen sodankäynti (kiroukset leviävät kaiken ahmaisevina sumupilvinä, ks. esim. kausi 5, jakso 10; tästä eteenpäin lyhentein K5J10), vedenpuute (taikajärvi on kuivunut, ks. K2J3), huoltajuuskiistat (ks. esim. K1J4 & K1J20) sekä autioituminen ja ympäristötuhot (Lumottu metsä ei ole enää entisensä, ks. K2J1). Satuelementtien siirtäminen nykyaikaan saa katsojat tuntemaan kutkuttavaa jännittyneisyyttä, sillä se rikkoo heidän satukonventioihin perustuvan odotushorisonttinsa: ”By relocating familiar protagonists to a modern locale, *OUAT* [*Once Upon a Time*] defers and complicates the possibility of happily ever after – and sells the idea of fairy tale as an everyday story that ordinary viewers can relate to (Hay & Baxter 2014, 316.)” Samankaltaista konseptia hyödyntää Bill Willinghamin sarjakuvasarja *Fables* (2002–2015), joka kertoo New Yorkiin karkotettujen satuhahmojen tarinan. Willinghamin teossarjassa niin

sanotusti hyvien ja pahojen henkilöhahmojen välillä vallitsee yhteiseen sopimukseen perustuva, pakon edessä luotu rauha, kun taas *Once Upon a Time* -sarjassa yhteiselon mahdollistaa Pahan kuningattaren kirous, joka on saanut hahmot unohtamaan aiemmat kaunat ja kahakat.

*Once Upon a Time* -sarjan ensimmäisen tuotantokauden päätteeksi päähenkilö Emma Swan murtaa kirouksen, minkä seurauksena hahmot saavat muistinsa takaisin. He eivät kuitenkaan pääse palaamaan Lumottuun metsään vaan jäävät jumiin kaupunkiin, jonka nimi on sanaleikki sarjan keskeisimmästä motiivista, satukirjasta (*storybook* → *Storybrooke*). Storybrooke on yksi monista muistutuksista, että *Once Upon a Time* yhdistelee satua ja nykytodellisuutta. Sarjan Punahilkka-hahmo tunnetaan Lumotussa metsässä nimellä Red Riding Hood, tuttavallisemmin Red, ja Storybrooke-kaupungissa nimellä Ruby Lucas. Erityisesti jaksot ”Red-Handed” (K1J15), ”Child of the Moon” (K2J7) ja ”Ruby Slippers” (K5J18) keskittyvät Punahilkka-hahmoon. Ruby on paljastavasti punaisiin pukeutuva ja kiukutteleva tarjoilija, joka kapinoi isoäitinsä toiveita vastaan. Lumotun metsän Red puolestaan on tavallinen kylätyttö, joka toivoo pääsevänsä kokenemaan elämää isoäitinsä mökin ulkopuolella metsässä saalistavasta sudesta ja isoäidin varoituksista huolimatta. Lumikki-hahmoon perustuva Storybrooke-kaupungin alakouluopettaja Mary Margaret Blanchard (Ginnifer Goodwin) eli Lumotun metsän Snow White, tuttavallisemmin Snow, on Redin paras ystävä. Koen tärkeäksi nostaa Snow’n esille kahdesta syystä. Ensimmäkin, hän on yksi sarjan keskeisimmistä hahmoista (verrattuna esimerkiksi Rediin, jonka luettelen sivuhenkilöksi). Toiseksi, Snow on oleellinen osa queer-analyysiani ja linkittyy Red-hahmoon muun muassa heitä toisiinsa sitovan intertekstuaalisuuden kautta (ks. Luku 4.1). Perinteisestä Punahilkka-sadusta poiketen Red itse on susi, mikä paljastuu Lumottuun metsään sijoittuvissa takaumissa hänen karattuaan kotoa ja tapettuaan poikaystävänsä. Tarjoilijapersoonan miehille osoittamasta keimailusta (ks. K1J4 & K1J12) ja Redin heterosuhteesta huolimatta hahmon tosirakkaudeksi osoittautuu lopulta L. Frank Baumien *Oz Books* -kirjasarjasta tuttu naispuolinen Dorothy Gale (Teri Reeves).

### 3.1 Red ja (seksuaali-)identiteetin moninaisuus

Brittany Warman (2016, 2) on tutkinut *Once Upon a Time* -sarjan Red-hahmoa queer-näkökulmasta ja on sitä mieltä, että Red on biseksuaali, jonka seksuaalinen suuntautuminen on aluksi

piilevää ja paljastuu vasta tosirakkauden löydyttyä. Pidän näkemystä ongelmallisena. Queerluennassa on kyse binaaristen oppositioiden purkamisesta ja rivien välistä löytyvien, marginaalisten, heteroseksuaalisia asetelmia murtavien vihjeiden analyysistä (Giffney & Hird 2008, 5). Väitän, että Red-hahmon nimeäminen biseksuaaliksi ja hänen seksuaalisuutensa mieltäminen jotakin pistettä kohti eteneväksi jatkumoksi vahvistaa kategorisointeja, jotka toimivat heteronormatiivisen kulttuurin merkitsijöinä, sillä biseksuaalisuus rakentuu hetero–homo-dikotomian varaan – biseksuaali on sekä hetero että homo. Toiseksi, Redistä puhuminen biseksuaalina vaikeuttaa aiheen pohdintaa seksuaalisten kategorioiden rajoittuneisuuden ja siten epätarkkuuden vuoksi. Ajattelen, että Red on seksuaalisuudeltaan jollakin tavalla *queer*, sillä hänen tosirakkautensa kohde on naispuolinen, ja queer tarkoittaa anti-, kontra- ja ei-heteroseksuaalista ilmaisua (Doty 1993, xv). Kuten Alexander Doty (1993, xvii), ajattelen tämän tutkielman kontekstissa, että queer voi olla jotakin muuta kuin lesbo, homo tai biseksuaali, mutta lesbo, homo ja biseksuaali ovat queer. Näin pyrin välttelemään tahattomia tulkintoja ohjailevia oletuksia, jotka saattavat syntyä liian hätäisistä luokitteluista.

Keskityn tässä luvussa selventämään ja perustelemaan yllä esittämiäni ajatuksia. Ennen sitä tahdon vielä nostaa esiin mahdollisuuden, ettei Red ehkä koskaan ollutkaan hetero. Seksuaalisuus on osittain opittu asia eli psykologian ja biologian lisäksi sosiaalisesti rakentunut ilmiö (Zevallos 2014), johon ympäröivän kulttuurin odotukset, asenteet ja esimerkki vaikuttavat. Kenties Red käyttäytyy heteroseksuaalisesti, koska hän olettaa olevansa sellainen muiden näyttämän mallin mukaisesti. Red sitä paitsi kertoo, kuinka he ovat Peterin (Jesse Hutch) kanssa olleet ystäviä pitkän aikaa eivätkä ole saaneet aikaa pariskuntana (K1J15), mikä viittaa mahdollisesti siihen, etteivät he suudelmistaan huolimatta ole todella edenneet ystävydestä rakkauteen. Kenties Peter edustaa mummonsa mökkiin jämähtäneelle nuorelle naiselle vapautta ja seikkailua romantiikan sijaan.

Seksuaalisuuden ilmenemismuotoja käsiteltäessä on tärkeää kyseenalaistaa, miten yksilön seksuaalinen identiteetti määritellään. Esimerkiksi genitaalinen kontakti ei voi olla määritelmää ohjaava kriteeri, sillä kaikki eivät ole ehtineet toteuttaa seksuaalisia halujaan, osa on voinut päättää pitäytyä himojensa realisoinnista ja joillekin genitaalinen kontakti ei ole ensisijainen halun tai himon muoto. Seksuaalista identiteettiä ei voida lokeroida myöskään yksilön oman määritelmän mukaan, sillä kaikki eivät tiedosta tai tunnusta omia halujaan ja saattavat

jopa taistella niitä vastaan. Seksuaalinen halu on muuttuvaa ja monisuuntaista. Esimerkiksi masturbaation aikana mielen lävitse voi kulkea monenlaisia kiihokkeita, jotka saattavat ylittää sukupuolirajat. Lisäksi heteroseksuaalisessa suhteessa elävät ja itsensä heteroiksi mieltävät henkilöt saattavat toisinaan nauttia samansukupuolisista seksuaalisista kokemuksista parisuhteensa ulkopuolella. Biseksuaalisuus-käsitteen ongelmallisuus kytkeytyy olennaisesti myös aikavälin määritelmälle asettamiin haasteisiin. Monet saattavat esimerkiksi kokeilla nuorena asioita, jotka hämärtävät hetero–homo-luokittelua. (Hall 2003, 3–4, 100–101, 111.) Yhtä mahdollista on, että esimerkiksi sadomasokistisessa suhteessa elävä miespuolinen hetero osallistuu homoseksuaalisiin akteihin dominansa käskyjen neuvomana mieltämättä itseään silti homoseksuaaliksi, sillä aktin toteutus linkittyy heteroseksuaaliseen valta-asetelmaan ja suhteeseen dominan ja orjan välillä (Califia 2005, 23). Hetero- tai homoseksuaaliset tunnusmerkit eivät siis kata kaikkia eroottisen kiinnostuksen kokemuksia, joita ilmenee läpi elämän (Hall 2003, 3). Yllä esiteltyjä esimerkkitapauksia ei voi ongelmitta määritellä myöskään biseksuaaliksi. Queer-teoreettisesti ajateltuna se, kenen kanssa Red seurustelee, kertoo hyvin vähän hahmon seksuaalisesta suuntautumisesta ja identiteetistä.

It is very odd that sexual orientation is defined solely in terms of the sex of one's partners. I don't think I can assume anything about another person simply because I've been told she or he is bisexual, heterosexual, or homosexual. [--] In fact, a sexual orientation label tells you nothing about her or his sex life [--].

(Califia 2005, 2.)

Queer-teoria pyrkii osoittamaan, ettei identiteettiä voi tiivistää yhdeksi yksiköksi (Hall 2003, 12–13, 15). *Once Upon a Time* -sarjan Red ei ole ainoastaan tarjoilija, lapsenlapsi, ystävä, tyttöystävä, hetero-, homo- tai biseksuaali eikä susi tai tyttö. Vaikka oman identiteetin löytäminen seksuaalisuuden kautta on ollut suoranainen trendi viimeisen 150 vuoden aikana, on selvää, että ihmisellä on monia rooleja. Yksilö rakentuu lukemattomista palasista ja identifioi itsensä usealla eri tavalla samanaikaisesti. (Mt., 3.) *Once Upon a Time* -televisiosarjassa tällainen roolien ja identiteetin moninaisuus tulee esiin täysin omantasoisellaan tavalla, sillä hahmoilla on jo lähtökohtaisesti kaksi selvästi erillistä identiteettiä (Lumotun metsän alkuperäisidentiteetti sekä uusi Storybrooke-kaupungin identiteetti). Näin sarja ja queer-teoria auttavat lukijaa irrottautumaan käytännteistä, jotka painostavat etsimään identiteeteille definiittisiä määri-

telmiä – kuten biseksuaalisuus. Tällainen lähestymistapa edustaa luonnon todellista monimuotoisuutta ja erilaisuutta. (Walters 2005, 7, 9.) *Once Upon a Time* -sarjan jaksossa ”I’ll Be Your Mirror” (K6J8) Camelotista kotoisin oleva Violet Morgan (Olivia Steele Falconer) kamppailee Storybrooke-kaupunkiin sopeutumisen kanssa: ”I just feel so... out of place. Like, who am I? Am I a jock or a princess or a nerd? I...” Sarjan keskushahmo Henry Mills (Jared S. Gilmore) tiivistää queer-lähestymistavan Violetille antamassaan vastauksessa lokeroiden tarpeettomuudesta: ”You don't need a label. You're Violet.” Queer-tutkija Lasse Kekki (2003, 48) ajatteleekin, että queer-analyysia voidaan pitää eräänlaisena identiteettittömyyden tarkasteluna.

On selvää, että *Once Upon a Time* -sarjassa Redin seksuaalisuus esitellään konservatiivisia näkemyksiä monipuolisempina ja siten enemmän todellisuutta vastaavana. Sarjan representatio sisältää myös ahdasmielisyyttä, sillä kuten aiemmin mainitsin (ks. Luku 1) seksuaaliselta suuntautumiseltaan ei-hetero Red on sivuhenkilö ja osa ABC Studiosin harjoittamaa queerhoukuttelua, joka epäsuorasti pönkittää heteronormatiivisuutta korostamalla heteroseksuaalisuutta suhteessa seksuaalivähemmistöihin. Toinen epäkohta, joka horjuttaa kaikkea sitä, mitä Punahilkka-hahmo televisiosarjassa edustaa, on mieskatseen (*male gaze*) läsnäolo tavassa, jolla kyseistä hahmoa kuvataan. Feministitutkija Laura Mulvey kirjoitti 1975 manifestimaisen artikkelin ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”, jossa hän kritisoi oman aikansa elokuvateollisuutta miesten hallitsemaksi. Elokuva-ala on hänen artikkelinsa ilmestymisen jälkeen kehittynyt tasa-arvoisemmaksi, mutta Mulveyn paljastamaa miesvallankäyttöä on edelleen havaittavissa valtaosassa länsimaisia elokuvia ja televisiosarjoja – myös *Once Upon a Time* -sarjassa.

Laura Mulvey lanseerasi mieskatse-käsitteen, joka tarkoittaa, että naispuoliset hahmot esitetään valkokankaalla miesnäkökulmasta. Mulveyn (2014, 364) mukaan naiset representoidaan katselun passiivisina kohteina ja miehet aktiivisina katsojina, joiden toiminta edistää elokuvan tapahtumia. Ajatus perustuu havainnolle, että 1900-luvun lopun elokuvissa naiset ovat olleet sivuhenkilöitä, joiden ensisijainen tarkoitus on ollut toteuttaa elokuvateollisuuden miespuolisten työntekijöiden näkemystä naisesta fantasian kohteena ja tuottaa nautintoa miesyleisölle teoksen juonen edistämisen sijaan. *Once Upon a Time* -sarjan Red eittämättä osallistuu

aktiivisesti tapahtumien kulkuun Punahilkka-aiheisissa jaksoissa ja kontrolloi osaa niistä kohtaauksista, joissa hahmo esiintyy osoittaen Mulveyn teorian osittaisen vanhentumisen, mutta toisaalta yhtä selvästi hänen Ruby-persoonansa alistetaan heteroseksuaaliselle vallalle mieskatseen vaikutuksesta.

Naishahmolla on kolme mieskatselijaa, kolme miesnäkökulmaa, josta häntä skopofilisesti tarkkaillaan. Laura Mulveyn (2014, 369) mukaan ne ovat 1) kameran näkökulma, 2) yleisön näkökulma ja 3) toisen hahmon näkökulma. Naisia työskentelee elokuvien parissa nykyään enemmän kuin koskaan aiemmin. Silti *Once Upon a Time* -sarjan tuottajat, käsikirjoittajat ja ohjaajat ovat pääasiassa miehiä tukien ajatusta siitä, että kuvaussetistä – lokaatiosta, lavasteista ja erityisesti hahmoista – valitaan kameraan se aines, jonka miesvaltainen katse valikoi. Tämä johdattaa usein naishahmojen hyperseksualisointiin. Storybrooken Rubya kuvataan runsaasti harjoittamassa tarjoilijan työtään ja lyhyen aikaa myös sihteerinä, kummatkin perinteisesti naisille suunnattuja, avustavia ammatteja. Rubyn työunivormu koostuu tiukoista ja pienistä punaisista shortseista, korkeista piikkikoroista sekä lyhythihaisesta paidasta, jonka napit ovat pääasiassa auki ja alareuna solmittuna navan yläpuolelle. Hänen ihostaan näkyy siis suurin osa. Isoäiti kommentoikin hänen asuaan: "You dress like a drag queen during fleet week (K1J15)." Granny's Dineriin sijoittuvissa kohtauksissa kamera suosii pöydissä istuvien asiakkaiden perspektiiviä, mikä aiheuttaa sen, että ruudulla näkyy useimmiten Rubyn keskivartalo (ks. K1J3–K1J4) tuoden juuri sen osan näyttelijän kehosta lähelle katsojaa. Nämä yksityiskohdat osoittavat, miten mieskatse vaikuttaa kameratyössä kuvaten Rubyn enemmän katselemisen kohteena kuin ajattelevana, tuntevana ja toimivana henkilöhahmona.

Yllä esitetty liittyy televisiosarjan tekijöiden haluun miellyttää yleisöä, erityisesti miesyleisöä. Ruby on kuin kävelevä neonkyltti kirkuvanpunaisissa vaatteissa ja tummissa meikeissä kumarrellessaan pöytien yllä astioita keräten. Vaikka hänen roolinsa on useimmiten kohtauksia täydentävä eikä hallitseva, hahmo ei voi jäädä yleisöltä huomaamatta. Uskoakseni sarjan katsojakuntaan kuuluu myös runsaasti naispuolisia ihmisiä. Heille mieskatseen yleisönäkökulman toteutuminen tarkoittaa muistutusta siitä, että nainen on seksuaalinen objekti, josta mies fantasioi ja jota heterovalta hallitsee.



The focus on the [woman's] body as a *female* body—as a body in ostentatious display of breasts, legs, and buttocks—does mitigate the threat the women pose to 'the very fabric of . . . society' by reassuring the (male) viewer of his privileged position as the possessor of the objectifying gaze. (Arons 2001, 41.)

Laura Mulvey (2014, 369) määrittelemä kolmas mieskatse – mieshahmon naishahmoon langettama katse – vaikuttaa erityisesti sarjan kolmannessa jaksossa. Ruby keimailee miehille estoitta ennen Red-persoonan palautumista. Hän itse aloittaa flirttailun useammin kuin miespuolinen vastahahmo (ks. K1J4 & K1J12). Kaksi mieshahmoa kuvataan kuitenkin peittelemättömän kiinnostuneena Rubysta. Jaksossa ”Snow Falls” (K1J3) mieslääkäri tuijottaa Rubya ollessaan treffeillä toisen naisen kanssa. Katse on himoitseva ja esineellistävä. Sama mies painostaa Rubya seuraansa myöhemmin (K1J15), vaikka tämä ei sitä tahdo. Jaksossa ”Child of the Moon” (K2J7) mekaanikko puolestaan pyytää Rubya ulos. Hänen maneerinsa ovat hillitymmät ja ystävällisemmät kuin lääkärin, mutta kohtauksessa on mieskatseinen alavire, jota vahvistaa kameran käyttämä miehen perspektiivi; Rubya kuvataan ennen keskustelun alkamista mekaanikon sijainnista käsin. Mies seisoo Granny’s Dinerin takaosassa ikään kuin piilossa katsellen ja odottaen, että Ruby lähestyy hänen vieressään sijaitsevaa pöytää, joka kaipaa siistimistä. Kuvakulma muistuttaa myös Punahilkka-satujen metsässä vaanivan suden saalistuksesta. Ruby kieltäytyy mekaanikon tarjouksesta, sillä hän pelkää satuttavansa tätä muuttuessaan suudeksi. Kieltäytymisen voidaan kuitenkin tulkita viittaavan myös Redin kasvavaan itseymmärykseen hänen seksuaalisuudestaan. Vaikka mekaanikko ei käyttäydy uhkaavasti tai ylimielisesti korostaen maskuliinisuuttaan, hän edustaa heteroseksuaalisuutta, josta Red halajaa etäämmäs.

Mieskatseen vaikutus tavassa, jolla Punahilkka-hahmoa esitellään, vähenee sarjan edetessä ja Redin roolin kasvaessa. Rubyn puvustus esimerkiksi muuttuu säädylisemmäksi. Mieskatseen läsnäolo sarjan alussa aiheuttaa kuitenkin sen, että katsoja rakentaa käsityksensä sarjan Punahilkka-hahmosta heteronormatiiviselle pohjalle. Yleisesti ottaen on hälyttävää, että mieskatse edelleen vaikuttaa muun muassa elokuva-alalla, sillä tapa, jolla ihmisryhmiä – tässä tapauksessa naisia – kohdellaan valkokankaalla ja fiktiivisissä teoksissa laajemminkin, heijastaa ihmisten suhtautumista ja vaikuttaa siihen, miten heitä kohdellaan todellisuudessa (Paasonen 2010, 45). Heterous ei aina ole heteronormatiivista, mutta hahmon olettaminen heteroksi ja

häneen suhtautuminen heteroseksuaalisesti esimerkiksi ovat. Mieskatseella tekijät olettavat myös yleisön juuri heteroseksuaalisesta perspektiivistä kiinnostuneeksi.

Samuel Chambers (2009, 17) muistuttaa, että vaikka queer-teoria liittyy oleellisesti sukupuoleen ja seksuaalisuuteen, se ei rakennu yksinään niiden päälle vaan pyrkii lisäksi vastustamaan ja mullistamaan yleiskategoriaa *normaali*. Hänen mukaansa queer-tutkimuksen on keskityttävä sellaisiin tapoihin olla, elää ja toimia, jotka heteroseksuaalinen valtaapitävä normi on tuominut käsittämättömäksi. Red on rakastettu hahmo *Once Upon a Time* -sarjassa. Hänen suhteensa kanssaeläjiin ei kuitenkaan ole täysin ongelmaton, sillä suteutensa vuoksi osa väestöstä näkee hänet erityisesti sarjan alkupuolella petona – *epänormaalina*. Storybrooke-kaupungin piirisyöttäjä esimerkiksi lavastaa Redin murhaajaksi ja yrittää tappaa hänet. Seriffi rientää apuun ja kannustaa Rediä: ”Don’t let him [the District Attorney] trick you into thinking you’re a monster (K2J7).” Erilaisuus ei siis ole vaarallista. Seriffi astuu kuitenkin normatisoinnin kuoppaan jatkaessaan: ”I know you. I know the real you. And I know you *can* control the wolf.” Puhumalla kontrolloinnista hän paljastaa ajattelevansa, että sutta – naisen seksuaalisen vapautuneisuuden symbolia – täytyy hallita. Seriffin lausumien mukaan susi ei ole suoranainen uhka mutta ilmeisesti jollakin tavalla kuitenkin potentiaalisesti haitallinen. Ehkä hänen sanojensa takana lymyää arvottava oletus, että ihminen on hyödyllisimmillään yhteisölle ja parhaimmillaan itselleen silloin, kun hän on järkensä ohjaama, ei aistiensa. Vaikka kohtaaus päättyy Redin kannalta suotuisasti, alistamisen alavire voi jäädä kummittelemaan katsojan mieleen.

*Once Upon a Time* -sarjassa tarvitaan nainen – Redin äiti – jotta Red oppii, että susi pitää kontrolloinnin sijaan sisäistää, omaksua. Äiti opettaa:

She [Granny] believed the wolf is something to be ashamed of. I see things differently. Humans want us to believe we’re the monsters. The moment you believe them that’s when you become one. You’re not the first to learn the truth about yourself through tragedy. So many of us spent so much of our life suppressing the wolf. They have no idea how to control it. They just need help. Help embracing their true nature. The only way you will ever control the wolf is by accepting it as a part of you. (K2J7.)

Redin äiti on eräänlainen hylkiö, sillä hän elää laumansa kanssa susipesässä, erillään muusta väestöstä. Hänen neuvonsa suden ja oman minuuden yhdistämisestä osoittautuvat arvokkaiksi, koska niiden avulla Redistä tulee toimintansa tiedostava susi. Äidin sanoissa lepää suuri viisaus: ei ole synti olla erilainen vaan uskoa, että erilaisuus on synti. Kontrasti Redin ja hänen äitinsä välillä on kuitenkin suuri. Äiti on sielultaan likainen, katkera ja ylimielinen eläin, kun taas Red näyttäytyy aina hyväntahtoisena filantrooppina. Äiti lietsoo erontekoa susien ja ihmisten välille, Red puolestaan haluaa elää sopusoinnussa kaikkien kanssa. Vapautuneisuudestaan huolimatta äiti siis edustaa omanlaista ennakkoluuloisuutta, minkä vuoksi Red hänestä lopulta luopuukin. Äidin sanoihin kätkeytyy hyvin itsetietoista ja Angela Carter -maista oman toiminnan tarkastelua:

It [the transformation into a wolf] will tell you a wolf is invading your body, trying to take over, and if you believe that, for even a moment, you'll black out and lose control, like you have every other night you've turned. But if you give in to the wolf, you'll realize the truth. You are the wolf. (K2J7.)

Hänen sanansa viittaavat Punahilkka-sadun raiskaus-aihelmaan (*a wolf invading your body*), samoin yhteiskunnan painostukseen (*you'll lose control*) mutta ennen kaikkea kehotukseen olla oma luonnollinen itsensä (*you are the wolf*). Se, että viisaus tulee naiselta (ei esimerkiksi metsästäjältä), on merkittävä patriarkaalista auktoriteettia vastustava kannanotto Punahilkkan historiassa.

### 3.2 Muodonmuutos sukupuolen merkitsijänä

Punahilkka-satutraditio rikkoo sukupuolta koskevia luokitteluja. Perinteisissä saduissa, kuten Charles Perrault'n sadussa ”Le Petit Chaperon Rouge” sekä Jacob ja Wilhelm Grimmin sadussa ”Rotkäppchen”, susi kuvastaa yleensä miestä (ks. Luku 2). Koska viime vuosisatojen satuhistoria on rakentunut oletukselle, että susi on mies, tulemme harvoin ajatelleeksi, että toisinkin voi olla. Sarjassa *Once Upon a Time* suteen yhdistyy korostetusti nimenomaan naiseus, vaikka jakso ”Child of the Moon” paljastaakin, että myös mies voi muuttua sudeksi. Red on perinyt susigeenin äidiltään, ja myös hänen isoäitinsä paljastetaan olleen nuorempana ihmissusi (K1J15). Red on muuttuessaan naarassusi. Koska klassisen tulkinnan mukaan susi on mies, as-

tuu hän vertauskuvallisesti miehen saappaisiin muuttuessaan sudeksi, mikä osoittaa, että nainen voi olla yhtä lailla vapaa, voimakas, aggressiivinen ja vaarallinen kuin mies. Suteus on vihje myös Redin seksuaalisuuden monipuolisuudesta, sillä kirjallisuudessa susi usein kuvaa naisen primitiivistä, konventioita rikkovaa himoa, kuten Aino Kallaksen vuoden 1928 teoksessa *Sudenmorsian: Hiidenmaalainen tarina*. Leena Peltonen (1992, 212) selittääkin, että "[k]ulttuurissamme sudesta on tullut kesyttämätön luonnon symboli, sekä väkivaltaisten että seksuaalisten viettiensä siekailematon noudattaja". Ihmissusi-aihe koettelee sukupuolirajoja korostaessaan muodonmuutosta ja transformaatiota, jota tukee perinteisten Punahilkka-satujen transvestiitti-aihelma suden pukeutuessa isoäidin vaatteisiin. Ristiinpukeutuminen haastaa nimittäin kahtiajakoisuuden ylittämällä perinteisesti asetetut rajat: mitä oikeastaan tarkoittaa olla mies tai nainen, maskuliininen tai feminiininen? Itsensä identifioiminen usealla tavalla samaan aikaan ja moninaisuuden hyväksyminen on voimaannuttavaa, kuten Snow'n aviomies David Nolan eli Prinssi Uljas (Josh Dallas) sanoo lyhyessä puheessaan Storybrooke-kaupungin asukkaille: "David and the prince. I am both. Just like you. You are both. The town is both. We are both. Stay here [in Storybrooke] and every choice is open to you (K2J2)."

Davidin sanat ovat kiintoisat siitakin syystä, että ne viittaavat eksplisiittisesti kaupungin erityisyyteen; Storybrooke imitoi pientä ja idyllistä yhdysvaltalaiskaupunkia mutta se ei täysin onnistu salaamaan omaperäisyyttään, eräänlaista vaikeasti kuvailtavaa laatua. Storybrooke on kuin oma elävä entiteettinsä ja ehdottomasti *queer*. Kuten Henry-poika kommentoi: "Storybrooke is a weird place, but cool (K3J13)." Erinäisten taikuuksien vuoksi kaupunkia ympäröi näkymätön raja, jonka ylittäminen ei ole helppoa. Ulkopuolisten on vaikea löytää kaupunkiin, sillä se kätkeytyy vierailta suojellakseen satuhahmoja ja taikuuden olemassaoloa. Asukkaiden poistumisyrittäyksillä puolestaan on vaihtelevia negatiivisia vaikutuksia, kuten kirouksenaikaisen muistinmenetyksen uusiutuminen (ks. K2J2) tai lentäväksi apinaksi (ks. K2J13) tai puuksi muuttuminen (ks. K5J2). Kaupunginrajanylitys muistuttaa siis joko henkisen tai fyysisen muutoksen ja uudistumisen voimasta – sekä hyvässä että pahassa. Storybrooken ulkopuolisen maailman esitetään toimivan sukupuolittuneiden oletusten varassa; päähenkilö Emma esimerkiksi selviää varoituksella miespuolisen poliisin pysäytettyä hänet Tallahasseessa, kun hänen poikaystävänsä vähättelevästi selittää liikennerikkomuksen johtuneen naiskuljettajan osaamattomuudesta: "Terribly sorry, officer, but this is actually my car. I'm... I'm trying to, uh, teach my girlfriend how to drive stick. [Police officer's line: 'She's got a lot to learn.'] I know."

But, you know... women (K2J6).” Sama selitys tuskin kelpaisi Storybrookessa, jonka pormestarina ja pitkäaikaisena seriffinä työskentelevät naishahmot. Lausuttujen sanojen asiattomuudesta viestii myös Emmen poikaystävänsä langettama arvosteleva katse. Ulkomaailman ja Storybrooken välinen kontrasti sekä niitä toisistaan erottava petollinen raja symboloivat transformatiivista kynnystä patriarkalisuuden ja queer-todellisuuden välillä: yhteiskunnan uudistuminen edellyttää tasa-arvoisen, joustavan ja monipuolisen ymmärryksen tason saavuttamista, jota taianomainen Storybrooke toivontäyteisine onnellisen lopun mahdollisuuksineen representoi.

Vaikka biologinen ja sosiaalinen sukupuoli, *sex* ja *gender*, mielletään jo eri asioiksi, tiede ei ole vielä saavuttanut intellektuellista huippuaan sukupuolikeskustelussa (olettaen että sellainen edes voidaan saavuttaa). *Gender*-käsite on syntynyt suhteessa *sex*-käsitteeseen, joka puolestaan sisältää vanhanaikaisen ajatuksen kategorioista ja niiden tarpeellisuudesta. ”Gender [--] is a concept of the imagination that belongs within and supports the foundations of a patriarchal heterosexist hegemony.” (Whittle 2005, 124.) Queer-teorian pyrkimys on paljastaa sosiaalisten normien keinotekoisuus ja teennäisyys, joka perustuu valtasuhteiden laajaan dynamiikkaan. Queer-luennalla tahdotaan muuttaa ja vesittää tiettyjen sanojen sisältöä painostamalla heteronormatiivisia rajanvetoja (onhan queer-sanakin esimerkiksi kehittynyt haukkumanimestä validiksi käsitteeksi). (Hall 2003, 7, 14.) Kuten Stephen Whittle (2005, 117) asian ytimekkäästi ilmaisee: ”Queer theory is about the deconstruction and the refusal of labels of personal sexual activity, and it is also concerned with the removal of pathologies of sexuality and gendered behavior.” *Sex/gender*-ajattelu ei siis riitä, vaan tieteessä tulisi päästä kyseisen jaottelun ulkopuolelle. Ajatus sosiaalisesta sukupuolesta *gender* on vain toisenlainen yritys sovittaa identiteetti tiettyyn muottiin. Ymmärrys identiteetin joustavuudesta poistaa kategorisointeihin liittyvät ongelmat: kun identiteetti vaihtelee, samoin vaihtelevat rajat ja rajoitukset. Liikkuvaa rajaa on vaikea ylittää. ”To be fluid in one’s gender challenges the oppressive process of gender and the power processes which use gender to maintain power structures. It makes it hard for them to know who, where or what ‘you’ are and to set up rules and systems which control.” (Mt., 125, 128.) Koska vallankäyttö linkittyy oleellisesti luokitteluihin, luokittelujen purkaminen purkaa epäpäteville pohjalle rakentuvaa vallankäyttöä.

Queer-tutkimuksessa puhutaan usein myös sukupuolen performatiivisuudesta. Aihetta tuottannossaan laajasti käsitellyt tutkija Judith Butler julkaisi vuonna 1990 merkkiteoksensa *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, jossa hän luo pohjan teorialleen. Butlerin keskeinen ajatus on, että sosiaalinen sukupuoli *gender*, josta tässä yhteydessä puhun yksinkertaistuksen nimissä vain sukupuolena, luodaan erilaisten eleiden ja kielen kautta. Jos joku esimerkiksi käyttää kukkaistuoksua, rakentaa hän itselleen naisidentiteettiä ja pönkittää normatiivista ajatusta siitä, että naisten kuuluu tuoksua makealta. Toistamalla naissukupuoleen yhdistettäviä tekoja hän synnyttää itsessään naissukupuolisuutta, joka konstruoitavan ja produktiivisen luonteensa vuoksi on performatiivinen. Ymmärtääkseni Butler näkee sukupuolen merkitsijät arbitraarisina – on sattuman kauppaa, ettei kukkaistuksia yhdistetä miessukupuoleen. On myös arbitraarista, että keinotekoisien hajujen on valittu kertovan jotakin sukupuolesta ylipäätään. Sellaista esanssia kuin *mies, nainen, maskuliininen* tai *feminiininen* ei ole hänen tuotantonsa mukaan olemassa, vaan me ylläpidämme järjestelmää, joka määrittää, mitä ne ovat, ja siten erilaisten toimintojen hyväksyttävyyden tason. Esimerkiksi biologiselta sukupuoleltaan miespuolinen ihminen saattaa näyttäytyä epätavallisena, mikäli hän toteuttaa feminiiniseksi miellettyä tapaa sirotella ruusutuoksua iholleen. Hänen epänormatiivinen käytöksensä voi aiheuttaa yhteisön vieroksunnan. Näin ei kävisi, mikäli kieltäytyisimme noudattamasta sukupuolikäsikirjoitusta. Saduissa usein esiintyvä transbiologia eli ihmisestä eläimeksi muuttuminen (Turner & Greenhill 2012, 2) tavallaan huijaa yleisön irtautumaan sukupuolittuneista oletuksista. Redin käytös tuntuu täysin ymmärrettävältä, hyväksyttävältä ja *luonnolliselta*, kun hän sudeksi muututtuaan toimii klassisesti maskuliiniseksi mielletyllä tavalla esimerkiksi murahdellessaan, käyttäytyessään aggressiivisesti ilman erityistä syytä (ks. K5J9) tai pelastaessaan neidon pulasta (ks. K5J18), koska emme projisoi suden käytökseen sukupuolittuneisuutta samalla tavalla kuin ihmisen. Red peräänkuuluttaa erilaisuutta ja eronteon tarpeen hälvemistä olemalla ylpeä siitä, että hän on susi, ja kaikesta siitä, mitä se tuo mukanaan: ”Wolfing out is kind of my thing (K5J9).”

Satuja tutkineen Victoria Flanaganin (2008, 15) mukaan naishahmon ristiinpukeutuminen mieheksi on keskeinen osa sukupuolikeskustelua. Aihe nousee esiin *Once Upon a Time* -sarjassa, kun Red vertauskuvallisesti pukee päälleen miespuolisen nahan muuttuessaan sudeksi, sillä susi on Punahilkka-kertomuksissa yleensä käytetyn maskuliinisen pronominin mukaan mies (ks. esim. Perrault 2009, 99–103).

Female cross-dressers are generally situated within an environment or setting which is greatly removed from contemporary consensus reality (even if located within a historical reality.) This enables them to use cross-dressing in a metaphoric or strategic way that comments upon the constructedness of gender in the real world occupied by the readers or viewers, as opposed to directly reflecting or re-creating this condition.

(Flanagan 2008, 15.)

Red elää omaa todellisuuttamme jäljittelevässä Storybrookessa mutta on kotoisin Lumotusta metsästä. Moni mieltää *Once Upon a Time* -sarjan yksinkertaistetusti fantasiaksi (ks. esim. Seddon 2018) ja siten ainoastaan sadun jälkeläiseksi<sup>6</sup>, mutta se hyödyntää joka tapauksessa Flanaganin (mt., 15) mainitsemaa, kummallekin sukulaisgenrelle tyypillistä etäännytyistä katsojan tuntemasta todellisuudesta: Red on kotoisin paikasta, jota ei ole olemassa, vaikka se muistuttaakin – yliluonnollisia olentoja ja taikuutta lukuun ottamatta – meidän keskiaikaista maailmaamme vanhanaikaisine aseineen, rakennuksineen ja vaatteineen. Redin ristiinpukeutuminen on erittäin metaforista, sillä hän verhoaa itsensä miehiseen kuoreen kokonaan eikä vain pukeudu kuin mies. Sarjan ei siis tarvitse muuttaa Redin biologista sukupuolta tai tehdä hänestä nyky maailman ristiinpukeutujaa, kuten drag-hahmoa, kritisoidakseen sosiaalisen sukupuolen keinotekoisuutta. “The societal norms that generally govern feminine behavior are temporarily displaced by the masculine disguise, allowing the subjectivities of these heroines to evolve through a dialogic exchange between masculine and feminine subject positions (mt., 14).”

Perinteisissä Punahilkka-saduissa päähenkilö kuvaillaan tytöksi, jonka tämän äiti lähettää matkaan. Televisiosarjan *Once Upon a Time* alussa Red on ulkonäöltään myöhäisteinin tai varhaisaikuisen näköinen. Hän kuitenkin asuu edelleen isoäitinsä kanssa, mikä viittaa eräänlaiseen lapsiasemaan. Huolimatta perinteisten satujen tytön ja sarjan nuoren aikuisen välisestä kontrastista Redin asumismuoto ja isoäidin holhoava rooli viestivät hahmon olevan edelleen kehittyvä ja kasvava. Lasten identiteettiä, aikuistumista ja kypsymistä tutkinut Kathryn Stockton (2009) selittää teoksellaan *The Queer Child: Or Growing Sideways in the Twentieth Century*,

---

<sup>6</sup> Fantasiagenre on satua nuorempi. Osoituksena tästä voidaan pitää esimerkiksi J.R.R. Tolkienin – fantasian isän – esseetä ”On Fairy Stories” (1947), joka kuvailee fantasiatekstilajia suhteessa satugenreen. Hänen käyttämänsä terminologia ei ole fantasian ja sadun rajan näkökulmasta erityisen tarkkaa mutta toimii todisteena siitä, kuinka fantasia alkoi muotoutua aikana, jolloin satu oli jo universaalisti vakiintunut kirjallisuudenlaji.

että lapsuus koetaan tyypillisesti lineaarisesti ja vertikaaliseksi jatkumoksi, jonka huippu saavutetaan aikuisuudessa: lapsi kehittyy ja muovautuu, kunnes hän täysi-ikäistyy. Ajatusta tukee esimerkiksi Stocktonin (mt., 5) esiin nostama englanninkielinen ilmaus *to grow up* 'kasvaa aikuiseksi', kirjaimellisesti käännettynä 'kasvaa ylös', joka osittain perusteettomasti vahvistaa erontekoa lapsen ja aikuisen välillä. Stockton ehdottaakin, että (ylös)kasvamisen sijaan tulisi puhua kasvamisesta horisontaalisesti, sivuttain tai jopa takaperin:

Exquisitely rich problems await us. Among them is the matter of children's delay: their supposed gradual growth, their suggested slow unfolding, which, unhelpfully, has been relentlessly figured as vertical movement upward (hence, "growing up") toward full stature, marriage, work, reproduction, and the loss of childlikeness. Delay [--] is tremendously tricky as a conception, as is growth. Both more appropriately call us into notions of the horizontal – what spreads sideways – or sideways and backwards – more than a simple thrust toward height and forward time. (Stockton 2009, 5.)

Sivuttain kasvamisella hän tarkoittaa, ettei kehittymistä tulisi mieltää vääjäämättömäksi etenemiseksi jotakin yhteiskunnassa tavoitteeksi asetettua kohti (kuten koulua, työtä, avioliittoa tai jälkikasvua) tai erilaisten vaiheiden läpikäymiseksi vaan prosessinomaiseksi ja kerrosteiseksi olemisen ja kokemisen tavaksi. Sivuttain kasvamisen malli haastaa hierarkkiset ihmiskehityksen mallit ja ohjaa näkemään henkilökohtaisen muutoksen enemmän karttuvana (*additive*) kuin sarjallisena (*serial*). (Fairfield 2012, 228.) Sivuttain kasvamisen ajatus tarjoaa myös vaihtoehdon kognitiivisille metaforateorioille, joissa ihminen hahmotetaan fyysisenä tilana, kuten kasvina, ruukkuna tai talona, joka voi esimerkiksi puhjeta kukkaan, särkyä tai vavista. *Once Upon a Time* ehdottomasti korostaa ruumiillisuutta myös, kuten tämä luku todentaa, mutta vähemmän rajoittavalla tavalla. Siinä missä fyysinen metafora maalaa rajoja, pintoja ja reunoja, *Once Upon a Time* sekä sivuttain kasvamisen teoria ohjaavat sallivampaan ja joustavampaan ajatteluun, sillä ne korostavat kasvamista ilmiönä, ei tilana.

Kathryn Stockton (2009, 5–7) näkee lapsuuden eräänlaisena aikuisten konstruoimana projektiona, keinotekoisena luomuksena. Lapsiin kohdistuu odotuksia, joiden täyttöön panemista tietoisesti viivytetään, jotta ideologinen lapsuuden illuusio säilyisi mahdollisimman pitkään. Lasten kypsymistä hidastellaan aikuisten asettamien vaatimusten mukaisesti, mikä pakottaa lapsen kasvamaan sivuttain, kunnes ylöspäin varttuminen sallitaan. Stockton (mt., 14) kuitenkin argumentoi, ettei lapsuuden ja aikuisuuden raja todellisuudessa ole kovin selvä eivätkä ne



eroa toisistaan merkittävästi. Hän näkee, että ymmärrys sivuttain kasvamisesta saattaa lapsen ja aikuisen lateraaliseen yhteyteen: motivaatiot, ajatukset, liikkeet ynnä muut ihmisyyden aspektit muuttuvat kaikissa ikäluokissa ja samalla tavalla – limittäin, yhdistyen, kumulatiivisesti ja toisinaan jopa taantuen. Stockton (mt., 28) todentaa esimerkein, kuinka queer-ihmiset mielletään helposti lapsenomaisiksi ja kehitykseltään vajaiksi. Kun queer ja lapsuusaika rinnastetaan toisiinsa, rakennetaan heteronormatiivista kuvaa aikuisuudesta: queer on lapsen mielikuvitukselle, viattomuudelle, uteliaisuudelle ja kontrolloimattomuudelle tyypillistä muttei sovi aikuisuuteen tai säännönmukaiseen yhteiskuntaan. Kenties *Once Upon a Time* -sarjassa Redin verrattain nuorta ikää korostetaan tällaisen ajattelutavan vuoksi. Ehkä kyse ei olekaan esimerkiksi Punahilkkan kasvutarinan kierrättämisestä vaan hahmoon sisältyvän queer-potentiaalin selittelystä ja häivyttämisestä pyrkimällä yhdistämään se katsojan silmissä lapsuuden ja nuoruuden kehitysvaiheeksi.

Vierastan kaikenlaisia Redin tarinan tulkintoja, jotka pohjautuvat ajatukseen suoraviivaisuudesta tai yksiulotteisuudesta, kuten aiemmin esiin nostamani Brittany Warmanin näkemys Redin seksuaalisuudesta (ks. Luku 3.1). Sarjan Red-hahmo ei ole kertomus työstä, joka yrittää ensin sovittaa itsensä heteronormatiiviseen kiertokulkuun (aika johon esimerkiksi poikaystävä Peter sekä holtiton flirttailu sisältyvät) ja joka päättyy sen jälkeen niin sanotusti tuomittavaan lopputulemaan (biseksuaalisuus). Sen sijaan esimerkiksi Grimmien ”Prinzessin Mäusehaut” -satua (”Princess Mouseskin”, ATU 923) tutkineen Joy Fairfieldin (2012, 225) kuvaus hiiressen pukeutuvasta työstä sopii myös sudeksi muuttuvaan Rediin ja ajatukseen hänen sivuttain kasvamisestaan: “[–] [A] young girl internally negotiating her relationship with masculine embodiment and the patriarchal power that seems to flow from male bodies.” Muuttamalla sudeksi Red tutkii oman kehityksensä, sukupuolensa ja seksuaalisuutensa vaihtelevuutta horjuttaen näin falliselle käsitykselle pohjautuvaa maailmankuvaa. Fairfield (mt., 225–226) huomioi, kuinka eläimennahkaan pukeutuminen korostaa roolienvenyttämisleikkiä fyysisellä tasolla. Karvaisuus edustaa stereotyyppisesti miehisyyttä ja miesstatuksen mukanaan tuomaa valtaa, kun taas tyttöjen sileä iho viestii kokemattomuudesta (esimerkiksi työn karaisevan vaikutuksen puuttumisesta) ja feminiinisyydestä.

Joy Fairfield (2012, 226) toteaa, että useissa saduissa tyttö käyttää eläimenturkkia kätkeytymisen välineenä. Valittu eläin edustaa tyypillisesti anonyymiteetin mahdollistavaa sosiaalisesti

heikkoa asemaa, mikä estää naishahmoa saavuttamasta karvaisuuteen assosioituvaa miehistä vaikutusvaltaa, kuten Charles Perrault'n "Peau d'Âne" -sadussa ("Donkeyskin", ATU 510B), jossa prinsessa pakenee isänsä inestistä kaipausta tekeytymällä rumaksi ja köyhäksi aasinna-han avulla. *Once Upon a Time* -sarjassa Red ei pyri salaamaan identiteettiään eikä joudu halventamaan itseään muuttamalla ala-arvoisena pidetyksi eläimeksi (kuten hiireksi) vaan päinvastoin nousee auktoritatiiviselle jalustalle muuttuessaan tavallisesta kylätyöstä sulavalinjaiseksi metsänpedoksi, sudeksi. Redin tarina siis uudelleenkirjoittaa satujen naishahmoista muodostettuja konventioita mahdollistaen eläimennahan symboliikasta tehtävät voimaannuttavat tulkinnat. Lisäksi on huomionarvoista todeta, että perinteisesti eläin on arvotettu sivistymättömyytensä vuoksi ihmisen alapuolelle, mikä paradoksaalisesti viestii, että karvaisuuden edustama (stereotyyppinen) miehisuus ei olekaan yhtä tavoittelemisenarvoista kuin naisuus, jonka tässä yhteydessä tulkitsemisen tarkoittavan joustavaa käsitystä sukupuolesta.

Folkloristi Margaret Yocomin (2012, 92–93) mukaan saduissa, joissa naispuolinen hahmo verhoutuu eläimennahkaan, vangitsevaa on päähenkilön kyky ja halu matkustaa edestakaisin erilaisten kehollisten sijaintien välillä: "[...] [B]etween human and animal, as well as among man, woman, thing, or a bodily state that combines all of the above." Tällaiset hahmot edustavat itsetutkiskelua ja emansipatorista vapautta, sillä Yocomin (mt., 93) sanoin heillä on mahdollisuus kulkea "back and forth among different perceptions of themselves and their bodies as they journey toward renewed life". Sellaisia satuja kuin "Prinzessin Mäusehaut", "Peau d'Âne" ja Grimmien "Allerleirauh" ("All Fur", ATU 510B) erottaa Redin tarinasta se, että niissä päähenkilön on ulkopuolisesta pakosta johtuen turvauduttava valepukuihin ja muutettava ulkomuotoaan. Redin kohdalla kysymys on ennemminkin sisäisestä kamppailusta. Kumpikin kertomustyyppi joka tapauksessa opettaa, ettei yhteisön sukupuolittunut ajattelutapa ole ainoa väylä onneen. Päähenkilöt oppivat selviytymään ja kukoistamaan ambiguiteettisissa nahoissaan, vaikkei heidän käytöksensä täyty heille asetettuja vaatimuksia. Temaattisesti on myös mielenkiintoista, miten muodonmuutos mahdollistaa monenlaisten fyysisten kehojen, suhteiden ja vetovoiman välisen ilottelun, jolloin satujen klassinen loppuratkaisu eli mies–nainen-avioliitto näyttäytyy vain yhtenä vaihtoehtona monien joukossa. (Mt., 94, 102.)

Pauline Greenhill (2014, 29–30) täydentää, että saduille tyypillinen lajirajat ylittävä halu voi näkyä joko ihmisen himona eläintä kohtaan (esimerkiksi Dorothy'n haikailu Rediä kohtaan) tai

himona olla eläin (esimerkiksi Redin äidin tarve toteuttaa itseään sutena). Halu ja erilaiset suhteet ihmisen ja eläimen välillä sekä transformaatio ihmisestä eläimeksi tai toisinpäin – joko kirjaimellisesti tai vertauskuvallisesti vaatteiden avulla – tarjoavat väylän transgressiivisiin eli normeja rikkoviin nautintoihin. Greenhillin (mt., 29–30) mukaan satu onkin narratiivi, jossa metaforinen kommunikaatio kukoistaa ja nautinto sekä vaara kohtaavat. Juuri näistä syistä satu tarjoaa aivan omanlaisensa alustan seksuaalisille leikeille, itsetutkiskelulle ja jopa tabuaitheiden käsittelylle. Sadut normalisoivat erilaisuutta suhtautumalla hyväksyvästi lajirajat ylittäviin olentoihin (mt., 40). Kyseiset olennot esitetään yleensä enemmän inhimillisinä kuin epäinhimillisinä, mikä viestii siitä, että kaikesta huolimatta ne edustavat ihmistä. Ihminen-eläin-hybridi on keino käsitellä queer-sisältöä metaforisesti. Se tarjoaa vaihtoehdon sille, että queer-hahmo täytyisi demonisoida täysin hirviöksi eli vieraannuttaa epänormatiiviseksi ruumiillistumaksi, jolloin se ainakin näyttäytyisi sosiokulttuurisena virheenä – etäännytettyinä *toiseutena* (mt., 40).

Kaikkein lähimpänä hirviö-ihminen-paritusta on Tittelintuuren (Robert Carlyle) ja Belle Frenchin (Emilie de Ravin) suhde. Tittelintuure on kenties koko sarjan ketkuin henkilöahmo, mitä kuvaa hänen lisänimensä *The Dark One*. Hän on myös Kaunotar ja hirviö -sadun (ATU 425C) hirviö. Belle yrittää auttaa Tittelintuurea pysymään kaidalla polulla ja kertoo toistuvasti kykenevänsä näkemään miehen pedon takana (ks. esim. K5J6 & K6J19). Tittelintuure pyrkii parhaansa mukaan täyttämään Bellen odotukset sankarillisuudesta, mutta antautuu uudelleen ja uudelleen pahuudelle, minkä vuoksi hän jopa häävalassaan kyseenalaistaa: ”How you can see the man behind the monster, I will never know (K3J22).” Tittelintuuren ja Bellen suhde on kuoppainen osittain siitä syystä, että he kumpikin tahtovat muuttaa sen, mitä Tittelintuure on. Heidän tarinansa viestiikin, että viehkeän prinsessan tulisi naida urhoollinen prinssi. Tittelintuure ei kuitenkaan ole kuninkaallinen eikä edes tavallinen kuolevainen, sillä taikatikari tekee hänestä pimeyden palvelijan. Toisinaan hän jopa nauttii tikarin tuomasta voimasta ja vaikutuksesta: ”I love this dagger. And I also love you [Belle]. Both are possible (K5J16).” Tittelintuuren sanat viittaavat siihen, että hän on sekä inhimillinen että epäinhimillinen, tavanomainen ja yliluonnollinen, eikä tahdo luopua kummastakaan puolesta. Hän ehdottaa myös, että kenties juuri se houkuttelee Belleä hänen luokseen: ”Falling in love with the man behind the beast isn’t really what happened to you. You fell in love with me because I was a man and a

beast. Neither exists without the other.” Tittelintuuren oivalluksen voidaan tulkita tarkoittavan, että poikkeuksellisuus ja ihmisyyt ovat erottamaton osa toisiaan – toisin sanoen jokainen on erilainen ja siten myös paradoksaalisesti tavanomainen.

Metamorfoosi ei ole Punahilkka-satujen keskeisimpiä aiheita, sillä se nousee esiin pääasiassa versioissa, joissa suden sijaan esiintyy ihmissusi, eikä niissäkään tyypillisesti painoteta muutosta ihmisestä sudeksi, kuten *Once Upon a Time* -sarjassa poikkeuksellisesti tehdään. Viittauksia aiheeseen kuitenkin on. Esimerkiksi Charles Perrault’n ”Le Petit Chaperon Rouge” -sadussa mainitaan perhoset (Perrault 2018, 99), jotka symboloivat muodonmuutosta. Perrault’n kertomuksessa perhoset liittyvät erityisesti päähenkilön aikuistumiseen, kehitykseen tytöstä naiseksi. Syvemmällä tasolla metamorfoosi kuitenkin merkitsee itseoivallusta, jonka vaikutus *Once Upon a Time* -sarjan mukaan on elävöittävä: myönnettyään ja hyväksytyään ihmissusi-muodonmuutoksen edustaman sisäisen queer-minuutensa Red herättää Dorothyn tosirakauden suudelmalla eli virkistää passiivisen aktiiviseksi ja saavuttaa oman onnellisen loppunsa. Kyseinen kohta osoittaa, ettei sukupuoli ole toimijuutta rajoittava tekijä; Red pystyy samaan kuin *prinssi* monissa Prinsessa Ruusunen -sadussa – herättämään nukkuvan neidon.<sup>7</sup> Sukupuoliroolien kestättömyyteen ja sukupuolen epäkonformisuuteen viitataan sarjassa myös muilla yksityiskohtilla. Esimerkiksi Jaakko ja pavunvarsi -sadun (ATU 328) päähenkilöstä on *Once Upon a Timessa* tehty nainen (K2J13) ja jaksossa ”Pretty in Blue” (K7J8) aikuiseksi varttunut Henry pohtii, voisiko hän olla niin sanotun prinssin harhauttamiseksi luotu viettelijänainen: ”What if I’m the Kathryn?” Henry puhuu vertauskuvien, mutta hänen sanansa viestivät määritellyn sukupuolen pysymättömyydestä ja ei-binäärisyydestä. Hän itse jatkaa hyväksyen tilanteensa: ”And I’m totally cool with that.” Nimenomaan Punahilkkan kontekstissa mielenkiintoinen yksityiskohta on, että siinä missä sadun seksuaaliväkivallan harjoittaja on tyypillisesti mies, *Once Upon a Time* -sarjassa seksuaaliseen hyväksikäyttöön päinvastoin syyllistyy naispuolinen *The Oz Books* -kirjasarjasta tuttu Lännen paha noita Zelena (Rebecca Mader) huijattessaan Robin Hoodin (Sean Maguire) hedelmöittämään itsensä (K4J20).

---

<sup>7</sup> Tällainen muutosvoimaan ja sosiaaliseen uudistumiseen keskittyvä analyysi, jota tässä luvussa olen harjoittanut, on queer-tutkija Eve Kosofsky Sedgwickin (1997) määrittelemän korjaavan lukutavan (*reparative reading*) mukaista tulkintaa, jonka hän näkee vastakohtana yhteiskunnallisia ongelmia korostavalle vainoharhaiselle lukutavalle (*paranoid reading*).

Tulkintaa, että susi edustaa sarjassa transformatiivista oivallusta ja itsensä toteuttamisen vapautta, tukee Graham Humbert -hahmon (Jamie Dornan) tarina. Graham on Lumikki-sadun (ATU 709) metsästäjä ja työskentelee lyhyen mukanaolonsa ajan Storybrooken seriffinä, kunnes titteli siirtyy Emmalle. Jaksossa "The Heart is a Lonely Hunter" (K1J7) paljastuu, että Graham on susien kasvatti, mikä viittaa Rudyard Kiplingin *The Jungle Book* -teokseen (1894), joka myös käsittelee identiteettiä sekä queer-luennalle keskeistä aiheparia *luonto* ja *kulttuuri*. Graham kokee ymmärtävänsä eläimiä paremmin kuin ihmisiä: "They're pure of heart, not selfish and self-serving like... people (K1J7)." Graham tuntee empatiaa eläimiä kohtaan ja esimerkiksi liikuttuu joutuessaan tappamaan saaliin, mikä on hengenheimolaisuuden, ymmärryksen ja kunnioituksen osoitus aisteja, viettejä ja luonnonlakeja kohtaan. Hän on herkkä ja taipuvainen pitämään altavastaajien puolia. Läpi kyseisen jakson susi ilmestyy Grahamille ja yrittää saada tämän muistamaan todellisen minänsä sekä tajuamaan totuuden Pahan kuningattaren langettamasta kirouksesta. Henry neuvoo Grahamia: "It's [the wolf is] your friend, your guide. It's trying to help you (K1J7)." Lopulta kaikki paljastuukin Grahamille. Hänelle näyttäytyneen susien toinen silmä on kirkkaanpunainen, mikä yhdistää hahmon myös Punahilkka-satuun; Grimmien vakiinnuttama kristillispatriarkaalinen portinvartijahahmo ei kuitenkaan tahdo enää surmata sutta vaan suojella, tukea ja elää yhteisymmärryksessä sen kanssa.

## 4 Queer-potentiaali ja intertekstuaaliset viittaukset *Once Upon a Time* -televisiosarjassa

Kuten olen osoittanut, televisiosarja *Once Upon a Time* on täynnä vihjeitä, jotka kehottavat tarkastelemaan sarjaa queer-näkökulmasta. Tässä luvussa jatkan analyysia keskittyen erityisesti sellaisiin yksityiskohtiin, jotka rakentuvat ja vahvistuvat intertekstuaalisten viittausten vaikutuksesta. Redin tarinassa kaikkein vahvimmat viittaukset lienevät Punahilkkan lisäksi Grimmin veljesten ”Schneeweißchen und Rosenrot” -satu ja L. Frank Baumien *The Oz Books* -kirjasarja, joista ensimmäiseen viittaa Redin ja Snow’n syvä ystävyys sekä sisaruksellinen suhde ja jälkimmäiseen Redin tosirakkaudenkohde Dorothy. Nostan esiin lisäksi myös muita Redin ja koko sarjan tematiikkaan vaikuttavia intertekstuaalisia yhteyksiä. Koska *Once Upon a Time* on useiden eri lähteistä lainattujen hahmojen ja tarinoiden kokoelma, analysoin vain niitä viittauksia, jotka tavalla tai toisella liittyvät arvioni mukaan juuri Redin kertomukseen, sillä seitsemän tuotantokautta kattavan monihaaraisen sarjan perusteellinen intertekstuaalisuusanalyysi ei ole tämän tutkielman rajoissa tarkoituksenmukaista.

*Once Upon a Time* -sarjan queer-potentiaalin näkyväksi tekeminen ei ole mutkaton päämäärä. Queer-potentiaali ei ole jotain käsinkosketeltavaa tai helposti kuvailtavaa mutta silti selvästi läsnä kyseisessä televisiosarjassa. Queer-potentiaali onkin teoksen sisältämää erityislaatuista ominaisuutta, josta on kyse, kun katsoja havaitsee ”outoutta, poikkeamia ja käsittämättömiä kohtia, jotka kuitenkin tuntuvat kiinnostavilta, kiihottavilta ja alitajuisesti mutta selittämättömällä tavalla tutuilta” (Immonen & Kekki 2004, 7). Intertekstuaalisten viittausten analyysin lisäksi pyrin havainnollistamaan, kuinka kyseistä queer-potentiaalia viritetään myös elokuvan keinoin. Luvun päätteeksi osoitan, miten ennakkoluuloisuutta representoidaan sarjassa solvauksiin ja syrjintään syyllistyvien hahmojen kautta ja kuinka yksi viimeisen tuotantokauden keskeisimmistä pariskunnista torjuu tällaisen heitä kohtaan suunnatun queer-häpäisemisen (*queer-shaming*) toistensa luota löytämän orastavan onnensa ansiosta.

#### 4.1 Grimmin veljesten ”Schneeweißchen und Rosenrot”

Grimmin veljesten ”Schneeweißchen und Rosenrot” kertoo kahdesta herttaisesta siskosta, jotka asuvat äitinsä kanssa metsämökissä. Lumivalko on säyseä kodinhengetär, kun taas Ruusunpuna on siskoaan jonkin verran eloisampi. Mökin edessä kasvaa kaksi ruusupensasta, joista toinen uhkuu valkoisia, toinen punaisia ruusuja. Alkutilvesta karhu koputtaa mökin oveen ja pyytää päästä lämmittelemään. Ensin tytöt säikähtävät karhua, mutta äitinsä kehotuksesta he lopulta rauhoittuvat ja leikkivät sen kanssa innokkaasti. Karhu viipyy naisten yövieraana koko talven ajan. Kevään tultua se lähtee puolustamaan aarrekätköään ilkeältä kääpiöltä. Sisarukset törmäävät kääpiöön kolme kertaa hoitaessaan askareita ulkosalla. Jokaisella kerralla kääpiö on onnistunut joutumaan jonkinlaiseen kiipeliin. Kahdesti tytöt pelastavat kääpiön leikkaamalla pieniä paloja sen parrasta pois, mikä hermostuttaa kääpiötä suunnattomasti. Kolmannella pelastuskerralla kääpiön takki repeää, ja kääpiö kiukustuu jälleen. Jännitys huipentuu, kun neljännellä tapaamiskerralla karhukin sattuu paikalle, tappaa kääpiön ja muuttuu prinsiksi. Prinssi selittää, että kääpiö oli kironnut hänet karhuksi ja että lumous särkyi tämän menehtymisen myötä. Lumivalko ja prinssi avioituvat, samoin Ruusunpuna ja prinssin veli.

Kuten muun muassa aiemmin esiin nostamani Charles Perrault’n satu ”Peau d’Âne” (ks. Luku 3.2) osoittaa, insesti on yllättävän yleinen satuaihe (Warner 1994, 320). Kyseistä aihetta viri-tellään myös ”Schneeweißchen und Rosenrot” -sadussa, jonka alkupuolella käytetään paljon sivutilaa siskosten erityisen suhteen kuvailuun, jonka voidaan tulkita viittaavan inestien lisäksi naistenväliseen rakkauteen. Lumivalkon ja Ruusunpunan kerrotaan esimerkiksi rakastavan toisiaan niin paljon, että he kulkevat ulkona aina käsi kädessä (Grimm 2007b, 638). Kädestä pitäminen on intiimiydestä ja välittämisestä viestivä ele. Erityisen kiintoisaa on se, että sadussa korostetaan tyttöjen tekevän sitä nimenomaan *ulkona*, sillä se kertoo, että ele on suunnattu sekä heille itselleen (yksityisenä merkityksenä tuen hakeminen rakkaasta) että muille (julkisena merkityksenä poliittinen teko joka viestii heidän olevan vahvempia yhdessä). Tytöt kulkevat käsi kädessä, sillä jokin ääneen lausumaton merkityksellisyys sitoo heitä toisiinsa. Heidän kuvataan vaihtavan häävaloja muistuttavat lupaukset: ”[--] [W]hen Snow White said, ‘Let us never leave each other,’ Rose Red answered, ‘Never, as long as we live (mt., 638).’” Lumivalkon ja Ruusunpunan äiti ikään kuin siunaa liiton muistuttaessaan: “Whatever one of you has, remember to share it with the other (mt., 638).” Lisäksi siskosten kerrotaan toisinaan

viettävän öitä yhdessä poissa äitinsä silmäin alta: “If they stayed too long in the forest and night overtook them, they would sleep until morning came. Their mother knew this and did not worry about them (mt., 639).”

Esimerkiksi alankomainen Blackbriar-yhtye on yhteistyössä laulaja Ulli Perhosen kanssa julkaissut singlen ”Snow White and Rose Red” (2019), joka motivoi esiin tulkintaa, ettei siskosten välinen suhde ole täysin platoninen: ”We had a bond that was stronger than they could ever comprehend / And you know that people fear what they don't quite understand.” Kun otetaan huomioon Grimmin veljesten tapa siistiä satujen sisältöjä (ks. Luku 2.3), lienee mahdollista, että he ovat kirjoittaneet päähenkilöt siskoiksi ainakin osittain siitä syystä, ettei naistenvälinen rakkaus olisi kovin helposti luettavissa kertomuksesta. LGBTQ-historioitsija Lillian Fadermanin (1981, 18) mukaan ennen 1900-lukua julkaistuissa teoksissa lesbot esitetäänkin tyyppillisesti aseksuaalisina ja heidän tunteensa vain intensiivisenä ystävytenä tai muunlaisena kumppanuutena. ”[D]ecent women [--] could admit to no sexual desires, and decent men would not attribute such desires to them, the sensual aspect of their relationship goes no further in fiction (Faderman 2007, 209).” Kenties 1800-luvulta peräisin olevien Lumivalkon ja Ruusunpunan sisaruus ilmentää tällaista romanttista mutta ainoastaan implisiittisesti seksuaalista rakkautta. Kuten Faderman (mt., 209–210) selittää, naistenväliseen seksuaaliseen kanssakäymiseen kyllä viitataan, mutta vähääkään selvemmat rakkaudenosoitukset tyydytään jättämään verbaalisen tason vihjeiksi.

*Once Upon a Time* -sarjassa esiintyvät viittaukset ”Schneeweißchen und Rosenrot” -satuun luovat queer-potentiaalia Redin tarinaan. Yhteyksiä näiden kahden eri teoksen välillä ovat muun muassa naiskeskeisyys, muodonmuutos ihmisestä villieläimeksi, sadun kääpiöön rinnastuva noita, jolla on kyky loitsia ihmisiä karhuiksi ja pakottaa Red pysymään susimuodossaan (ks. K5J9), värit punainen ja valkoinen sekä Redin ja Snow’n erittäin läheinen suhde, joka muistuttaa sadun siskojenvälisestä estottomasta rakkaudesta:

[--] [A]n almost instant understanding forms between the two women, and intimate conversations and co-planned schemes soon follow. Indeed it is Snow who inspires Red to defy her grandmother and gives her the means with which to do so – Red could not



have left the house during Wolf's Time if it were not for Snow agreeing to wear the cloak and pretending to be her. This co-transgression cements the strong tie connecting them. (Warman 2016, 6.)

Red jopa eksplisiittisesti sanoo kokevansa Snow'n perheenään heidän vieraillessa Redin äidin haudalla sen jälkeen, kun Red on Snow'ta puolustaakseen vahingossa tappanut äitinsä. Ensin Snow ottaa osaa: "I'm so sorry. I know what it's like to lose your family (K2J7)." Red vastaa hänelle: "I didn't lose my family today. I protected it." Hyväksyntää, itseymmärrystä ja omaa paikkaansa etsinyt Red jatkaa vielä liikuttuneena: "My mother wanted me to choose between being a wolf and being a human. Granny did, too. You were the only person who ever thought it was okay for me to be both." Rakkaudentäyteisesti Snow toteaa: "'Cause that's who you are." Vahvin visuaalinen linkki sarjan sekä sadun hahmojen välillä on Redin ja Snow'n koristeelliset viitat, joista toinen on punainen, toinen valkoinen (ks. esim. K1J15).

"Schneeweißchen und Rosenrot" -sadussa esiintyviä queer-symboleita ovat edellä käsitelty siskostenvälisen viehätyksen fyysinen manifestoituminen, mökin edustalla komeilevat ruusupuskat, väri punainen, luontokuvaukset, kahtalainen naiskuva ja uroskarhun saapuminen naisten asuttamaan kotaan (Friedenthal 2012, 166–167). Karhu sekä hienovaraisesta ja herkstä seksuaalisuudesta vihjaavat ruusupensaat ovat ainoat kyseisen sadun symbolit, jotka eivät esiinny *Once Upon a Time* -televisiosarjassa Red-hahmon yhteydessä (Friedenthal 2012 166; Warman 2016, 6). Sadun voimakkaan läsnäolon vuoksi on kuitenkin perusteltua ajatella, että esimerkiksi ruusuihin liittyvät konnotaatiot, kuten piikit, vaikuttavat myös sarjan tunnelmaan ja siitä tehtyihin tulkintoihin – erityisesti koska ne liittyvät myös Punahilkkan tematiikkaan (ks. Luku 2.1). Terävät esineet, kuten piikit, neulat ja värttinät ovat saduissa usein esiintyviä motiiveja, jotka kuvastavat penetraatiota tai verenkierron stimuloitumista esimerkiksi kuukautisten aikana muistuttaen katsojaa (naisen) seksuaalisuudesta (Friedenthal 2012, 166). Jaksossa "Red-Handed" (K1J15) Snow ja Red päätyvät kaivolle, joka on täytynyt suden tappamien ihmisten verestä. Redin viitan väri sekä verenpunaisuus toimivat suden aiheuttaman kauhun vahvistajina. Veri-motiivia korostaa Redin isoäidin paljastus, että Red alkoi muuttua sudeksi täytettyään kolmetoista. Hahmon transformaatio kytkeytyy siis vahvasti seksuaalisuuteen, puberteettiin ja kuukautisten alkamiseen. (Warman 2016, 6.) Ruusujen, piikkien, veren ja punaisuuden edustamaan kypsymiseen yhdistyy "Schneeweißchen und Rosenrot" -sadussa erittäin vihjaileva ja rohkea akti, kun tytöt keräävät keskenään *punaisia* marjoja lähimetsiköstä: "They

often wandered in the forest all alone and gathered red berries (Grimm 2007b, 638).” Naispuoliset hahmot käyvät siis käsiksi orastavaan, koskemattomaan ja hekumalliseen teinityttöseksuaalisuuteen.

Koko sarjan tunnusvärinä voisi pitää punaista, sillä Redin ikonisen viitan lisäksi myös sarjan päähenkilö Emma Swanin tavaramerkki on punainen vaate, kirkkaanpunainen nahkatakki, joka kuvastaa henkistä vahvistumista: ”When I bought this jacket it was meant to be an armor to protect me from getting hurt by those I love. But now it’s just a reminder that I have to protect those I love (K5J20).” Emmen takki on myös eräänlainen taistelutahdon ja voiman symboli. Esimerkiksi jaksossa ”New York City Serenade” (K3J12) hän hakee sen kaapista ja pukee päälleen valmistautuessaan jälleen yhteen seikkailuun ja pelastajan rooliinsa. Punainen väri ja piikit ovat motiiveja, joihin viitataan useaan otteeseen *Once Upon a Timessa* ja jotka vahvistavat toisiaan, sillä verenvuodatus yhdistää niitä. Kaunotar ja hirviö -sadusta tutun Bel-len isän kukkakauppa on sarjassa esimerkiksi nimeltään Game of Thorns (K1J12; K2J4; K3J19). Liikkeen nimi viittaa fantasian genrekonventioita rikkovaan *Game of Thrones* -televisiosarjaan (2011–2019) ja korostaa piikki-aihetta leikittelemällä sanoilla *throne* (’valtaistuin’) ja *thorn* (’oka’). Myös Punahilkka-sadun neulasiin viitataan Redin äidin monologissa: ”It’ll [letting go and embracing the wolf will] be like nothing you’ve ever felt before. The pine *needles* underfoot, the air rushing over your fur [–] (K2J7, kursiivi lisätty).”

Neulasten mainitseminen ohjaa katsojan huomion metsä-aiheeseen. Perinteisissä Punahilkka-saduissa metsä symboloi kodin ulkopuolista, tuntematonta ja pelottavaa maailmaa, joka on vaarallinen. ”Schneeweißchen und Rosenrot” -sadussa se puolestaan edustaa jotakin tuttua ja tärkeää, sisarusten omaa tilaa. (Warman 2016, 5.) *Once Upon a Timessa* Redin muuttuminen sudeksi – luontokappaleeksi – yhdistelee näitä kahta turvattomuuden ja turvallisuuden tuntemusta. Esimerkiksi jaksossa ”Red-Handed” (K1J15) metsä edustaa aluksi vaaraa, kuten perinteisissä Punahilkka-saduissa. Kun jaksossa selviää Redin olevan susi, hän väliaikaisesti järkytyksestään huolimatta ikään kuin ottaa maskuliinista vaaraa alun perin symboloineen metsän haltuunsa. Koko sarjan laajemmassa kontekstissa metsä edustaakin kotia eli rakkautta, lämpöä, turvapaikkaa ja hyväksyntää, sillä hahmot ovat kotoisin Lumotusta *metsästä*. Andrew Friedenthalin (2012, 167) mukaan ”Schneeweißchen und Rosenrot” -sadussa mökkiä

ympäröivä luonto kuvastaa myös hedelmällisyyttä, joka ympäröi siskokset syleilynsä, minkä osoittaa muun muassa se, että sadun eläimet suhtautuvat siskoihin lämmöllä:

The animals never harmed them and, indeed, trusted them completely and would come up to them. The little hare would eat a cabbage leaf out of their hands. The roe grazed by their side. The stag leapt merrily around them. And the birds sat still on their branches and sang whatever tune they knew. (Grimm 2007b, 638–639.)

Oman tulkintani mukaan siskojen ja heidän ympäristönsä yhteen kietoutuminen on ennen kaikkea kommentti tyttöjen normista poikkeavan elämäntavan luonnollisuudesta. Metsäkäsityksen vaihtelun nimenomaan Redin tarinassa puolestaan ajattelen kuvaavan pahuuskäsityksen muutosta eri aikakausina: Punahilkkan syntyäikoina pahuus oli *ulkoinen* uhka, metsässä vaaniva paholaisolento (ks. Luku 2.1), kun taas tieteen kehityksen myötä saman vaaran ymmärretään nykyään kumpuavan *sisältä*, ihmisestä itsestään.

Jaksossa ”Child of the Moon” (K2J7) on intertekstuaalinen viittaus elokuvakliseitä parodioivaan *Cabin in the Woods* -kauhuelokuvaan (2012), mikä korostaa metsän kaksoismerkitystä. Pahan kuningattaren sotilaita pakeneva Snow sanoo Redille: ”Let’s meet up in the morning by the stream, and then we’ll find a safe place for both of us. Maybe a nice cabin in the woods (K2J7).” Kuten Drew Goddardin ohjaaman elokuvan nuoret päähenkilöt, myös Red ja Snow olettavat metsämökin olevan turvallinen hengähdyspaikka. Kauhugenren tyypilliset juonenkäänteet tunteva katsoja tietää kuitenkin alusta alkaen mökkiloman johtavan poikkeuksetta kauheuksiin. Red ja Snow eivät onneksi koskaan päädy toteuttamaan suunnitelmaansa. Viittaus on joka tapauksessa merkityksellinen myös siitä syystä, että *Cabin in the Woods* -elokuvasa yksi nuorista naisista haastetaan totuus vai tehtävä -pelissä muhinoimaan seinää koristavan täytetyn suden pään kanssa. Nainen flirttailee sudelle, esittää viatonta ja antautuu lopulta eroottiseen kielisuudelmaan eläimen pään kanssa. Kohtaus on ilmiselvä kommentti Punahilkkan harkitusta osallisuudesta tarinansa tapahtumiin. Naisen epäkonventionaalinen ja erittäin aistillinen teko herättää muissa pelaajissa kummeksuntaa ja kuvotusta (vaikka idea olikin alun perin heidän), mikä kuvaa yhteisön vieroksuntaa kaikkea poikkeuksellista kohtaan. Suudelman päätyttyä nainen kuiskaa vilpittömältä vaikuttavan kiitoksen eläinpäälle ja palaa huolettomasti muiden pelaajien pariin.

Koska sadut sisältävät usein vastakohtia (Lüthi 1987, 24, 28–29), moni taiteilija on kiinnittänyt huomiota Punahilkkaan rinnastuvan Ruusunpunan ja Lumikkiin rinnastuvan Lumivalkon keskinäiseen erilaisuuteen, vaikka molempien tyttöjen kuvataan olevan hurskaita ja kilttejä (Grimm 2007b, 638). Esimerkiksi aiemmin mainitsemani Blackbriar-yhtyeen kappaleessa ”Snow White and Rose Red” Ruusunpuna ja Lumivalko reagoivat hyvin eri tavoin, kun heidät erotetaan toisistaan. Intohimoisessa Ruusunpunassa syntyy tinkimätön riidanhalu: ”Full of love and passion you said / Now I’m full of hatred and filled with dread.” Seesteisen Lumivalkon tuska puolestaan on hillityn hyytävää: ”Full of serenity and light / Now my heart is suffering from frostbite.” Siskojenvälistä erontekoa rakennetaan kuitenkin jo ”Schneeweißchen und Rosenrot” -kertomuksessa, kun nimenomaan Ruusunpunan – aivan kuten Charles Perrault’n Punahilkkan (ks. Luku 2.2 & Luku 3.3) – kuvataan harjoittavan seksuaalista tekoa kuvastavaa kukkienpoimintaa ja ottavan osaa itsensä löytämistä symboloivaan perhosjahtiin: ”Rose Red [--] preferred to run around in the meadows and fields, look for flowers, and catch butterflies (Grimm 2007b, 638).” Andrew Friedenthalin (2012, 161, 163, 165, 177) mukaan paheelliseksi mielletty Ruusunpuna (tai Punahilkka) on jäänyt sisarensa eli kaupallisesti menestyneen ja maailmankuulun Lumivalkon (tai Lumikin) varjoon. Hän tulkitsee myös, että ”Schneeweißchen und Rosenrot” -sadun ja erityisesti Ruusunpunan unohtuminen kollektiivisesta muistista voi olla seuraus satoja vuosia kestäneestä tabusta, joka torjuu lesbouden ja naisen seksuaalisen ilmaisun merkkejä. ”Schneeweißchen und Rosenrot” -sadun verrattain vähäistä näkyvyyttä kulttuurituotteissa voidaan siis pitää todisteena sen sisältämästä queer-potentiaalista. “[--] [T]he status quo of not only patriarchy but also heteronormativity is maintained and reinforced through the silencing, overshadowing, and disregarding of the sisters’ tale. By forgetting Rose Red, twenty-first-century culture forgets its own dark secrets and desires (mt., 177).”

Koska *Once Upon a Time* pakottaa kyseisen kertomuksen esiin, nostaa se samalla päivänvaloon kaiken sadun inspiroiman queeriyden, joka aiemmin on yritetty salata. Andrew Friedenthal (2012, 173, 177) huomioi, että modernit ”Schneeweißchen und Rosenrot” -sadun uudelleentulkinnat korostavat usein kahdesta erilaisesta tytöstä johdettua neitsyt–huora-dikotomiaa. Hän sanoo: ”One sister receives a pure, clean slate, cleared of all wrongdoings and sexual knowledge, while the other has the sins of womanhood thrust upon her (mt., 165).” ”Schneeweißchen und Rosenrot” -sadun ajatellaan maalaavan kaksijakoista kuvaa naiseu-

desta, koska Ruusunpuna nähdään valovoimaisen siskonsa paheellisena ja temperamenttisenä vastakohtana. Esimerkiksi tutkielman alkupuolella esiin nostamassani Bill Willinghamin sarjakuvasarjassa *Fables* Ruusunpuna on holtiton ja kevytkenkäinen nainen, kun taas hänen siskonsa Lumivalko työskentelee apulaiskaupunginjohtajana ja on tottunut pitämään langat käsissään. Tällainen alkuperäissadussa kiltiksi kuvatun tytön tahraaminen viestii arvioni mukaan edelleen jatkuvasta tarpeesta tuomita ”Schneeweißchen und Rosenrot” -sadun queer-sisältö ja leimata Punahilkkaan rinnastuva hahmo elostelijaksi. *Once Upon a Time* on ja ei ole poikkeus Friedenthalin sääntöön. Red ja Snow ovat kummatkin puhdassydämiä, empaattisia, lojaaleja, hyväluontoisia ja aktiivisia seikkailijahahmoja. Näin ollen heitä ei voi pitää toistensa vastakohtina. Heidän kirouksenaikaiset persoonansa ovat kuitenkin selvästi erilaiset. Ruby on kipakka ja jokseenkin lapsellinen, kun taas Snow’n alter ego Mary Margaret on vaatimaton ja lempeä. Jopa heidän varjominuuksiensa nimet rakentavat kahtiajakoa, sillä Ruby tarkoittaa verenpunaista rubiinijalokiveä eli säihkettä, rehvastelua ja pinnallisuutta, kun taas Mary Margaret on yhdistelmä Neitsyt Marian ja Margareeta-pyhimyksen nimiä, mikä viestii nuhteettomuudesta ja hyveellisyydestä. Snow’n varjopersonan sukunimi Blanchard on myös osuvasti valittu, sillä se tarkoittaa valkoisuutta.

*Once Upon a Time* -sarjan hahmot jakaantuvat karkeasti sankareihin (*heroes*) ja vastustajiin (*villains*), mikä on saduille tyypillistä vastakohtaisuutta (Lüthi 1987, 10, 24, 28–29, 40). Sankaruutta tavoitteleva kelmi Tittelintuure esimerkiksi kommentoi: ”Ah, but I’m a villain. And villains don’t get happy endings (K3J11).” *Once Upon a Time* ei kuitenkaan ole niin mustavalkoinen kuin ensisilmäykseltä vaikuttaa, sillä sarjan kaksi keskeisintä vastustajahahmoa Paha kuningatar Regina ja Tittelintuure kumpikin taistelevat useaan otteeseen hyvän puolella ja saavuttavat sarjan päätteeksi yhteisön hyväksynnän sekä onnen. Yhtä lailla sankarihahmot turvautuvat toisinaan anteeksiantamattomiin keinoihin; Snow esimerkiksi murhauttaa Reginan äidin suojellakseen läheisiään, mikä saa hänen sydämensä muuttumaan mustaksi (K2J16–K2J17). Hahmojen ja siten myös ihmisten kaksijakoisuus kyseenalaistetaan sarjassa lisäksi ”Schneeweißchen und Rosenrot” -viittauksen avulla. Jaksossa ”Dreamcatcher” (K2J5) sarjan pelastajahahmo Emma on pukeutunut valkoiseen viittaan ja pahishahmo Regina punaiseen. Klassista hyvä–paha- tai neitsyt–huora-jakoa vesittää kuitenkin se, että kyseisessä jaksossa Emma kamppailee sisällään lymyävän pahuuden kanssa eli on niin sanotusti muuttumassa pa-

hikseksi, kun taas punaviittainen Regina on jo pitkään taivaltanut sankaruuden polulla. Viittonjen värisymboliikka ei siis pidäkään enää aukottomasti paikkaansa, mikä muistuttaa, ettei Ruusunpunaa (tai Punahilkkaa) tulisi suorilta käsin mieltää säädyttömäksi pahantekijäksi.

#### 4.2 L. Frank Baumin *The Oz Books*

*Once Upon a Timen* mukaan ihmisissä elää taipumus sekä hyvään että pahaan, vaikka esimerkiksi julman hallitsijan maineen saamisen jälkeen voikin olla haastavaa vakuuttaa muut halusta toimia oikein. Aihe on selvästi kiehtonut sarjan tekijöitä, sillä kaikista L. Frank Baumin *The Oz Books* -kirjasarjan monitulkintaisista hahmoista he ovat valinneet ainoastaan Lännen paha noita Zelenan televisiosarjansa vakituiseksi hahmoksi, vaikka Lännen paha noita esiintyy käytännössä vain kirjasarjan ensimmäisessä osassa *The Wonderful Wizard of Oz* (1900). Baumin kirjassa noita on omahyväinen ja häijy. Teoksen alussa hänen siskonsa Idän ilkeä noita kuolee, kun sykloni lennättää kirjan päähenkilö Dorothyn talon tämän päälle. Lännen paha noita ei kuitenkaan tuhlaa aikaa menetyksensä suremiseen vaan keskittää huomionsa hopeisiin kengkiin, jotka päätyvät Dorothylle. Kirjassa noidan julmuutta ei erityisesti selitetä. *Once Upon a Timessa* puolestaan hänen pahansuopuutensa kerrotaan kumpuavan katkeruudesta: Zelena ja Regina ovat siskoja. Heidän äitinsä hylkäsi Zelenan ja teki puolestaan kaikkensa Reginan eteen. Havitellessaan kaikkea sitä, mitä Reginalla on, Zelena muuttuu kirjaimellisesti vihreäksi kateudesta. (K3J16.) Sisaruskateus on rehabilitoiva selitys Zelenan käytökselle. Se tekee hahmosta samaistuttavamman ja opettaa, että ikävän luonteen tai huonojen valintojen taustalla vaikuttaa usein jokin vahingollisesta kokemusta syntynyt inhimillinen – joskin harkitsematon – motiivi. Perhe sen kaikissa muodoissaan on arvioni mukaan *Once Upon a Timen* keskeisin aihe. Ei siis ole mikään ihme, että Zelenan ja Reginan säröinen suhde on yksi sarjan kantavista juonenkuluista. Erikoista on ennemminkin se, että Lännen paha noita on kirjoitettu merkittävämmäksi hahmoksi kuin amerikkalaisnuorten esikuva Dorothy, joka vilahtaa sarjassa vain kolmen jakson ajan (ks. K3J20, K5J16 & K5J18) ja jonka pitkälti sivuutetun orpouden käsittely olisi voinut olla sarjan temaattisella tasolla hyvinkin hedelmällistä.

*The Oz Books* -sarja ja siihen liittyvät filmatisoinnit, kuten *The Wizard of Oz* (1939) ja *The Wizard of Oz* (1978), ovat tyypillisen amerikkalaisperheen vakioviihdettä. Erityisen mielenkiintoista on se, kuinka innokkaasti myös LGBTQ-yleisö on ottanut kyseisen kertomuksen omakseen ja luonut

omaleimaisen fandominsa sen ympärille. Modernia queer-yleisöä puhuttelee jo pelkkä tarinan alun sateenkaarimetafora: sykloni kuljettaa Dorothyyn harmaasta Kansasista ihmemaa Ozin väri-ilmaan, mikä 1900-luvun lopulla yleistyneen sateenkarilipun myötä on assosioitunut voimakkaasti värittömäksi mielletyn valtavirtakulttuurin ja värikkäänä pidetyn queer-kulttuurin väliseen kontrastiin.

When Dorothy stood in the doorway [of her Kansas home] and looked around, she could see nothing but the great grey prairie on every side. [--] Even the grass was not green, for the sun had burned the tops of the long blades until they were the same grey colour to be seen everywhere. Once the house had been painted, but the sun blistered the paint and the rain washed it away, and now the house was as dull and grey as everything else. (Baum 2016d, 5–6.)

Väriero Kansasin ja Ozin välillä on visualisoitu kuuluisassa *The Wizard of Oz* -elokuvassa siten, että Kansas-osuudet ovat seepiasävyisiä, kun taas Oz esitetään monivärisenä ja kirkkaana. Dorothyyn päästyä Oziin ympäristöä kuvataan kirjassa seuraavasti:

The little girl gave a cry of amazement and looked about her, her eyes growing bigger and bigger at the wonderful sights she saw. The cyclone had set the house down very gently – for a cyclone – in the midst of a country of marvellous beauty. There were lovely patches of greensward all about, with stately trees bearing rich and luscious fruit. Banks of gorgeous flowers were on every hand, and birds with rare and brilliant plumage sang and fluttered in the trees and bushes. A little way off was a small brook, rushing and sparkling along between green banks, and murmuring in a voice very grateful to a little girl who had lived so long on the dry, grey prairies. (Baum 2016d, 10–11.)

*Once Upon a Time* liputtaa värien puolesta kohtauksessa, jossa kauppias myy uudenaikaista televisiota mustavalkotelevisioon tottuneille asiakkaille, jotka pohtivat, tarvitsevatko he todella väriä elämäänsä: “Do we really need color?” [Laughs] Do we need to settle for what came before? Don’t you want to really see the world? It’s a complicated place, and people are complex creatures. Their interior lives are painted with many different hues and shades (K4J22).” Kauppiaan kommentti vaikuttaa selvältä kannanotolta heteronormatiivisen maailmankuvan kapeudesta. Lisäksi televisio-motiivi muistuttaa, että media yleisesti näyttää asiat valitusta näkökulmasta ja rajatulla tavalla – harmaan kuvan tylsyyttä monotonisuudesta puhumattakaan.

Ihmema Ozin asukkaat ovat "the queerest people" (Baum 2016d, 11). Dorothy ystäväystyy nopeasti aivoja kaipaavaan variksenpelättimen, sydäntä halajavan tinamiehen ja pelokkaan leijonan kanssa. Kaikilta hänen ystäviltaan puuttuu jotakin – aivot, sydän tai rohkeus. Variksenpelätin, tinamies ja leijona, kuten monet muutkin Ozin hahmot, edustavat poikkeuksellisuutta ja erilaisuutta. He ovat eräänlaisia sympaattisia oudokkeja, joihin Dorothy suhtautuu ystävällisesti ja kannustavasti. Jack Zipes (2012, 2) kommentoi: "We are all misfits for the world, and somehow we must fit in, fit in with other people, and thus we must invent or find the means through communication to satisfy as well as resolve conflicting desires and instincts." Tutustuttuaan variksenpelättimeen, tinamieheen sekä leijonaan ja kuultuaan heidän toiveensa, Dorothy päättää auttaa ystäviään saavuttamaan minuutensa puuttuvat palaset ja itsetäyttymys. *The Oz Books* -sarjan viidennessä kirjassa *The Road to Oz* (1909) eräs hahmo kummastelee: "You have some queer friends, Dorothy (Baum 2016b, 119)." Dorothy vastaa: "The queerness doesn't matter so long as they're friends (mt., 119)."

*The Oz Books* -kirjasarja on täynnä queer-näkökulmasta mielenkiintoisia yksityiskohtia, kuten Tinamiehen tapa ottaa Variksenpelätin rakastavaan syleilyyn (ks. Baum 2016c, 74) tai neitokana nimeltä Bill (ks. Baum 2016a, 16). Pelokas leijona on myös oiva esimerkki hahmosta, joka taistelee sukupuoli oletuksia vastaan. Urosleijonalla ei ole lajityypillisiä ja klassisesti maskuliiniseksi miellettyjä piirteitä, kuten uskaliaisuutta, itseluottamusta ja urhoollisuutta. Leijona vaikuttaa ennen kaikkea tunteikkaalta, minkä voidaan ajatella olevan stereotyyppisesti naisellinen piirre. Näin ollen esimerkiksi miehen, jolla on feminiinisiä piirteitä, on helppo samaistua leijonahahmoon. Ilmaus *a friend of Dorothy* ('Dorothy'n ystävä') onkin LGBTQ-slangia ja tarkoittaa queer-henkilöä, erityisesti homomiestä. Dorothy itse – vieraassa maassa seikkaileva tyttölapsi – puolestaan on innokas, utelias, omanarvontuntoinen, rohkea ja viisas. Hänen luonteenpiirteitään voidaan luonnehtia perinteisesti ajateltuna poikamaisiksi. Kenneth Kidd (2011, 94) kirjoittaa: "[T]he Oz books are rife with inventive, often unsettling explorations of gender, sexuality, embodiment, and animation [--]. [--] [I]t is no surprise that they [*The Oz Books*] have attracted the attention of psychoanalytic and queer theorists." Yksi näistä tutkijoista on Oz-harrastaja Dee Michel, jonka teos *Friends of Dorothy: Why Gay Boys and Gay Men Love The Wizard of Oz* (2018) käsittelee queer-yleisön intohimoa ihmema Ozia kohtaan. Hän selittää: "When male and female characters manifest qualities typically associated with the other gender, gender boundaries are blurred and Oz becomes a land of girlish boys and boyish girls



(Michel 2018, location 1628).” Kaikki tämä queer-aines vaikuttaa myös *Once Upon a Timessa* vahvojen Oz-viittausten ja sarjan omien ei-binääristen vihjeiden ansiosta. Redin queer-seksuaalisuutta esimerkiksi vahvistetaan osoittamalla hänen olevan *Dorothyyn ystävä* – ja lopulta enemmän kuin Dorothyyn ystävä.

Samaistumalla eri hahmoihin yleisö pääsee testaamaan monenlaisia identiteettejä ja kokemaan minuutensa kätkeytyjä osia. Kun fanit suhtautuvat empaattisesti esimerkiksi Oz-hahmojen toiseuteen ja tunnistavat itsensä niissä, heidän kertomukseen refleктоimat lämpimät tunteensa heijastuvat takaisin heihin itseensä synnyttäen itsearvostusta. (Michel 2018, location 1387, 1467.) Sen lisäksi, että Oz tarjoaa eräänlaista vertaistukea LGBTQ-yleisölle, se muistuttaa, että identiteetti koostuu useista palasista ja elää koko ajan (ks. Luku 3.1). Dorothyyn ystävät esimerkiksi muovaavat minuuttaan valitsemiensa lisäosien avulla: ”Many of the characters in Oz literally create and recreate themselves [--]. They become metaphors for creating your own identity (mt., location 2205).” Dee Michelin (mt., location 1881, 2047, 2072) mukaan kaikki Oz-kertomukset adaptaatioineen suorastaan juhlistavat diversiteettiä, sillä Ozissa jokainen hyväksytään osaksi laajempaa yhteisöä.

Oz is more than a repository for misfits; it’s a place where oddball creatures are famous and celebrated precisely because they are different, out of ordinary. In Oz, being different is actually being *better*. The strange characters are Oz’s celebrities. The characters use this philosophy to cheer up others who feel bad about themselves for being one of a kind. The Scarecrow points out to Tommy Kwikstep, a boy with twenty legs, ‘You have the pleasure of knowing you are unusual, and therefore remarkable among the people of Oz. To be just like other persons is small credit to one, while to be unlike others is a mark of distinction.’

(Michel 2018, location 2072.)

Queer-yleisö liputtaa Ihmemaa Ozin puolesta, koska se tarjoaa sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöille jaetun historian ja kulttuurin tunnun – jotakin yhdistävää ja yhteistä. Yhdysvalloissa esimerkiksi on runsaasti yökerhoja, joiden kohdeyleisönä on queer-väestö ja joiden nimissä esiintyy viittauksia *The Oz Bookseihin*. Oz-kuvasto on suosittua myös LGBTQ-paaraateissa. Kertomuksen jaettu samaistumisenkohde on muun muassa kaapista ulos tulemiseen vertautuva matka, johon Dorothy ottaa osaa ilman aikuisten valvontaa. Tällä yksityiskohdalla on myös lähihistoriallinen merkitys, sillä moni queer-nuori jättää oikeasti kotikylänsä ja matkaa suur-

kaupunkiin itseään etsiessään. (Michel 2018, location 315, 404, 441, 2205.) Silloinkin kun matkustaminen ei ole varteenotettava vaihtoehto, voi Oziin, kuten mihin tahansa muuhunkin fiktiivisfantastiseen paikkaan, tehdä kuvitteellisen tai eskapistisen retken:

Why would gay fans, young or old, want to escape to Oz? Many gay fans say their childhood was generally unpleasant at the time that they became fans. They often experienced feelings of difference and loneliness, as well as actual abuse by peers and family members. [...] But gay Oz fans don't retreat to fantasy and make-believe simply as a way to compensate for something. Fantasy and make-believe can be positive, joyful experiences in their own right. Going to Oz brings gay fans joy, silliness, whimsy, humor, wonder, sweetness, peace, solace, gratitude, hope, optimism, and innocence. For adults, nostalgia is another positive reason to go to Oz.  
(Michel 2018, location 1216.)

Samat seikat, jotka saavat yleisön hullaantumaan Ozista, houkuttelevat katsojia myös *Once Upon a Timen* pariin. Dee Michelin (2018, location 1436) mukaan queer-yleisö rakastaa sitä, että Ozissa – tai Storybrookessa – mitä tahansa voi tapahtua; erikoisen, yllättävän ja uniikin loputtomat mahdollisuudet saavat näkemään omankin elämän lukuisat ihmeet ja uskomaan parempaan huomiseen. Kummassakin esiintyviä toivontäyteisiä aiheita ovat hyväksyntä, koti, epätotunnaiset sukupuoliroolit, pelastus, itsetuntemus, pakopaikka, mukavuus ja tuttuus (mt., location 315, 1497.) Ne edustavat todellisuutta utopistisempaa ja jokseenkin humaanimpaa maailmaa, jossa queer-väestö nauttii yhteisön myötätuntoa.

### 4.3 Naiskeskeisyys *Once Upon a Time* -televisiosarjassa

*Once Upon a Time* -sarjassa on viittauksia, joilla tuetaan ajatusta naispuolisten hahmojen keskeisyydestä ja kyvykkyydestä. Esimerkiksi Peter-hahmo on viittaus Sergei Prokofievin sävellykseen *Пётя и волк* (*Peter and the Wolf* 1936), jonka Disney adaptoi lyhytelokuvaksi 1946 ja joka monin tavoin muistuttaa Punahilkka-satua. Tarinassa Peter-niminen poika uhmaa isoisänsä käskyä pysyä kotona turvassa metsässä vaanivalta sudelta. Peter kuitenkin poistuu isoisänsä tilalta, kiipeää puuhun ja peittoaa suden lassoamalla sen hännän. Kertomuksen teema on kehottaa kyseenalaistamaan vallitsevat uskomukset (isoiän käskyt), ottamaan riskejä (käskyjen uhmaaminen ja suden kiinniottaminen) sekä olemaan neuvokas (nokkeluudella Peter voittaa suden). Skeptinen suhtautuminen vallitseviin uskomuksiin on ajatus, joka toistuu myös *Once Upon a Time* -sarjassa (satuihin pinttyneen normatiivisuuden kyseenalaistaminen

queer-sisällöllä). Sävellyksestä poiketen sarja viestii, ettei Peter – miespuolinen hahmo – urhoollisuudestaan huolimatta mahda mitään sudelle: toisin kuin Prokofiev suunnitteli, Peter kuolee *tyttöystävänsä* Redin tassuissa (K1J15).

Peter-hahmon avulla viitataan lisäksi Kolme pientä porsasta -kertomukseen (ATU 124), jossa kolmesta possusta kaksi rakentavat talonsa heikoista materiaaleista saadakseen työnsä nopeasti tehtyä ja päästäkseen huvittelemaan. Kolmas possu puolestaan näkee vaivaa talonsa eteen ja rakentaa sen tiilistä. Susi uhkuu ja puhkuu kahden ensimmäisen possun talot kumoon. Kolmannen possun tiilitalo taas ei hievahdakaan suden puhalluksesta, joten susi kiipeää katolle ja pyrkii sisään savupiipun kautta. Takassa odottaa kuitenkin pannullinen kiehuvaa vettä ja suden käy köpelösti. Tämänkin sadun Disney on adaptoinut ”Three Little Pigs” -nimiseksi lyhytelokuvaksi (1933), joka on 36. osa *Silly Symphony* -julkaisusarjan (1929–1939) lyhytanimaatioita. Disney on aiemminkin yhdistänyt Punahilkkan ja Kolme pientä porsasta toisiinsa *Silly Symphony* -sarjan 44. osassa ”The Big Bad Wolf” (1934), jossa kolmannen possun rohkeus ja kekseliäisyys pelastaa Punahilkkan, tämän isoäidin ja kaikki kolme possua suden kynsistä. Kolme pientä porsasta -sadun teemana on muistuttaa, että ahkeruus palkitsee. Vaikka parasta lopputulosta kannattaa toivoa, pahimpaan tulisi varautua – työnteon uhallakin. Intertekstuaalisen viittauksen kannalta kiehtovampaa on sudesta kumpuava tematiikka. Lyhytanimaat-ion itsevarma urossusi on liian kopea ymmärtääkseen, milloin sen olisi syytä lopettaa tai perääntyä, joten se joutuu kertomuksen lopussa naurunalaiseksi: iso paha miessusi ei pärjääkään pienille possuille.

Edellä mainitun sadun sudelle naureskellaan myös *Once Upon a Time* -sarjassa. Dynaamisella *match cut* -siirtymällä alkavassa kohtauksessa Peter kolkuttaa Redin ikkunaan ja sanoo: ”Let me in or I’ll... [Red’s line: ’Yes?’] Or I’ll huff and I’ll puff and I’ll blow the (K1J15)...” Peter lainaa suden vuorosanoja Kolme pientä porsasta -sadusta, mikä viestii katsojalle, että hän eli miespuolinen hahmo on susi, kuten Punahilkka-sadussa suden on perinteisesti ajateltu olevan ja kuten Disney esimerkiksi ajatteli animoidessaan lyhytelokuviansa suden miespuoliseksi. Red avaa ikkunan ja vastaa kuitenkin sarkastisesti: ”You’ll huff and puff?” Redin naurahdellen lausuttu kommentti ivaa Kolme pientä porsasta -sadun sutta ja vihjaa katsojalle, kuinka naurettava ajatus on, että Lumotussa metsässä vaaniva susi olisi Peter – saati mies ylipäätään. Ruutu ruudussa -tekniikka (*frame within a frame*) korostaa kohtauksen merkityksellisyyttä; ikkunan

karmit toimivat ruudunsisäisenä kehyksenä, mikä lisää intiimiyden tunnetta rajaamalla Redille ja Peterille annettua kuvatilaa entisestään ja keskittää katsojan huomion hahmoihin. Sommittelu siis painottaa kohtauksen verbaalisesti välitettyä viestiä. Elokvataiteessa ikkuna perinteisesti symboloi kahden erilaisen maailman välistä rajaa (Blom 2010, 98–99). Koska Red on talon sisäpuolella, ikkunan voidaan tulkita erottavan kotia ja ulkomaailmaa, turvaa ja vaaraa tai lapsuutta ja aikuisuutta. Paradoksaalisesti ikkunasymboli pyrki huijaamaan katsojaa viestimällä, että susi on mökin ulkopuolella, erillään Redistä. Myöhemmin samassa jaksossa katsojalle ja Redille itselleen paljastuu, ettei susi suinkaan lymynnyt metsässä vaan isoäidin mökissä – suteus elää *sisällä*, ja ennen kaikkea naisessa. Ikkunan käyttö kehyksenä on vanha tempu elokuvateollisuudessa. Tässä kohtauksessa tuota konventiota käytetään innovatiivisesti katsojan odotusten ohjailemiseksi.

Peteriä lukuun ottamatta Redin tarina – kuten Punahilkka-kertomukset yleensä – sivuuttaa mieshahmojen osuuden tapahtumien kulkuun. Myös ”Schneeweißchen und Rosenrot” -sadussa äidin ja kahden tyttären vaikutuksesta muodostuva naiskeskeisyys kuvaa hautuvaa seksuaalisuutta, jota tukee mieshahmojen puuttuminen kertomuksen alusta. Karhun saapuminen on heteronormatiivinen häiriö naisten tuvassa. Karhu esittelee maskuliinisuuttaan murisemalla ja venyttelemällä kehoaan. Siskot leikkivät sen kanssa jopa hieman rajuin ottein, ja fyysisestä huvista välittyy primitiivisen flirttailun tuntu. (Friedenthal 2012, 166–167.) Vaikka mieshahmot lisääntyvät kertomuksessa karhun saapumisesta lähtien, sadun pohjavire pitäytyy kätkeytyksi naiseudessa. Esimerkiksi leikki karhun kanssa on tulkittavissa queer-elementiksi, sillä puhtaaseen heteroasetelmaan taipumisen sijaan tapahtumat pysyvät tyttöjen hallinnassa: karhu kutsutaan niin sanotusti kolmanneksi pyöräksi heidän väliseen leikkiinsä:

[T]he clumsy guest had to put up with the mischievous pranks of the girls. They tugged his fur with their hands, planted their feet upon his back and rolled him over, or they took a hazel switch and hit him. When he growled, they just laughed. The bear took everything in good spirit. Only when they became too rough did he cry out, ‘Let me live, children. // Snow White, Rose Red, // would you beat your suitor dead?’  
(Grimm 2007b, 640.)

Kuten Brittany Warman (2016, 5) huomauttaa, kolmen naisen kokonaisuus esiintyy myös tyyppillisissä Punahilkka-saduissa, joissa keskeisiä henkilöitä ovat Punahilkka, hänet matkaan lähettävä äiti sekä mökissään asustava mummo. Lisäksi niissä toistuu miehen yllättävä väliintulo

pahaa aikovan suden muodossa. *Once Upon a Timessa* sudet ovat pääasiassa naisia, minkä lisäksi jaksossa ”The Bear and the Bow” (K5J6) naispuolinen kruununperijä Merida (Amy Manson) muuttuu vauhkoksi karhuksi motivoitakseen pelkurin sankarilliseen tekoon. Meridan transformaatio on jo sarjan toinen muodonmuutos, jossa sadun uroseläin korvataan naishahmolla. Hänen avullaan annetaan myös ääntä patriarkaatin vastustajille, sillä perinteisistä sukupuolirooleista poiketen Merida osoittautuu kaikkien klaanien parhaaksi jousiampujaksi ja kieltäytyy järjestetystä avioliitosta vain säilyttääkseen oikeuden kruunuunsa (K5J6). Merida sanoo: ”In my land people, well men, don’t think a woman can lead (K5J1).” Viisautensa ja epäitsekkyytensä ansiosta Merida kruunataan lopulta kuningattareksi – ilman aviomiestä (K5J9).

Palatakseni Punahilkkaan, Ruusunpunaan ja Lumivalkoon, on kiintoisaa, että heidän tarinoissaan korostuu nimenomaan numero kolme. Max Lüthin (1987, 44) mukaan sadut suosivat kyseistä lukua, sillä suullisten satujen valtakaudella se toimi kertojan muistisääntönä ja vielä tänäkin päivänä tuottaa toistuessaan tunnistamisen iloa kuulijalle ja lukijalle. Kolmittaminen on siis tyylikeino ja rakenteellinen kaava, jonka organisoivasta vaikutuksesta nauttivat sekä kertoja että yleisö (Lüthi 1987, 44). Charles Perrault’n ”Le Petit Chaperon Rouge” -sadussa kerrotaan, ettei susi ole syönyt *kolmeen* päivään (Perrault 2018, 101) ja Grimmien ”Rotkäppchenissä” mainitaan isoäidin mökin sijaitsevan *kolmen* tammen alla (Grimm 2007a, 126). ”Schneeweißchen und Rosenrotissa” puolestaan tytöt kohtaavat kääpiön *kolmasti* ennen kuin se surmataan (Grimm 2007b, 641–643). Saksalaisen keskiaikaisvaikuteista pakanakansanmusiikkia soittavan Faun-yhtyeen kappaleessa ”Rosenrot” (*Märchen & Mythen* 2019) naisääni laulaa: ”Dreimal muss ich mich bewähren / drei der Segen, drei der Lehren” (’Kolmesti minun täytyy todistaa itseni / kolme siunausta, kolme opetusta’). Kappaleen nimi ja sanoitukset viittaavat selvästi Lumivalkoon ja Ruusunpunaan. Teoksen musiikkivideossa puolestaan on hienovaraisempi alluusio kyseiseen satuun: punaiseen ja valkoiseen mekkoon pukeutuneet naiset tanssivat yhdessä metsän siimeksessä, kunnes he havaitsevat heitä tarkkailevan miehen puiden lomassa ja hakevat tämän seuraansa. Numero kolme liittyy keskeisesti siihen, kuinka Lumivalko ja Ruusunpuna osoittavat etevyytensä ja ylemmyytensä: kolme kertaa he pelastavat kääpiön kiipelistä ja partaa leikkelemällä verottavat sen miehisyttä eli vertauskuvallisesti kuohivat sen (Friedenthal 2012, 171).

Numerologiassa luku kaksi merkitsee duaalisuutta, kuten minä–sinä, mies–nainen, jin–jang, kyllä–ei, vasen–oikea tai totta–tarua. Parittomiin lukuihin ja niistä erityisesti numeroon kolme puolestaan liittyy mystiikkaa ja hengellisyyttä. (Steward 2018.) Erilaiset rituaalit ja rukoukset toteutetaan esimerkiksi usein kolmessa osassa (Schimmel 1993, 14). Kansansaduissa jonkinlainen taikuus tapahtuu yleensä kolmesti, kun henkilöhahmoille sallitaan esimerkiksi kolme arvausta tai toivetta (Schimmel 1993, 14; Steward 2018). Numeron kolme voidaan ajatella tarkoittavan *paljon* tai *kaikkea*, jotakin dualismin toisella puolen (Schimmel 1993, 69), mikä on queer-näkökulmasta huomionarvoista. *The Oz Books* -kirjoissakin suositaan lukua kolme. Esimerkiksi *The Wizard of Oz* -teoksessa Dorothy saa *kolme* uutta ystävää, kultaisen päähineen, jolla voi käskyttää lentäviä apinoita *kolme* kertaa, sekä hopeiset kengät, jotka kuljettavat kantajansa perille *kolmella* askeleella, kun niiden kantoja kopauttaa yhteen *kolme* kertaa (Baum 2016d, 22–44, 91, 156). Red käyttää kyseisiä taikakenkiä jaksossa ”Ruby Slippers” päästäkseen herättämään Dorothyn unikirouksesta. Numero kolme liittyy oleellisesti myös kristilliseen kolminaisuusoppiin, jonka mukaan Jumalan olemus jakaantuu Isäksi, Pojaksi ja Pyhäksi Hengeksi (Schimmel 1993, 74; Steward 2018). Tämä jumalallinen pyhyys rinnastuu naiseuteen saduissa, joissa kolme naista muodostavat selkeän ja merkityksellisen kokonaisuuden.

Oman tulkintani mukaan *Once Upon a Time* osoittaa, ettei kaikki heteroseksuaalisuus välttämättä ole heteronormatiivista, vaikka sarja isolta osin heteronormatiivisuudelle rakentuukin. Heteroseksuaalisuudesta tulee heteronormatiivista silloin, kun se esitetään oikeutetumpana, luonnollisempana tai arvokkaampana kuin muut suuntautumiset (Seta ry 2020). Näin ollen queer-tutkimus voi olla myös heteroseksuaalisuuden analyysia. Seuraavaksi keskitynkään erittelemään lyhyesti joitakin yksityiskohtia, jotka heteroudestaan huolimatta eivät välttämättä edusta heteronormatiivisuutta vaan toimivat ennemminkin todisteena naisten aseman ensisijaisuudesta *Once Upon a Timessa* ja tekevät omalta osaltaan tilaa uudenglaisille ja monimuotoisille suhdekonventioille.

*Once Upon a Time* -televisiosarja on hyvin naiskeskeinen. Suurin osa sen päähenkilöistä on sukupuoleltaan naisia. Se sisältää useita juonikuvioita ja runsaan joukon henkilöhahmoja, mutta neljä selvää miestä sarjassa ovat Henry Mills, Tittelintuure, David Nolan eli prinssi Uljas sekä kapteeni Koukkuna tunnettu Killian Jones (Colin O’Donoghue). On kiehtovaa, että

jokaisen mainitun miespäähahmon kyvykkyyttä on jollakin tavalla rajoitettu. Henry on seitsemästä tuotantokaudesta kuuden ajan lapsi ja siten huollettavan asemassa monen auktoriteetin alaisena. Tittelintuuresta puolestaan on tehty rampa ja pahan taikatikarinsa vanki. Killian – kaikesta viriiliydestään huolimatta – on käsipuoli ja lempinimensä mukaisesti käyttää koukua toisen kätensä sijasta. Sarjan neljäs miessankari on Snow'n aviomies David. Hän ei ole fyysisesti rajoittunut mutta on nimestään huolimatta paimen ja siten vaimonsa, todellisen hallitsijan, alapuolella hierarkkisesti<sup>8</sup>. Sanoillaan ja teoillaan David toistuvasti lujittaa Snow'n valtaa hallitsijana: "There's no better leader than Snow White (K5J18)." Toisinaan hänen oma itsetuntonsa onkin koetuksella: "I don't wanna only be remembered as the man who kissed the sleeping princess awake thirty years ago (K5J3)." David on diplomaattinen, isällinen ja ajattelevainen. Hänen sanansa voidaan tulkita myös esimerkiksi miehisen sukupuolen femininiseksi mielletyistä piirteistä: mies voi olla herkkä, epävarma, haavoittuvainen ja henkinen joutumatta pulaan tai naurunalaiseksi.

Naiskeskeisyyttä tukee se, että sarjan keskeiset queer-parit koostuvat naisista. Red ja Dorothy ovat ensimmäinen eksplisiittisesti naisrakastavaisiksi paljastettu pariskunta. Myös Emman ja Reginan suhteeseen on ladattu runsaasti queer-potentiaalia, vaikka sen kerrotaankin rakentuvan ystävyydelle. Sarjan toinen avoimesti kahden naisen välinen suhde muodostuu Lewis Carrollin teoksiin löyhästi pohjautuvan Alice Jonesin (Rose Reynolds) ja hänen kumppaninsa, Sherwoodin metsästä tutun Robin Hoodin tyttären välille. Robin Hoodin tyttären nimi on *Once Upon a Timessa* isänsä tavoin kaikille sukupuolille sopiva Robin Hood (Tiera Skovbye), mikä ohjaa katsojan huomion pois sukupuolia erottavista tekijöistä niitä yhdistäviin tai sukupuoli-neutraaliutta korostaviin seikkoihin. Tämän luvun päätteeksi käsittelen vielä tarkemmin tapoja, joilla Emman ja Reginan välille luodaan homoeroottista jännitettä. Seuraavassa luvussa puolestaan palaan Alicen ja Robinin tarinaan sisältyvän queer-komentoinnin pariin.

*Once Upon a Timen* keskushahmo Henryn biologinen äiti on Emma, joka saapuu Storybrooke-kaupunkiin vasta 28. syntymäpäivänään. Henryn kasvattiäiti puolestaan on Lumotun metsän

---

<sup>8</sup> Davidin tarinaa peilataan jaksossa "Greenbacks" (K7J5), kun kuningatar Tiana (Mekia Cox) kertoo isästään, joka myös oli alun perin työläinen ja Davidin tavoin yleni kuninkaalliseksi avioliiton myötä: "He enlisted as a cook. But when the King's horsemen took the camp, he was the only one left. He threw down his ladle and picked up a sword. And it became the turning point in the war. It's how he caught my mother's eye. Her love made him a Prince."

Paha kuningatar ja Storybrooken pormestari Regina. Reginan ja Emman välinen suhde on sarjassa pitkään kivinen mutta sulaa lopulta yhteisymmärrykseksi. Kahden äidin teema – jota korostaa se, että Henry kutsuu molempia äidikseen (ks. esim. K5J5<sup>9</sup>) – herättää katsojassa mielikuvan epäkonventionaalisesta perherakenteesta, vaikka Reginan ja Emman suhde onkin lopulta platoninen. Emman ja Reginan välille piilotettua queer-potentiaalia kiusoitellaan esiin muun muassa vuorosanoilla, jotka sisältävät kaksoismerkityksen. Ensimmäisessä tuotantokaudessa Regina esimerkiksi yrittää kirotta Emman myrkytetyllä omenalla ja pohtii: ”How to get the Saviour [Emma] to taste my forbidden fruit (K1J21)?” Omena-symboli viittaa *Raamatun* paratiisikertomukseen edustaen houkutusta ja syntiä. Kristillistä yhteyttä vahvistaa Emman lisänimi *the Saviour*, joka on viittaus Jeesukseen kristuksena ja messiaana eli pelastajana. Omena on toistuva motiivi myös saduissa, kuten Lumikki-kertomuksissa. Omenan myönteisempiä symbolisia merkityksiä ovat elinvoima, kauneus ja – todennäköisesti siementensä ansiosta – hedelmällisyys (Winterling 2016, 26). Reginan myrkyttämä omena on punainen, mikä täydentää merkitysten listaan Punahilkasta tutut aiheet: sukukypsyyden ja seksuaalisuuden (ks. Luku 2.5 & 4.1). Vuorosanat ohjaavat tulkintaan, että Regina haluaa Emman hylkäävän pelastajan roolinsa ja ottavan vastaan – jopa *sisälleen* – hänen tarjoamansa houkutuksen; Regina toivoo Emman yhtyvän naiskeskeiseen (kauneus ja hedelmällisyys assosioituvat naiseuteen) ja eroottissävytteiseen syntiin hänen kanssaan.

Emman ja Reginan hahmot toteuttavat yhdessä myös joitakin rakkauselokuvien kliseitä ja trooppeja, kuten kohtauksen jonka tarkoitus on korostaa, että (toisiinsa rakastuneista) hahmoista toinen ei koe kuuluvansa siihen maailmaan, johon toinen kuuluu: Jaksossa ”The Cricket Game” (K2J10) *Once Upon a Time* -sarjan hahmot viettävät iltaa Granny’s Dinerissa. Regina tuntee olonsa ulkopuoliseksi ja poistuu iltahämärään. Emma kiiruhtaa hänen peräänsä ja pyytää häntä palaamaan sisälle, minkä jälkeen he käyvät merkityksellisen ja tunnetäyteisen keskustelun. Lopuksi Regina toteaa ”I should be going” ja lähtee. Emma kääntyy kohti Dineria, kerää hetken ajatuksiaan kuin pohtien tapahtunutta ja liittyy sen jälkeen takaisin ystäviensä seuraan. Jaksossa ”A Tale of Two Sisters” (K4J1) sama toistuu, kun tunteensa loukannut Regina

---

<sup>9</sup> Henry tervehtii Emmaa ja Reginaa sanomalla: ”Hey, moms!” Yhtä lailla Regina puhuu Henrystä *meidän lapsenamme* vastatessaan Emmalle ”To save our son [from Peter Pan]” (K3J6) tai komentaessaan Henryä ”Don’t argue with your mother [Emma], or your mother [herself]” (K5J15), minkä jälkeen David kommentoi pojan käytöstä: ”Well maybe he just doesn’t want to talk to his mothers.”



poistuu Dinerista epätoivoisena ja Emma seuraa häntä. Emma vakuuttaa, että hän haluaa auttaa Reginaa, mutta Regina vastaa katkerasti: "The more you try to help, the worse my life becomes." Kohtauksen vaikuttavuutta tehostaa *dramaattinen etunäyttämökäänös* (*dramatic downstage turn*) -elokuvatrooppi. Regina liikkuu kohti kameraa (eli kuvitteellista etunäyttämöä ja yleisöä) poistuessaan Dinerista ja on selin taustalla olevaan sumennettuun Emmaan. Regina kääntyy kohti Emmaa vasta sitten, kun tämä on hermostuttanut hänet sanoillaan. Myöhemmin samassa jaksossa nähdään myös *tiedän että olet siellä* (*I know you're in there*) ja *lukitun oven takana sureminen* (*closed door rapport*) -kliseet. Regina esittää olevansa poissa kotoa, kun Emma saapuu hänen ovelle ja kokeilee sitä: "Regina. I know you're in there. I can see the lights on." Regina istuu lattialla hiljaa, itkee ja nojaa sulkemaansa oveen. Emma lohduttaa häntä suljetun oven läpi: "I know this is all... complicated. But you can have happiness. I know it doesn't seem like it, but you just have to fight." Hahmoja erottava fyysinen este eli ovi kuvastaa heidän henkistä etäisyyttään. Regina kokee saaneensa lyhyemmän korren elämässä eikä tahdo vastaanottaa apua Emmalta, joka on hyväksytty osaksi Storybrooke-yhteisöä. Emotionaalisesti kiintoisan kohtauksesta tekee se, ettei Regina tunnemyrskynsä vuoksi huomaa, että Emman historia on myös traaginen ja että siksi hän on mahdollisesti kaupungin ainoa henkilö, joka sopisi erittäin hyvin hänen luotetukseen. Emman ja Reginan välinen vuoristorata muistuttaa (rakkaus)draamoissa laajasti hyödynnettyä *vaikeuksien kautta voittoon* (*victory through challenges*) -juonikaavaa. Yksi keskeinen merkki Reginan ja Emman välisestä siteestä annetaan sarjan viimeisessä jaksossa "Leaving Storybrooke" (K7J22), kun Regina kruunataan kaikkien kansojen Hyväksi kuningattareksi. Henkilö, jonka Regina epätoivoisesti odottaa näkevänsä yleisön joukossa, on Emma. Reginan liikutus on silminnähden suuri, kun hän havaitsee myöhässä olleen Emman saapuneen.

Myös esimerkiksi "Schneeweißchen und Rosenrot" -kertomuksen lopetus vaikuttaa hyvin heteronormatiiviselta ja pinnalta sitä onkin, sillä siskokset päätyvät heteroliittoihin. Uskoakseni prinssin veljen ilmestyminen ikään kuin tyhjästä sadun lopussa viestii kuitenkin enemmän tarpeesta kuroa satu siistiksi paketiksi kuin Lumivalkon ja Ruusunpunan heteroseksuaaliseksi kasvaneista haluista. Vaikka sadun lopussa miesten ja naisten lukumäärä on sama, toisen prinssin ilmestyminen ei korostakaan kaikkinaista tasa-arvoa vaan tyttöjen keskinäistä yhdenveroisuutta ja samanaikaista kehitystä. Siskot ajautuvat seksuaalisuudessaan näennäisesti erilleen,

mutta heidän kohtalonsa kietoutuvat edelleen toisiinsa. Prinssiveljen ilmestyminen on ainoastaan väline sen osoittamiseksi. (Friedenthal 2012, 167.) "Schneeweißchen und Rosenrot" -sadussa naishahmojen (sivuttain) kasvaminen ja loppuun asti jatkuva yhteys täyttää kertomuksen alan tehden sadusta voimaantumiskertomuksen, jossa tyttöjen toiveet sekä ratkaisut johdattavat heidät mieluisiin lopputulemiin. Tytöt eivät elä kahdestaan mutta kuitenkin yhdessä – päätäntä johon he vaikuttavat tyytyväisiltä.

[--] [T]hough the sisters do both marry princes in the tale, their respective marriages do not result in their separation. [--] This small but unexpectedly powerful move is a direct challenge to a hegemonic, heteronormative, and patriarchal understanding of marriage and thus perhaps the queerest thing about the traditional story. (Warman 2016, 6.)

"Schneeweißchen und Rosenrot" -sadun loppua mukaillaan *Once Upon a Time* -sarjassa. Sisosten välisen väkevän yhteyden mukaisesti juuri Snow – Redin rakkain ystävä ja viittansa värin perusteella tärkeä sisar – ehdottaa Redille tämän rakastavan Dorothyä. Snow'n siis osoitetaan tunnevan Redin henkiset ja fyysiset tarpeet tätä itseään ja esimerkiksi Dorothyä paremmin. "Ruby Slippers" -jaksossa (K5J18) hahmot pohtivat, kenen suudelma voisi herättää Dorothyä kirosta unesta. Snow vastaa suunnaten sanansa Redille: "Maybe... you. [Red's line: 'What?'] Ruby, you're my best friend. I know you. And I see how worried you are. You can tell me." Red antaa "Schneeweißchen und Rosenrot" -sadun queer-lataukselle huipennuksen myöntäessään tunteensa Dorothyä kohtaan ja herättäessään tämän rakkaudentäyteisellä suudelmalla. Yllätynyt mutta iloinen Dorothy sanoo: "You came back for me." Onnesta itkuinen Red vastaa: "I always will."

#### 4.4 Hirviöolennot ja ennakkoluuloisuuden representaatio

*Once Upon a Time* -televisiosarjassa heteronormatiiviseen yhteiskuntaan sopimatonta toiseutta käsitellään erilaisten hirviöiden avulla, kuten Redin tai Tittelintuuren. Tällaisten otusten muissa synnyttämä pelko, joka ilmenee muun muassa ilkeänä kommentointina (ks. esim. K1J12, K2J4, K2J7 & K2J10), representoi ennakkoluuloisuutta erilaisuutta kohtaan. Esimerkiksi ihmisjoukon susijahti jaksossa "Child of the Moon" (K2J7) rinnastuu herkästi jopa vähemmistöjen vainoamiseen ja viharikollisuuteen. Diskriminointia representoidaan myös peikko-meta-

foran kautta. Johanna Sinisalo (2004, 26) selittää, että peikko on ”metsissä elävä, ihmistä muistuttava mutta yhtä kaikki vieraana ja väliin uhkaavanakin lajina pidetty olento”. Jaksossa ”The Girl in the Tower” (K7J14) vasta tutustuneet Alice ja Robin jäljittävät peikkoa – Alice suojellakseen sitä ja Robin kaataakseen sen. Koska Alice sympatisoi peikkoa, muut metsästäjät haukkuvat häntä hulluksi: ”You troll-loving lunatic!” Peikko on heidän silmissään luonnonoikku. Haukkumailmaus *troll-loving* (’peikkoa rakastava’) rakentuukin epäluonnollisen rakkauden idealle: peikosta välittäminen on vääristynyttä rakkautta, joka queer-linssin läpi tulkittuna voi kuvata esimerkiksi lesborakkautta – eräänlaista valerakkautta, metsästäjien standardien vastaista lempeä. Kyseinen ilmaus on selvähkö korvike sellaisille homoseksuaaleista naisista käytetyille haukkumasanoille kuin *girl-loving*, *queer-loving* tai *pussy-loving*. Aluksi peikkoa metsästävät ihmiset tahtovat vain vangita Alicen (minkä he tekevätkin), mutta heidän piikittelynsä yltyy lopulta aggressiivisuudeksi: ”This girl’s troubled. And I don’t like trouble. [Robin’s line] [--] She needs to be taken care of.” Myös Robinia aletaan välittömästi hännätä hänen ilmaisuaan aikomuksensa puolustaa Alicea: ”Are you a troll-lover now, too?” Robin ymmärtää, että Alicen erikoisuus on erityisyyttä ja vastaa: ”I would rather be a troll-lover than fight beside a bully like you.”

Yllä esitelty kohta on vertauskuvallinen dramatisaatio klassisesta kiusaamis- eli vallankäyttötilanteesta. Johanna Sinisalo (2004, 28) täsmentääkin, että peikko-metafora liittyy keskeisesti alistaja–alistettu-suhteeseen. Hänen mukaansa geenit ohjaavat ihmistä vieroksumaan epätavallisuutta, mikä on ennen sivistyneen maailman alkua ollut lajin selviytymisen kannalta tärkeää mutta aiheuttaa nykyään jännitteitä ja konflikteja ihmisryhmien välillä.

Ihmisen mitta, ihmisen normi on valkoinen, länsimainen, keskiluokkainen, heteroseksuaalinen mies. Kaikki tästä poikkeavat ihmisyksilöt edustavat jonkinlaista toiseutta [--]. Ja kaikkeen, mikä edustaa toiseutta, suhtaudutaan tietämättömyyden, ylimielisyyden ja myös pelon avulla torjuvasti, väheksyvästi ja alistaen. Kaikki mikä kilpailee kanssamme, halutaan nähdä huonompana kuin me. (Sinisalo 2004, 28.)

”The Girl in the Tower” -jakson keskeinen aihe on vankeus, kuten edellä vihjasin. Sarjassa kaikkiaan *kolme* naista joutuvat eri syistä ovetoman tornin vangiksi, kuten Tähkääpää-sadun (ATU 310) päähenkilö. Alice on yksi heistä. Tornista ulos pääseminen voidaan tulkita Alicen seksuaa-

lisen orientaation perusteella kaapista ulos tulemisen vertaukseksi. Vankeus-aiheen korostuminen viestii, kuinka ahdistava ja tukahduttava kaappi voi olla. Vaikka kaapista tai tornista pääsisi kuvaannollisesti tai kirjaimellisesti ulos, sen edustamat heteronormatiiviset vaatimukset seuraavat kuitenkin perässä. Alice kokee kyseisen oivalluksen tuskalliseksi:

For the first 6205 days of my life... this was Home Sweet Tower. I hate this place. I hate its stupid stones and its stupid turret and its dumb mossy base. And I hate... [Gasps] I hate that all I've wanted to do since I left is come back. At least when I was trapped, I could have hope that when I got free, everything would be okay. But then I did. [Sobs] And it wasn't. [Robin's line] [--] [I]t's not okay. Who in their right mind wants to be a prisoner? I've escaped these walls but I'm still bloody trapped. I'll never be free of it, will I? (K7J14.)

Kaappi tai torni voi tuntua lohdulliselta, koska siellä ollessa yhteisön painostus ei kohdistu niin selvästi omaan itseen. Kaapissaolijalla on myös mahdollisuus nauttia heteroseksuaalin oikeuksista ja eduista yhteiskunnassa. Alice tuntuu tietävän täsmälleen, miltä identiteettinsä kanssa kamppailevaan LGBTQ-henkilöön rinnastuvasta peikosta tuntuu. Sisäpiiriläisen tavoin hän sanallistaa sen tuntemukset: "The troll is just scared and confused and he's all alone."

Koen kiintoisaksi sen, että Alice, jonka ainoat mainitut seurustelukumppanit<sup>10</sup> ovat naisia, on käsikirjoitettu viittaamaan nimenomaan Tähkää-satuun, jossa *naispuolinen* noita tai jätti pitää nuorta *tyttöä* omistushaluisesti ja mustasukkaisesti eristettynä muusta maailmasta. Alicen seksuaalisuutta rakennetaan siis viittauksella naistenväliseen ahdisteluun keskittyvään satuun. "The Girl in the Tower" -jaksossa selviää, että Alicella on taikavoimia ja että hän on tietämättään luonut takaa-ajetun peikon, queer-symbolin. Robin sanoo: "What if... all those years ago when you wanted to escape the Tower... you created the Troll (K7J14)?" Juuri peikon ansiosta Alice pääsee pakenemaan tornista. Toisin sanoen, kohdatessaan ensimmäisen mielikuvituskumppaninsa ja hyväksyessään omaa seksuaalisuuttaan kuvastavan ystävän tulee hän kaapista ulos. Tulkintani mukaan peikko onkin Alicen seksuaalisromanttisten toiveiden aktualisoitunut projektio.

<sup>10</sup> Robinin lisäksi mainitaan nimettömäksi jäävä ex-tyttöystävä jaksossa "Beauty" (K7J4).

Sarjassa LGBTQ-vähemmistöä mustamaalataan hirviöihin kohdistuvan syrjinnän lisäksi myös assosioimalla homoseksuaalisuus hulluuteen. Alicen alter egon Tillyn ajatellaan olevan mielenrikäinen. Esimerkiksi poliisivoimissa työskentelevä etsivä Rogers päästää Tillyn pätkähästä selittäen: "Look, you weren't in your right frame of mind (K7J4)." Jaksossa "Is This Henry Mills?" (K7J20) sama hahmo kuvailee Tillyn mielentilaa: "She's in one of her states." Todellisuudessa kyse on siitä, että Alice-identiteetti ilmaantuu aika ajoin Tillyn tajuntaan ja hän muistaa asioita, joita Tillyn ei pitäisi muistaa, mikä saa hänet vaikuttamaan sekavalta ja oudolta. Hahmon erikoisuus käännetään sarjassa vähitellen voimavaraksi; Alice esimerkiksi itse kommentoi: "My papa used to say all the best people are mad (K7J14)." Replikki on viittaus *Alice's Adventures in Wonderland* -kirjasta (1865) tuttuun kohtaukseen, jossa Irvikissa lausuu: "Me olemme kaikki hulluja täällä. Minä olen hullu. Sinä [Alice] olet hullu (Carroll 2010, 66)." Vielä selvemmin vuorosanat viittaavat Tim Burtonin vuonna 2010 julkaistuun *Alice in Wonderland* -elokuvaan, jossa isä sanoo hämmentyneelle tyttärelleen: "You're mad, bonkers, off your head. But I'll tell you a secret. All the best people are." Myöhemmin samassa elokuvassa Alice toistaa isänsä sanat toteamalla hatuntekijälle: "You're entirely bonkers. But I'll tell you a secret. All the best people are." Viittaus Carrollin kirjaan vahvistaa *Once Upon a Time* -sarjan moninaista queer-symboliikkaa, sillä myös siinä mainitaan valkoiset ruusupensaat, joita korttisoturit yrittävät epätoivoisesti maalata punaisiksi miellyttääkseen kohtuutonta kuningatar-taan. Englannin kielessä ilmaus *painting the roses red* tarkoittaakin vakavan virheen kiihkeää peittelyä. On mahdollista ajatella, että sukupuoli- ja seksuaalivähemmistöjen tukeminen on se sarjassa tehty ratkaisu, jota voitaneen pitää jonkinlaisena virheenä siihen sisältyvien taloudellisten riskien vuoksi (ks. Luku 1) ja jonka sarjan tekijät siitä syystä pyrkivät häivyttämään vertauskuviin ja viittauksiin. Homouden ja hulluuden rinnastuminen nousee esiin myös Redin olettaessa, että häntä pidetään hulluna hänen ilmaistuaan kaipuun löytää itsensä, paikkansa ja yhteisönsä ennen Dorothyä koskevan oivalluksen saamista:

Red: "Ever since we got back to Storybrooke, I feel like I haven't... fit in. And at first I thought it was because of the curse, but now that it's been broken, I..."

Snow: "Because you're the only one of your kind here."

Red: "Maybe. I don't know. I... Yeah, probably. I just... I want to find more people like me. [--]"

[--]

Red: "[--] I know you think I'm crazy."

Snow: "I think you need to do what makes you happy."

(K5J9.)

Tulkintani mukaan kyseisen kohtauksen teema on, että minkäänlaisen onnen tavoittelu ei ole hulluutta eikä erillaisuus (oli kyse sitten ulkomuodon muuntuvuudesta tai seksuaalisuuden monimuotoisuudesta) kummeksuttavaa. Lisäksi kohtausta korostaa, kuinka suuri merkitys samastumisenkohteilla on.

Myös näkyvyyden tematiikkaa käsitellään Tillyn avulla jaksossa "The Girl in the Tower" (K7J14). Hän tarvitsee alibin ja kyselee tutuiltaan, josko joku muistaisi nähneensä hänet tiettyinä aikoina. Koska kukaan ei muista häntä, Tilly kokee olevansa näkymätön: "No one sees me. [Killian's line] [--] What if... What if I don't exist at all?" Kuten nostin esiin johdannossa (ks. Luku 1), queer-väestön hiljentämiseen ja tukahduttamiseen vertautuva näkymättömyys on vahingollista, koska se viestii arvottomuudesta, ansaitsemattomuudesta ja olemattomuudesta. Tilly kuvaileekin olevansa pieni silloin, kun Alicen vaikutus hänessä vähenee eli kun hän joutuu syömään lääkkeitään: "Those pills, no. Victoria wants to make me small again, or she wants to make me forget, make me blind. And I don't want to be blind, not when I can finally see." Tilly on vaikutusvaltaisten ja valtaapitävien ohjailtavissa, kun hän on lääkittynä eikä muista mitään Alicen liittyvää. Lääkkeiden syömiseen pakottaminen on siis patriarkaatin tahtoon taivuttamista. Kun yhteisö epäonnistuu huomioimaan Tillyn, queer-väestöön rinnastuva peikkopatsas tarjoaa hänelle auttavan käden. Sen silmän sisältä paljastuu videokamera, joka antaa Tillylle alibin: "He saw me. He's always seen me. And now it seems he can talk." Tilly on jäämäisillään auton alle, kunnes Robinin kirottu persoona Margot West vetää hänet sivuun. Tilly parahtaa epätoivoisesti: "He [the driver] didn't see mee." Margot lohduttaa: "Well, you're kind of hard to miss." Jakso välittää lohdun sanomaa: on olemassa tahoja, jotka välittävät ja antavat tunnustusta, vaikka muut kääntäisivät selkänsä.

Alicen ja Robinin rakkaustarina sai positiivisen vastaanoton sarjan LGBTQ-faneilta (ks. esim. Jules 2020), joista moni oli aiemmin pettynyt viidenteen tuotantokauteen, jossa Red ja Dorothy rakastuvat. Redin ja Dorothyyn suhde synnytti kritiikkiä, koska heidän suurta rakkauttaan pohjustetaan vain yhden jakson verran, minkä vuoksi heidän tunteensa vaikuttavat jokseenkin pakotetuilta. Moni harmistui myös siitä, ettei pariskunnan tarinasta kerrottu enempää rakastumisjakson jälkeen. (Ks. esim. Carbone 2016.) Alicen ja Robinin suhde puolestaan rakentuu

vähitellen ja uskottavasti. He ovat molemmat kiinnostavia ja kompleksisia hahmoja, jotka täydentävät toisiaan. (Jules 2020.) Kaiken lisäksi heidät on käsikirjoitettu rakastumaan kahdesti. Alice ja Robin rakastuvat sekä menneisyydessä että nykyisyydessä, koska myös heidän kirouksenaikaiset persoonansa Tilly ja Margot alkavat seurustella ennen kuin he muistavat, keitä ovat (K7J18). Tällainen toisto ja näkyvyys viestii LGBTQ-aiheen tärkeydestä ja on todennäköisesti Disneyn pyrkimys kompensoida Redin ja Dorothis romanssista mahdollisesti aiheutunutta mielipahaa.

## 5 Johtopäätökset

ABC Studiosin *Once Upon a Time* -sarjaa on tuotettu jopa seitsemän tuotantokautta ja se on kerännyt ympärilleen valtaisan fandomin. Sarjan suosio paljastaa yleisön kaipuun saada taidetta, lumoa ja ihmettä elämäänsä. Saduista tutut yksityiskohdat aktivoivat katsojassa nostalgian, joka saa kiinnostumaan tuotteesta ja sen sisältämistä tarinoista. Max Lüthi (1987, 157) avaa satujen moninaisia vaikutuksia: “[T]hey [fairytales] may either arouse anxiety or provide an introduction to how one deals with anxiety, and thus also open up ways to overcome it. They can awaken wishes and dreams [--], they can nourish and satisfy already extant wishes through the imagination [--].” Hän kuvaa satua “psykoterapeuttiseksi” taiteeksi ja korostaa erityisesti vanhojen kansansatujen katarttista voimaa (Lüthi 1987, 158). *Once Upon a Timen* etäännytetty satufantasiatodellisuus tarjoaa väylän käsitellä ihmisyyden ja modernin maailman haasteita ja toisaalta myös mahdollisuuden nauttia lapsenomaisesta optimismista, ajattomuudesta ja eskapismista.

*Once Upon a Time* on kirjoitettu sekä hetero- että queer-katsojan toiveet huomioiden kuitenkin kumpaakaan täysin tyydyttämättä. Lasse Kekki (2004, 34) täsmentää, ettei esimerkiksi Disneyn sarjaan sisäänkirjoittaman queer-lukijan tarvitse itse olla queer, ainoastaan tietoinen hetero–homo-dikotomian jäsentävästä voimasta periferian ja keskustan välillä. Kekin tarkoittama lukija havaitsee teoksen sisältämän kaksoisyleisön herkemmin kuin sellainen katsoja, joka tuudittautuu sarjan perinteitä vaalivien konventioiden varaan. *Once Upon a Time* herättelee queer-katsojaa ympäri sarjan ripotellun queer-potentiaalin avulla ja antaa implisiittisesti tukensa LGBTQ-väestölle. Sarjan queer-aines paljastuu pieninä annoksina ja todennäköisesti vain osalle vastaanottajista, mikä osoittaa, ettei Disney arvoiltaan ja näkemyksiltään vanhoillisen yleisön menettämisen pelossa rohkene aidon tasa-arvon representaatioon *Once Upon a Timessa*. Disneyllä on siis vielä matkaa esimerkiksi Punahilkkan täydellisen autonomian sallimiseksi sarjassa esiintyvän queer-houkuttelun ja heteronormatiivisen kaupallisuuden vuoksi. Disneyn harjoittama kansansatujen appropriointi ylipäätään on myös rajoittava tekijä, sillä niitä hyödyntäessä on sarjan yhtäältä tasapainoiltava katsojien odotusten kanssa ja toisaalta onnistuttava ravistelemaan heidän odotushorisonttiaan sopivassa määrin.



Oma queer-tutkimuksellinen painopisteeni on ollut keskittyä tarkastelemaan erityisesti sukupuoleen ja seksuaalisuuteen liittyviä epänormatiivisia yksityiskohtia. Valitsin analysoida eritoten Rediä ja hänen myötään esiin nousseita aiheita, sillä hän on sarjan ensimmäinen ja pisin mukana oleva avoimesti queer henkilö. Redin tarina herättelee queer-sisältöisiä satuja. Ennen Redin ja Dorothyn rakastumista fanit spekuloidivat kiivaasti, kirjoitetaanko sarjaan queer-hahmoa ollenkaan ja kuka se ehkä voisi olla. Yksi paljon odotuksia herättänyt hahmo oli Mulan (Jamie Chung), jolla vihjataan olevan tunteita prinsessa Auroraa (Sarah Bolger) kohtaan jaksossa "Quite a Common Fairy" (K3J3). (Ks. esim. Swift 2013; Williams 2016.) Mikäli en olisi fokuoinut tutkielmääni nimenomaan Red-hahmosta kumpuavaan tematiikkaan, olisin kernaasti sisällyttänyt analyysiini enemmän muun muassa luokka- ja rotuerotelluun keskittyvää queer-tutkimusta. Uskoakseni mahdollisessa jatkotutkimuksessa olisikin hedelmällistä laajentaa sarjasta tehtävää analyysia tällaisten aiheiden pariin, sillä sarjan hahmot jakautuvat hyvin selvästi kuninkaallisiin ja työläisiin, mitä korostetaan peittelemättömästi *Once Upon a Timen* juonenkulussa ja vuorosanoissa (ks. esim. K1J6).

Vaikka Red on muiden Punahilkka-hahmojen tavoin punaisella merkitty, kuten Nathaniel Hawthornen *The Scarlet Letter* -teoksen (1850) Hester Prynne konsanaan, on Punahilkkaa *Once Upon a Timessa* myös autettu saavuttamaan samankaltaisia voimaannuttavia ominaisuuksia kuin suullisesti levinneiden Punahilkka-kertomusten päähenkilö: hänestä on tehty omanarvontuntoinen, kykenevä, rohkea, neuvokas ja jopa hieman uhmakas. Kumpikaan ei kaihda vaikeuksia tai vaaraa vaan luottaa omien taitojensa takaamaan hyvään lopputulemaan. Sarja tekee kunniaa sadun historialle myös kertaamalla, mistä Punahilkassa oikeastaan on kysymys: vallankäytöstä, yksilön ja yhteisön välisestä jännitteestä. Juuri tällaisiin teoksen sisäisiin ristiriitoihin queer-tutkimuksessa tyyppillisesti keskitytään. Analyysini valossa tulkitseen tutkimushypoteesini osoittautuneen todeksi: *Once Upon a Time* toisintaa ja jatkaa Punahilkka-perinnettä hyvin itsetietoisesti. Perustelen päätelmäni vastaamalla lyhyesti ja muutamien esimerkein tutkimuskysymyksiini: Millaisia tulkintoja queer-teoria motivoi esiin Punahilkasta? Miten *Once Upon a Time* nykyisyydestä käsin herättelee Punahilkan historiaa? Miten se kommentoi ja vie eteenpäin Punahilkka-sadun motiiveja ja merkitystä? Millaista queer-potentiaalia sarjaan on kätkeyty ja mikä sen merkitys on?

Queer-teoria auttaa havaitsemaan ja tulkitsemaan *luonnottoman ja luonnollisen, luonnon ja kulttuurin* sekä *yliluonnollisen ja normaalin* merkitsijöitä Punahilkka-saduissa. Esimerkiksi suullisesti levinneiden Punahilkka-kertomusten kannibalistinen elementti (Punahilkka syö tietämättään isoäitinsä lihaa ja verta), johon *Once Upon a Timessakin* viitataan ("I [Red] kind of ate the only boyfriend I've ever had" [K5J9]), luonnollistaa erilaisuutta ja normalisoi toiseutta. Kummassakaan teoksessa aktin lopullinen merkitys ei ole säikäyttää lukijaa vaan viestiä elämän alituisesta ja väistämättömästä orgaanisesta muutoksesta. Tähän liittyy yksi Punahilkkan keskeisistä aiheista, matriarkan aseman siirtyminen isoäidiltä Punahilkalle. *Once Upon a Timessa* kyseinen riitti on konkretisoitu Granny's Dinerin työhierarkian avulla. Isoäiti puhuu siitä lohduttaessaan Rediä, joka ei koe osaavansa täyttää isoäitinsä kenkiä: "Look, just so you know, I wanted you [Red] to do the books and everything so you can take over when I retire. Own the whole place (K1J15)." Queer-teoria punoo myös Punahilkka-satujen seksuaalitematiikan koherentiksi kokonaisuudeksi ja näyttää, kuinka pienetkin yksityiskohdat – kuten pähkinät, kukat tai perhoset – saavat lisämerkityksiä esimerkiksi sukupuolielinten, neitsyyden menettämisen tai sosiaalisen muutoksen symboleiksi tulkittuina. Lisäksi queer-teoria auttaa näkemään, kuinka perinteisissä Punahilkka-saduissa epänormaalin ja normaalin välinen arbitraarinen rajanveto patriarkaatin vaikutuksesta huolimatta hämärtyy tarkan analyysin avulla: urosusi esimerkiksi kapinoi heteronormatiivista mieskuvaa vastaan pukeutuessaan naiseksi lemmenleikkiensä edesauttamiseksi.

*Once Upon a Time* -televisiosarjan Red-hahmossa yhdistyy useat eri Punahilkka-sadun versiot. Hänen identiteettinsä jakautuneisuus esimerkiksi kannattelee sadun historian kahta eri Punahilkka-käsitystä. Red on sekä Ruby että Red – kaksi eri henkilöä, kaksi eri hahmotyyppiä. Kevytkenkäinen ja hupakko Ruby rinnastuu helposti Charles Perrault'n aloittaman kirjallisen tradition Punahilkkaan – seksuaalisesti uteliaaseen ja naiiviin nuoreen naiseen – kun taas itsenäisen sankaritar Red korostaa ennemminkin suullisen kansanperinteen varhaisen Punahilkkan hyveitä. Vähemmän tunnettuihin suullisesti levinneisiin satuihin viittaa myös esimerkiksi se, että sarjan susiolento on ihmissusi eikä tavallinen susi. Toistuva neula-motiivi taas viittaa sekä suulliseen että kirjalliseen perinteeseen: se on ompelukulttuurin (suullinen traditio) ja toisaalta myös heteroseksin sekä raiskauksen (kirjallinen traditio) vertauskuva. Sarja siis kantaa mukanaan kumpaakin näkemystä Punahilkasta. Lopulta Redistä kehittyy kuitenkin aktiivinen toimija, tapahtumien eteenpäin saattaja. Red päätyy siis rooliin, joka Laura Mulvey (2014,

365) mieskatse-teorian mukaan on valkokankaalla tyypillisesti varattu miehille. Red ei kuitenkaan saavuta tätä jalustaa ennen kuin vasta pukeuduttuaan vertauskuvalliseen miesnahkaan eli muututtuaan sudeksi, mikä vahvistaa normatiivisia asetelmia.

Arvioni mukaan *Once Upon a Timessa* keskeisin kannanotto Punahilkka-satuun liittyen on muodonmuutoksen merkityksen laajentuminen. Keskiajan kristillisyydessä ihmisiä, joiden epäiltiin muuttuvan ihmissusiksi, pidettiin sairaina, syntisinä ja jopa piruina.

In medieval eschatology, metamorphosis by almost any process belongs to the devil's party; devils, and their servants, witches, are monstrously hybrid themselves in form, and control magic processes of mutation. Within the Judaeo-Christian traditions, metamorphosis has marked out heterodoxy, instability, perversity, unseemliness, monstrosity. (Warner 2004, 35–36.)

*Once Upon a Timessa* muodonmuutoksen symboliikka korostaa henkilökohtaista valaistumista ja yhteiskunnallista uudistumista, jotka liputtavat myös sosiaalisen sukupuolen joustavuuden puolesta. Muotoaan muuttaviin hahmoihin, kuten Rediin, Tittelintuureen ja Pahattareen (Kristin Bauer van Straten), sekä muihin erikoisiin olentoihin, suhtaudutaan sarjassa varauksella. Heidän tarinansa päättyvät kuitenkin onnellisesti, mikä viestii poikkeuksellisuuden hyväksyttävyydestä. *Once Upon a Time* on itsessäänkin yhdistelmä kahta eri lajia, satua ja fantasiaa. Niin fyysisten, henkisten kuin tekstuaalistenkin kategorioiden limittyminen purkaa jäykkiä määritelmiä ja korostaa muun muassa sukupuolta ja seksuaalisuutta ilmiönä, ei piirteenä.

Queer-potentiaali on katsojan aivan tietynlaisen mielikuvituksen stimuloimista. Se rikkoo sarjan pintajännitettä ja aiheuttaa epämääräisen tuttuuden ja tuntemattomuuden syöksyn. Kun konventionaalinen korvataan epäkonventionaalisella, katsoja tietää heti, että tässä kohtauksessa on sitä jotakin, mitä heteronormatiivisesti saatettaisiin kuvata vääristyneeksi, kieroksi, epäjohdonmukaiseksi tai oudoksi. Sarjassa queer-potentiaalia tiukkuvia yksityiskohtia ovat muun muassa intertekstuaaliset viittaukset sellaisiin teksteihin, joista on helposti luettavissa queer-aiheita, kuten samansukupuolista rakkautta tai stereotyyppioita rikkovia hahmoja. Queer-potentiaalın merkitsijänä voidaan pitää myös sarjan ja sen viittaamien kertomusten vahvaa

naiskeskeisyyttä. Punahilkka-saduissa susi on ehkä tyyppillisesti mies, mutta *Once Upon a Time*ssa keskeiset susihahmot ovat naisia. Tämä havainto kiusoittelee esiin tulkintaa, että Punahilkka-kertomuksissa esiintyvä susi onkin kenties koko ajan ollut naaras. Tai kenties suden sukupuolella ei ole edes ollut merkitystä tytön kasvukertomuksen kannalta, vaan se on puoli-vahingossa vakiintunut urokseksi Charles Perrault'n ja Grimmin veljesten satujen myötä, sillä niissä esiintyvistä sudesta käytetään maskuliinista pronominia. Ehkä susi mielletään urokseksi miesegon ja kristillisheteronormatiivisen maailmankuvan vaikutuksesta.

Moni tutkielmassani esiin nostettu seikka tukee tulkintaa, että Punahilkka-satujen takana lymyvä susi on aina ollut *nainen*. Ensinnäkin myöhäiskeskiajan noita- ja ihmissusioikeidenkäyneissä noitaa ja ihmissutta (jotka nykyään herkästi mielletään sukupuolittuneiksi vastakohtiksi nainen ja mies) ei Punahilkkan syntyäaikoina eroteltu toisistaan erityisen tarkasti vaan kumpaankin suhtauduttiin samankaltaisena yliluonnollisena uhkana. Näin ollen Punahilkkan syntykontekstin mukaan ei ole syytä olettaa, että tarinan vastustajahahmo on nimenomaan mies. Lisäksi susi ja ihmissusi tulkitaan useissa kulttuurituotteissa nimenomaan naisen identiteetin ja seksuaalisuuden vertauskuvaksi, mikä liittyy myös prostituutioon – ajatukseen puskista huutelevista naisista. On siis mahdollista päätellä, että sadun houkuttelija onkin jonkinlainen syöjätär-hahmo, juonikas ja vaarallinen viettelijä. Punahilkkan juuret ulottuvat myöhäiskeskiajan Italiaan (Zipes 1993b, 6), joten myös maantieteellinen yhteys Rooman holvikaariprostituutuihin voi hyvin olla vaikuttanut satuun. Erityisesti Graham-metsästäjän tarina motivoi esiin toisenkin yhteyden antiikin Roomaan. Yksi maailman tunnetuimpia susitarinoita on legenda Romuluksesta ja Remuksesta – siitä kuinka susiemo pelasti heidät joesta ja kasvatti omanaan, kunnes paimen löysi heidät, kuinka veljekset riitautuivat ja kuinka kaikki lopulta johti Rooman syntyyn. Myös tässä laajalti tunnetussa ja monia taideteoksia inspiroineessa sekä esimerkiksi kolikoihin ja vaakunoihin päätyneessä kertomuksessa susi on uhkea naaras. Onko siis sattumaa vai tarkasti harkittu päätös, että *Once Upon a Time* -sarjan susilauman alfa – kuten myös Red – on nimenomaan nainen? Punahilkka-kertomuksissa on vihjeitä, jotka tukevat ajatusta siitä, että susi voisi olla nainen. Sadun tyttö esimerkiksi kyllä syödään, mutta jos tarkasti ajatellaan, hän on se, joka penetroi suden eikä toisinpäin, sillä hän ahtautuu suden sisään kulkiessaan tämän suusta vatsaan. Tällaisen näkemyksen mukaan seksuaalinen valta-asema olisi Punahilkalla, jolloin hänen suostuvaisuutensa suden ehdottamaan esileikkiin vai-

kuttaisi järkeenkäyvältä valinnalta. Charles Perrault'n ”Le Petit Chaperon Rouge” -sadussa Punahilkka poimii kukkasia, mikä analyysini mukaan voidaan tulkita neitsyyden viemisen symboliksi (ks. Luku 2.2). Kukan vieminen mielletään yleensä poikamaiseksi teoksi, joten on mielenkiintoista, että nimenomaan naispuolinen henkilö on kirjoitettu hyvin seksuaalisväritteisessä sadussa kukkien kaatajaksi. Kyseinen huomio tukee päätelmää, että susi – seksuaalisen väkivallan tekijä – on nainen. Jos susi todella on aina ollut nainen, ei ole mikään ihme, että täysikuun ajasta puhutaan *Once Upon a Timessa* naisen kuukautiskiertyön ja muun muassa Angela Carterin mainitsemaan verenvuotoon (ks. Luku 2.5) viittaavana sudenaikana (*wolf's time*). Ajatusta, että ihmissusi voi olla mitä sukupuolta tahansa, on hyödynnetty esimerkiksi Catherine Hardwicken ohjaamassa *Little Red Riding Hood* -elokuvassa (2011). Mainostaakseen elokuvaa päänäyttelijä Amanda Seyfried julkaisi cover-kappaleen aiemmin käsittelemästani Sam the Sham and the Pharaohs -yhtyeen ”Li'l Red Riding Hoodista” (ks. Luku 2.4). Uudelleentulkinta on mielenkiintoinen, sillä naislaulajan vaikutuksesta myös se saa kysymään, ovatko oletuksemme sudesta väärä.

Raakalaismaisia susia ja ihmissusia esiintyy eurooppalaisessa kirjallisuudessa ja tarustossa runsaasti epäilemättä siksi, että susi on pitkään ollut elinvoimainen petoeläin ja tunnettu uhka. Kertomuksia värittää myös keskiajalla levinnyt suoranainen lykantropiaepidemia: 1400–1500-luvulla kyseistä susitautia sairastaneet kiertelivät metsissä sekä kylissä ja tappoivat niin aikuisia kuin lapsiakin (Lehtonen 2019, 18–19; Peltonen 1992, 212). Lisäksi kristinuskolla on ollut vaikutusta tuomitseviin ihmissusikäsitteisiin. Matteuksen evankeliumissa 7:15 esimerkiksi sanotaan: ”Kavahtakaa väärä profetioita, jotka tulevat teidän luoksenne lammastenvaatteissa, mutta sisältä ovat raatelevaisia susia (Raamattu 1992, 11).” Leena Peltonen (1992, 212) kuitenkin huomauttaa, ettei susi siekailemattomuuden, siveettömyyden ja kontrolloimattomuuden symbolina kuitenkaan perustu faktoihin, sillä susilaumassa vallitsee todellisuudessa hyvä kuri ja järjestys. Hän huomauttaa lisäksi suden olevan yksiavioisempi kuin ihminen. Vaalimalla myös tällaista sallivaa käsitystä ihmissusista, *Once Upon a Time* pehmittää Punahilkka-traditioon liittyvää susikuvaa pedosta, pakanasta ja hirviöstä. Kaikkine variaatioineen ja kiehtovine yksityiskohtineen Punahilkka on runsas, monipuolinen ja niin kerta kaikkisen *vaikuttava* kertomus, että voin todeta olevani samaa mieltä kirjallisuuden suurmiestä Charles Dickensin (1850) kanssa: ”She was my first love. I felt that if I could have married Little Red Riding-Hood, I should have known perfect bliss.”

## Lähteet

### Kohdeteos:

*Once Upon a Time* 2011–2018. Edward Kitsis & Adam Horowitz. Yhdysvallat: ABC Studios.

### Lähteet:

Apo, Satu 2016. Olipa kerran. Jakso 4: Pieni tyttö, metsä ja susi. Kaisa Pulakka (toim.), *Yle Areena*. [<https://areena.yle.fi/13833513>] (Viitattu 2.4.2019.)

Arons, Wendy 2001. If Her Stunning Beauty Doesn't Bring You to Your Knees, Her Deadly Drop Kick Will. Martha McCaughey & Neal King (ed.), *Reel Knockouts: Violent Women in the Movies*. Austin: University of Texas Press. 27–51.

Bacchilega, Cristina 1997. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Bacchilega, Cristina 1999. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Barnes, Brooks & Sopan Deb 2017. An Alabama Drive-In Bans 'Beauty and the Beast' Over Gay Character. *The New York Times* 3.3.2017. [<https://www.nytimes.com/2017/03/03/movies/beauty-and-the-beast-ban-alabama-drive-in-gay-character.html>] (Viitattu 29.3.2020.)

Basile, Giambattista 2007. Sun, Moon, and Talia. *The Tale of Tales, or Entertainment for Little Ones*. Detroit: Wayne State University Press. Series in Fairy-Tale Studies. 413–417.

Baum, L. Frank 2016a. *Ozma of Oz*. Leicester: Sweet Cherry Publishing.

Baum, L. Frank 2016b. *The Road to Oz*. Leicester: Sweet Cherry Publishing.

Baum, L. Frank 2016c. *The Marvellous Land of Oz*. Leicester: Sweet Cherry Publishing.

Baum, L. Frank 2016d. *The Wonderful Wizard of Oz*. Leicester: Sweet Cherry Publishing.

Bettelheim, Bruno 1998. *Satujen lumous*. Porvoo: WSOY.

Blom, Ivo 2010. Frame, Space, Narrative. Doors, Windows and Mobile Framing in the Films of Luchino Visconti. *Acta Universitatis Sapientiae: Film and Media Studies* 2/2010. 91–106.

Brownmiller, Susan 1975. *Against Our Will: Men, Women and Rape*. New York: Ballantine Books.

Califia, Patrick 2005. Gay Men, Lesbians, and Sex. Iain Morland & Annabelle Willox (ed.), *Queer Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 22–27.

Carroll, Lewis 2010. *Alicen seikkailut ihmemaassa*. Helsinki: WSOY.

Carbone, Gina 2016. 'Once Upon a Time' Fans Have Strong Feelings About That LGBT Storyline. *MovieFone* 18.4.2016. [<https://www.moviefone.com/2016/04/18/once-upon-a-time-fans-strong-feelings-lgbt-storyline/>] (Viitattu 25.4.2021)

Carter, Angela 2016. The Company of Wolves. *The Bloody Chamber: And Other Stories*. London: Vintage. 185–200.

Chambers, Samuel A. 2009. *The Queer Politics of Television*. London: I. B. Tauris.

Dickens, Charles 1850. "A Christmas Tree." *Dickens' Christmas Stories*. Lit2Go Edition. [<https://etc.usf.edu/lit2go/67/dickens-christmas-stories/3952/a-christmas-tree/>] (Viitattu 18.7.2020.)

Doty, Alexander 1993. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Duggan, Anne E. 2013. *Queer Enchantments: Gender, Sexuality, and Class in the Fairy-Tale Cinema of Jacques Demy*. Detroit: Wayne State University Press.

Ellison, Matthew 2013. Queerbaiting. *Salient* 10/2013. 39. [<https://issuu.com/salientmagazine/docs/asal0007sep13>] (Viitattu 29.3.2020.)

Faderman, Lillian 1981. *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present*. New York: William Morrow.

Faderman, Lillian 2007. An Excerpt from *Surpassing the Love of Men*. Thomas Foster (toim.), *Long Before Stonewall: Histories of Same-Sex Sexuality in Early America*. New York: NYU Press. 207–216.

Fairfield, Joy 2012. Becoming-Mouse, Becoming-Man: The Sideways Growth of Princess Mouseskin. Kay Turner & Pauline Greenhill (ed.), *Transgressive Tales: Queering the Grimms*. Detroit: Wayne State University Press. 223–244.

Flanagan, Victoria 2008. *Into the Closet: Cross-Dressing and the Gendered Body in Children's Literature and Film*. New York: Routledge.

Friedenthal, Andrew 2012. The Lost Sister: Lesbian Eroticism and Female Empowerment in 'Snow White and Rose Red'. Kay Turner & Pauline Greenhill (ed.), *Transgressive Tales: Queering the Grimms*. Detroit: Wayne State University Press. 161–178.

Giffney, Noreen & Myra J. Hird 2008. Introduction: Queering the Non/Human. Noreen Giffney & Myra J. Hird (ed.), *Queering the Non/Human*. Hampshire: Ashgate. 1–16.



Greenhill, Pauline & Sidney Eve Matrix 2010. Introduction: Envisioning Ambiguity: Fairy Tale Films. Pauline Greenhill & Sidney Eve Matrix (ed.), *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. Logan: Utah State University Press. 1–22.

Greenhill, Pauline 2014. Wanting (To Be) Animal: Fairy-Tale Transbiology in *The StoryTeller*. *Feral Feminisms* 2. 29–45. [[https://feralfeminisms.com/wp-content/uploads/2014/05/ff\\_Wanting-To-Be-Animal\\_Issue2.pdf](https://feralfeminisms.com/wp-content/uploads/2014/05/ff_Wanting-To-Be-Animal_Issue2.pdf)] (Viitattu 8.4.2020.)

Greenhill, Pauline & Steven Kohm 2014. Criminal Beasts and Swan Girls: The *Red Riding Trilogy* and Little Red Riding Hood on Television. Pauline Greenhill & Jill Terry Rudy (ed.), *Channeling Wonder: Fairy Tales on Television*. Detroit: Wayne State University Press. 189–209.

Greenhill, Pauline & Jill Terry Rudy 2014. Introduction: Channeling Wonder: Fairy Tales, Television, and Intermediality. Pauline Greenhill & Jill Terry Rudy (ed.), *Channeling Wonder: Fairy Tales on Television*. Detroit: Wayne State University Press. 1–21.

Grimm, Jacob & Wilhelm 2007a. Little Red Cap. Jack Zipes (ed.), *The Complete Fairy Tales*. Vintage Classics. 125–129.

Grimm, Jacob & Wilhelm 2007b. Snow White and Rose Red. Jack Zipes (ed.), *The Complete Fairy Tales*. Vintage Classics. 638–644.

Guest, Kristen 2001. Introduction: Cannibalism and the Boundaries of Identity. Kristen Guest (ed.), *Eating Their Words: Cannibalism and the Boundaries of Cultural Identity*. Albany: State University of New York Press. 1–9.

Haase, Donald 2008. Pedagogy. Donald Haase (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales. Volume 2: G–P*. Westport, Connecticut: Greenwood Press. 734–735.

Hall, Donald E. 2003. *Queer Theories*. New York: Palgrave Macmillan. Transitions.

Hay, Rebecca & Christa Baxter 2014. Happily Never After: The Commodification and Critique of Fairy Tale in ABC's *Once Upon a Time*. Pauline Greenhill & Jill Terry Rudy (ed.), *Channeling Wonder: Fairy Tales on Television*. Detroit: Wayne State University Press. 316–335.

Herman, Diane 1984. The Rape Culture. Jo Freeman (ed.), *Women: A Feminist Perspective*. Palo Alto California: Mayfield Publishing Company. 20–38.

Immonen, Kaisa & Lasse Kekki 2004. Esipuhe. Kaisa Immonen & Lasse Kekki (toim.), *Pervot pidot*. Helsinki: Like. 7–9.

Jules 2020. Pride Month Spotlight: Alice and Robin from 'Once Upon a Time'. *Nerds and Beyond* 11.6.2020. [<https://www.nerdsandbeyond.com/2020/06/11/pride-month-spotlight-alice-and-robin-from-once-upon-a-time/>] (Viitattu 25.4.2021.)

Kekki, Lasse 2003. *From Gay to Queer: Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I-II*. Bern: Peter Lang.

Kekki, Lasse 2004. Pervot pidot. Johdanto homo-, lesbo- ja queer-kirjallisuudentutkimukseen. Lasse Kekki & Kaisa Ilmonen (toim.), *Pervot pidot: Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Jyväskylä: Gummerus. 13–45.

Kekki, Lasse 2006. Pervolapsen häpeä ja toivo. Taina Kinnunen & Anne Puuronen (toim.), *Seksaalinen ruumis: Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*. Helsinki: Gaudeamus. 127–142.

Kelsey, Rick 2017. Beauty and the Beast to Feature Disney's First Gay Character and Love Scene. *BBC Newsbeat* 1.3.2017. [<http://www.bbc.co.uk/newsbeat/article/39125727/beauty-and-the-beast-to-feature-disneys-first-gay-character-and-love-scene>] (Viitattu 24.3.2020.)

Kidd, Kenneth 2011. *Freud in Oz: At the Intersections of Psychoanalysis and Children's Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lehtonen, Johannes V. 2019. *Ihmissusi kirjallisena aiheena*. Turku: Kustantamo Helmivyö.

Lüthi, Max 1987. *The Fairytale as Art Form and Portrait of Man*. Bloomington: Indiana University Press.

Martin, Karin & Emily Kazzyak 2009. Hetero-Romantic Love and Heterosexiness in Children's G-Rated Films. *Gender & Society* 6/2009. 315–336.

McVey, David 2011. And They Lived Queerly Ever After: Disrupting Heteronormativity with Russian Fairy Tales. *SQS* 1.12.2011. 17–29.

Michel, Dee 2018. *Friends of Dorothy: Why Gay Boys and Gay Men Love The Wizard of Oz*. 2018. Kindle Edition. Agawam, MA: Dark Ink Press.

Mitchell, Bea 2018. Queerbaiting: What Is It and Why Is It a Problem? *PinkNews* 26.2.2018. [<https://www.pinknews.co.uk/2018/02/26/what-is-queerbaiting-everything-you-need-to-know/>] (Viitattu 8.2.2020.)

Moore, Emy 2020. Disney Back-Patting for Queer-Baiting Content. *The Courier* 15.1.2020. [<http://www.thecourieronline.co.uk/disney-back-patting-for-queer-baiting-content/>] (Viitattu 29.3.2020.)

Multilingual Folk Tale Database 2018. [<http://www.mftd.org/index.php?action=atu&act=select&atu=333>] (Viitattu 30.5.2018.)

Mulvey, Laura 2014. Visual Pleasure and Narrative Cinema (UK, 1975). Scott MacKenzie (ed.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press. 359–370.

O'Connor, Shannon 2019. Why That 'Star Wars' Kiss Is a Step Back for LGBTQ Representation. *The Hollywood Reporter* 20.12.2019. [<https://www.hollywoodreporter.com/heat-vision/why-star-wars-kiss-is-a-step-back-lgbtq-representation-rise-skywalker-1264180>] (8.2.2020.)

Paasonen, Susanna 2010. Sukupuoli ja representaatio. Saresma, Tuija, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.), *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino. 39–49.

Peltonen, Leena 1992. Hurjan inhimillinen peto. Ihmissusi kansanperinteessä ja kirjallisuudessa. Matti Savolainen & Päivi Mehtonen (toim.), *Haamulinnan perillisiä: Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle*. Helsinki: Kirjastopalvelu. 209–242.

Perrault, Charles 2018. Little Red Riding Hood. Christopher Betts (ed.), *The Complete Fairy Tales: Charles Perrault*. New York: Oxford University Press. 99–103.

Quinn, Dave 2017. *Beauty and the Beast* Has Disney's First Openly Gay Character as Director Calls Story 'a Metaphor for AIDS'. *People* 1.3.2017. [<https://people.com/movies/beauty-and-the-beast-disney-first-openly-gay-character-lefou/>] (Viitattu 24.3.2020.)

*Raamattu* 1992. Yleisen kirkolliskokouksen vuonna 1933 käyttöön ottama suomennos. Saarijärvi: Saarijärven Offset Oy.

Rodari, Gianni 1993. Little Green Riding Hood. Jack Zipes (ed.), *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*. 2nd edition. New York: Routledge. 256–257.

Schimmel, Annemarie 1993. *The Mystery of Numbers*. New York: Oxford University Press.

Seddon, Dan 2018. Once Upon a Time showrunner explains that confusing timeline twist. *Digital Spy* 5.5.2018. [<https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a856414/once-upon-a-time-showrunner-explains-that-confusing-timeline-twist/>] (Viitattu 29.12.2020.)

Sedgwick, Eve Kosofsky 1997. Paranoid Reading and Reparative Reading; Or, You're So Paranoid, You Probably Think This Introduction is about You. Eve Kosofsky Sedgwick (ed.), *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*. Durham: Duke University Press. 1–37.

Seta ry 2020. Sateenkaarisanasto. *Seta* 29.1.2020. [<https://seta.fi/sateenkaaritieto/sateenkaarisanasto/>] (Viitattu 7.4.2020.)

Sinisalo, Johanna 2004. Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälteenä. Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi & Urpo Kovala (toim.), *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Steward, Ian 2018. Number Symbolism. *Encyclopædia Britannica* 19.1.2018. [<https://www.britannica.com/topic/number-symbolism>] (Viitattu 14.7.2020.)

Stockton, Kathryn 2009. *The Queer Child: Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham: Duke University Press.

Swift, Andy 2013. 'Once Upon A Time' Finally Addresses Mulan's Sexuality: She Loves Aurora. *Hollywood Life* 14.10.2013. [<https://hollywoodlife.com/2013/10/14/mulan-gay-once-upon-a-time-aurora-season-3-episode-3/>] (25.4.2021.)

Tatar, Maria 2014. Introduction. Maria Tatar (ed.), *The Cambridge Companion to Fairy Tales*. Cambridge: Cambridge University Press. 1–10.

Teverson, Andrew 2013. *Fairy Tale*. New York: Routledge.

Thurber, James 1993. The Girl and the Wolf. Jack Zipes (ed.), *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*. 2nd edition. New York: Routledge. 229.

Turner, Kay & Pauline Greenhill 2012. Once Upon a Queer Time. Kay Turner & Pauline Greenhill (ed.), *Transgressive Tales: Queering the Grimms*. Detroit: Wayne State University Press. 1–24.

Vilkman, Sanna 2017. Venäjä kielsi uuden Kaunotar ja Hirviö -satuelokuvan lapsilta – Homohahmo oli liikaa. *Yle Uutiset* 7.3.2017. [<https://yle.fi/uutiset/3-9495773>] (Viitattu 29.3.2020.)

Walters, Suzanna D. 2005. From Here to Queer: Radical Feminism, Postmodernism, and the Lesbian Menace. Iain Morland & Annabelle Willox (ed.), *Queer Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 6–21.

Warman, Brittany 2016. I Am the Wolf: Queering ‘Little Red Riding Hood’ and ‘Snow White and Rose Red’ in the Television Show *Once Upon a Time*. *Humanities* 5/2016, 41.

Warner, Marina 1994. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. London: Vintage.

Warner, Marina 2004. *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self*. New York: Oxford University Press.

Whittle, Stephen 2005. Gender Fucking or Fucking Gender. Iain Morland & Annabelle Willox (ed.), *Queer Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 115–129.

Williams, Joe 2016. ‘Once Upon A Time’ reveals first LGBT couple. *PinkNews* 18.4.2016. [<https://www.pinknews.co.uk/2016/04/18/once-upon-a-time-reveals-first-lgbt-couple/>] (Viitattu 25.4.2021.)

Winterling, Franziska 2016. Apples in Myths and Fairy Tales. *SisterMag* 30.9.2016. 24–31. [<https://www.sister-mag.com/en/magazine/sistermag-no-26-2-september-2016/apples-in-myths-and-fairy-tales>] (Viitattu 2.4.2020.)

Yocom, Margaret 2012. ‘But Who Are You Really?’ Ambiguous Bodies and Ambiguous Pronouns in ‘Allerleirauh’. Kay Turner & Pauline Greenhill (ed.), *Transgressive Tales: Queering the Grimms*. Detroit: Wayne State University Press. 91–118.

Zevallos, Zuleyka 2014. Sociology of Sexuality. *The Other Sociologist* 28.11.2014. [<https://othersociologist.com/sociology-of-sexuality/>] (Viitattu 25.4.2021.)

Ziolkowski, Jan M. 2009. *Fairy Tales from before Fairy Tales: The Medieval Latin Past of Wonderful Lies*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Zipes, Jack 1993a. Epilogue: Reviewing and Re-Framing Little Red Riding Hood. Jack Zipes (ed.), *The Trials and Tribulation of Little Red Riding Hood*. 2nd edition. New York: Routledge. 343–383.

Zipes, Jack 1993b. Prologue: Framing Little Red Riding Hood. Jack Zipes (ed.), *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*. 2nd edition. New York: Routledge. 1–15.

Zipes, Jack 1993c. The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood. Jack Zipes (ed.), *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*. 2nd edition. New York: Routledge. 17–88.

Zipes, Jack 1995. Breaking the Disney Spell. Elizabeth Bell, Lynda Haas & Laura Sells (ed.), *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture*. Bloomington: Indiana University Press. 21–42.

Zipes, Jack 2006. *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*. New York: Routledge.

Zipes, Jack 2011. *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York: Routledge.

Zipes, Jack 2012. *The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton: Princeton University Press.