

Milla Barsk

**”YOU HAVE TO SET THE STORY
YOU KNOW ASIDE”**

Tuhkimo-satujen uudelleenkirjoitus Kalynn Bayronin
teoksessa *Cinderella Is Dead*

TIIVISTELMÄ

Milla Barsk: "You have to set the story you know aside": Tuhkimo-satujen uudelleenkirjoitus Kalynn Bayronin teoksessa *Cinderella Is Dead*

Pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto

Kirjallisuustiede

Toukokuu 2024

Tässä tutkielmassa tarkastelen Kalynn Bayronin vuonna 2020 julkaistua young adult -romaanin *Cinderella Is Dead* ja sitä, miten teos uudelleenkirjoittaa määrittelemiäni pohjatekstejä. Tutkimuskysymykseni ovat seuraavat: miten *Cinderella Is Dead* -teos uudelleenkirjoittaa pohjateksteinä toimivia Tuhkimo-satuja? Millainen vaikutus kohdeteoksen dystooppisuudella on pohjatekstien uudelleenkirjoitukseen? Kohdeteos hyödyntää pohjateksteinä Charles Perrault'n satua "Cendrillon ou la petite pan-toufle de verre" (1697), Jacob ja Wilhelm Grimmin satua "Aschenputtel" (1857) ja Walt Disneyn animaatioelokuvaa *Cinderella* (1950).

Satujen uudelleenkirjoitusta ja satuintertekstuaalisuutta käsittelevien teorioiden avulla tarkastelen pohjatekstien uudelleenkirjoitusta niiden piirteiden kautta: sankarittaren huono-osaisuuden, taianomaisen auttajan, tanssiaisiin osallistumisen, kenkätestin ja naimisiinmenon kautta. Lisäksi tarkastelen *Cinderella Is Deadin* henkilöahmoista Sophiiaa ja Cinderellaa, jotka edustavat pohjatekstien Tuhkimoita, hyvää haltijakummiä edustavaa Aminaa ja Cinderellan äitipuolta ja siskopuolia. Pysin havainnollistamaan henkilöahmoihin ja heidän rooleihinsa tehtyjä muutoksia. Viimeiseksi kohdistan tarkastelun teoksen dystooppisiin piirteisiin: naisten kokemaan sortoon ja kapinajuoneen.

Cinderella Is Dead uudelleenkirjoittaa ja kommentoi tulkintani mukaan pohjateksteinä toimivia perinteisiä Tuhkimo-satuja ja *Cinderella*-satuelokuvaa monilla eri tavoilla. Viittaamalla Tuhkimo-satuihin jo otsikossaan ja hyödyntämällä pohjatekstien kaavaa, teos kytkee itsensä näihin teksteihin. Se kääntää nurin monia Tuhkimo-satuihin liitettyjä piirteitä ja tuo satuihin yhteiskunnallisia teemoja, kuten suostumuksen ja sukupuolten välisen epätasa-arvon. Teos uudelleenkirjoittaa pohjatekstien hahmoille varattuja rooleja tekemällä sankarittarista itsenäisiä toimijoita, prinssistä julman kuninkaan ja äiti- ja siskopuolista Cinderellan auttajia ja vastarintataisteilijoita. Tulkintani mukaan teos kuitenkin toistaa etenkin naishenkilöahmoille varattua "ilkeän naisen" arkkityyppiä tekemällä hyvästä haltijakummista julman kuninkaan äidin. Tulkintani mukaan teoksen dystooppiset piirteet auttavat laajentamaan Tuhkimo-saduille tyypillistä uhmaa auktoriteettia vastaan tuomalla siihen yhteiskunnallisen ulottuvuuden. Korostamalla naisten kokemaa väkivaltaa ja kysymystä suostumuksesta ja oikeudesta päättää omista elämästään, kohdeteos kommentoi perinteisten Tuhkimo-satujen aukkoja.

Avainsanat: uudelleenkirjoitus, Tuhkimo, satu, *Cinderella Is Dead*, satuintertekstuaalisuus

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -ohjelmalla.

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Tutkimuskohde ja tutkimuskysymykset	1
1.2	Kohdeteoksen esittely ja aiempi tutkimus	3
1.3	Keskeiset käsitteet ja teoria	6
2	Tuhkimo-saduista	13
2.1	Satu lajina ja Tuhkimo-sadun kaava	13
2.2	Perrault'n "Cendrillon ou la petite pantoufle de verre", Grimmin veljesten "Aschenputtel" ja Disneyn <i>Cinderella</i>	16
3	Tuhkimo-satutyyppin kaavan uudelleenkirjoitus <i>Cinderella Is Dead</i> -teoksessa	20
4	Henkilöhahmot osana uudelleenkirjoitusta	36
4.1	Tuhkimon jalanjäljissä	36
4.2	"Ilkeän naisen" arkkityyppi	42
5	Dystopia uudelleenkirjoituksen välineenä	50
5.1	Naisten sorto	51
5.2	Kapinajuoni	56
6	Johtopäätökset	61
	Lähteet	66

1 Johdanto

1.1 Tutkimuskohde ja tutkimuskysymykset

Vuosisatojen ajan sadut ovat kiehtoneet ihmisiä. Niitä on kerrottu suullisesti ja kirjoitettu, muunneltu ja toistettu. Satujen elämääkin suuremmat seikkailut sisältävät kauhuskenaarioita ja parhaita mahdollisia lopputuloksia. Osa satujen kiehtovuutta liittyy niiden spekulatiivisuuteen, siihen kuinka ne antavat tilaa kysymykselle: ”Entä jos?” (Tatar 2015, 2.) Sadut ovat olleet pitkään yksi suosituimmista kirjallisuuden muodoista, mikä on johtanut myös siihen, että useat teokset hyödyntävät satuintertekstuaalisuutta tavalla tai toisella (Smith 2007, 9). Sadun muokkaaminen ja uudelleenkirjoittaminen lisää sen kiinnostavuutta: jokainen uusi kertomus tekee sadusta moniulotteisemman niin kirjallisesti kuin myös kulttuurisesti (Tatar 2015, 1). Entä jos siveelliseksi luonnehdittu Tuhkimo olikin vastarintataistelija, joka pyrki tappamaan Prinssi Uljaan?

Tarkastelen tässä pro gradu -tutkielmassa Kalynn Bayronin teosta *Cinderella Is Dead* (2020). Tutkielma keskittyy tarkastelemaan sitä, kuinka kohdeteos uudelleenkirjoittaa Tuhkimo-sadun versioita, jotka ovat tunnistettavissa teoksen pohjateksteiksi. Keskitän uudelleenkirjoituksen tarkastelun Tuhkimo-satutyypin kaavan hyödyntämiseen ja uudistamiseen, teoksen naishenkilöhahmoihin ja lajin vaikutukseen uudelleenkirjoituksessa.

Tutkimuskysymykseni ovat seuraavat:

- Miten *Cinderella Is Dead* -teos uudelleenkirjoittaa pohjateksteinä toimivia Tuhkimo-satuja?
- Millainen vaikutus kohdeteoksen dystooppisuudella on pohjatekstien uudelleenkirjoitukseen?

Erilaiset uudelleenkirjoitukset, etenkin myyttien ja satujen uudelleenkirjoitukset, ovat lisääntyneet 2000-luvulla paljon. Uudelleenkirjoituksia esiintyy laidasta laitaan fiktion kentällä: niin romaaneissa kuin myös runoissa ja näytelmissä. Young adult -kirjoissa eli YA-kirjoissa satujen uudelleenkirjoitukset ovat kasvattaneet suosiotaan etenkin 2010-luvulla. Useat YA-satu-uu-

delleenkirjoitukset ottavat inspiraatiota tai pyrkivät uudelleenkirjoittamaan perinteisiä, eurooppalaisia satuja, mutta etenkin viime vuosina myös aasialaiset myytit ja sadut ovat kasvataneet suosiotaan satujen uudelleenkirjoituksissa. Tämä näkyy esimerkiksi Elizabeth Limin teoksessa *Six Crimson Cranes* (2021), joka on täynnä satuintertekstuaalisuutta Grimmin veljesten ”Kuusi joutsenta” -sadusta japanilaiseen ”Hachikazuki”-kansantaruun. Satu-uudelleenkirjoitusten suosio näkyy myös esimerkiksi sosiaalisen median alusta TikTokissa, jolla on tämän tutkielman kirjoitushetkenä suuri vaikutus kirjallisuuskenttään. TikTokissa *#fairytaleretellings*-aihetunnistetta on katsottu 39.8 miljoonaa kertaa (tarkistettu 17.4.2024). Tämä näyttää, että satujen uudelleenkirjoitukset ovat edelleen suosittu ja ajankohtainen kirjallisuuden laji.

Cinderella Is Dead valikoitui tutkielman kohdeteokseksi sen kiinnostavuuden vuoksi. Kohdeteos yhdistelee dystopiaa ja satujen uudelleenkirjoitusta. Jill Coste (2021, 54) esittää, että useiden dystopioiden ja satu-uudelleenkirjoitusten henkilöahmot ovat valkoisia ja heteroseksuaalisia naisia. Kohdeteoksessa tilanne on toinen: sen päähenkilö ja monet muut hahmot ovat POC-henkilöhahmoja.¹ Tämän lisäksi teoksen keskiössä on romanssi kahden tytön välillä. Kohdeteos ei ole julkaisuaikanaan ensimmäinen YA-kirja, jossa on POC- tai queer-päähenkilö, ja 2020-luvulla queer-suhteet ja POC-hahmot ovat saaneet enemmän tilaa myös satujen uudelleenkirjoituksissa. Nämä puolet kuitenkin erottavat *Cinderella Is Dead* -teoksen suurimmasta osasta julkaisuaikansa YA-satu-uudelleenkirjoituksista ja -dystopioista, mikä tekee siitä mielestäni antoisan tarkastelukohteen perinteisten satujen uudelleenkirjoitukselle.

Cinderella Is Dead käsittelee monia feministisiä teemoja, kuten esimerkiksi sukupuolten epätasa-arvoa ja sukupuolittunutta väkivaltaa, ja queer-aihelmia. Satujen feministiset uudelleenkirjoitukset eivät ole uusi asia. Satututkija Jack Zipesin (1986, xi) mukaan 1960-luvun loppupuolelta lähtien feminististen satujen kirjoittaminen on lisääntynyt muun muassa kritiikkinä patriarkaalista status quo’ta vastaan. Tästä lähtien feministit ovat tehneet, kritisoineet ja uudelleenkirjoittaneet satuja. *Cinderella Is Dead* on osa tätä jatkumoa feministisillä teemoillaan sukupuoleen, seksuaalisuuteen ja rotuun liittyen. Nämä teemat ovat johtaneet muun muassa kirjan sensurointiin ja kieltoon osassa Yhdysvaltojen osavaltioita². Tämä mielestäni korostaa

¹ POC on lyhenne termistä *person of color*.

² Stroshane, Eric 2022. "Censorship Dateline". *Journal of Intellectual Freedom & Privacy*. 7 (1): 37–87.

sitä, kuinka teos haastaa niin perinteisten satujen kuin myös yhteiskuntamme normeja, mikä tekee siitä myös kiinnostavan tutkimuskohteen.

1.2 Kohdeteoksen esittely ja aiempi tutkimus

Cinderella Is Dead sijoittuu fiktiiviseen Lillen kaupunkiin Mersaillesin valtakunnassa. Cinderella on kuollut 200 vuotta sitten, mutta hänen tarinansa elää vahvasti. Jokaisen Lillessä asuvan tytön täytyy osallistua pakollisiin tanssiaisiin, joissa miehet valitsevat itselleen vaimon. Tanssiaisista kieltäytymisestä rangaistaan teloituksella. Tanssiaisiin saa osallistua kolme kertaa, ja mikäli kolmannen kerran jälkeen kukaan mies ei ole valinnut tyttöä vaimokseen, hän joutuu pakkotyöhön tai hän katoaa mysteerisesti. Tanssiaiset mukailevat fiktiivisen maailman Cinderellan tarinaa, jolla on Lillessä lakia muistuttava asema: hovin hyväksymää versiota täytyy säilyttää joka kodissa, eikä tarinaa saa kyseenalaistaa. Tytöt yrittävät parhaansa mukaan uusintaa tarinaa toimimalla ja pukeutumalla kuin Cinderella, mutta se ei riitä.

Teoksen päähenkilö ja kertoja on 16-vuotias Sophia Grimmins. Sophian on aika osallistua ensimmäistä kertaa tanssiaisiin, mutta hän ei halua mennä naimisiin tuntemattoman ja mahdollisesti julman miehen kanssa. Sen sijaan Sophia on rakastunut ystäväänsä Eriniin. Hän yrittää saada Erinin karkaamaan hänen kanssaan, mutta pelko seurauksista pitää Erinin tiukasti otteessaan, kuten muutkin Sophian elämässä.

Tanssiaisissa Sophia joutuu kahden miehen välien selvittelyn keskelle ja joutuu kohtaamaan tulevaisuutensa väkivaltaisen miehen vallan alla, joten hänen ainoa vaihtoehtonsa on paeta tanssiaisista henkensä uhalla. Paetessaan Sophia löytää Cinderellan unohdetun hautakammion, joka on täynnä viestejä ja lahjoja menneisyydestä. Siellä hän kohtaa vastarintaan kuuluvan Constancen, Cinderellan siskopuolen Gabriellen ainoan jälkeläisen. Sophia ja Constance yhdistävät voimansa ja alkavat selvittämään Cinderellan todellista kohtaloa.

Cinderella Is Dead -teoksessa käsitellään erilaisia feministisiä teemoja, kuten naisten asemaa, seksuaalisuutta, luokkaa ja valtaa. Teoksessa kritisoidaan muun muassa yhteiskunnan suhtautumista seksuaaliseen ja sukupuolittuneeseen väkivaltaan korostamalla sitä ja nostamalla naisten kokeman väkivallan lähes jokaisen teoksessa esiintyvän naishenkilöhahmon elämän

keskeiseksi osaksi. Feminismi tunnustetaan yleisesti yhdeksi vaikuttavimmista lähestymistavoista satujen uudelleenkirjoitukseen (Joosen 2011, 7). Kohdeteoksen takakansitekstissä kirjailija Brigid Kemmerer kuvailee teosta: ”Kalyyn Bayron does more than rewrite a fairy tale... She breaks it apart and rebuilds it into a wholly original and captivating story where girls finally decide for themselves who lives happily ever after.” Teoksessa pyritään uudistamaan perinteisille saduille tyypillistä naisen roolia ja asemaa, ja nostetaan esille teemoja, jotka täyttävät satuihin jääneitä aukkoja.

Tuhkimo-sadut ovat usein uudelleenkirjoituksen kohteina. Itse Tuhkimo-satutyypistä (ATU 510) on muotoutunut mallitarina, tuhkimotarina, jossa nousee ryysyistä rikkauksiin (ks. Mäkelä 2020, 38). Tuhkimotarinaa hyödynnetään monissa tarinoissa. Esimerkiksi Garry Marshallin ohjaama elokuva *Pretty Woman* (1990) hyödyntää Tuhkimo-satutyypistä muodostunutta mallitarinaa (Samola 2022, 15).

Mallitarinan hyödyntämistä ei automaattisesti motivoi halu uudelleenkirjoittaa satua. Tunnetuin Tuhkimo-satujen adaptaatio on Disneyn satuelokuva *Cinderella* (1950), mutta sekään ei varsinaisesti uudelleenkirjoita Tuhkimo-satua, vaan pikemminkin mukailee ja adaptoi Perrault’n versiota Tuhkimo-sadusta. Monet Tuhkimo-satujen uudelleenkirjoitukset mukailevat satujen miljöitä: ne sijoittuvat historialliseen, tarkentamattomaan paikkaan, joka on myös täynnä taikaa ja mahdollisuuksia. Ajan ja paikan muuttamisen sijaan ne keskittyvät muihin satutyypin puoliin, kuten esimerkiksi sukupuolirooleihin ja Tuhkimon hahmoon. Yksi tällaisista teoksista on Gail Carson Levenin *Ella Enchanted* (1997). Levenin päähenkilö Ella on sisukas tyttö, joka on kirottu olemaan aina tottelevainen. Ella ei kuitenkaan tyydy osaansa vaan lähtee etsimään häntä kironnutta haltijaa. Näin Levine kommentoi etenkin perinteisten satujen Tuhkimon roolia.

Tuhkimoa uudisti myös yhdysvaltalainen kriitikko ja aktivisti Rebecca Solnit, joka on tunnettu feministisistä tietokirjoistaan ja esseistään. Solnit uudistaa Tuhkimo-satuja teoksessaan *Cinderella Liberator* (2019), jossa Tuhkimo ei menekään naimisiin prinssin kanssa, vaan perustaa oman leipomonsa ja ryhtyy auttamaan ihmisiä kuten haltijakummi auttoi häntä. Solnitin satu heijastelee myös 2000-luvun feministisiä kysymyksiä luokasta, vallasta ja yhteisöstä sekä keskittyy myös muodonmuutoksen tarkasteluun satutyypissä.

Feministiset teemat ovat tyypillisiä satujen uudelleenkirjoituksille. Myös sadun tuominen mukaan lasten- ja nuortenkirjallisuuteen on tyypillinen tapa uudelleenkirjoittaa perinteisiä satuja. 2000-luvulla satujen uudelleenkirjoitus young adult - eli YA-kirjoissa on lisääntynyt ja kerännyt suosiota. Tuhkimo-sadut ovat olleet osa tätä ilmiötä. Muun muassa Marissa Meyerin teos *Cinder* (2013) uudelleenkirjoittaa Tuhkimo-satuja. Meyerin teos on scifi- ja dystopiakirja, jonka päähenkilö on Cinder-niminen kyborgi, jonka tehtäväksi tulee pelastaa hänen maailmansa tuholta.

Cinderella Is Dead -teoksessa yhdistyy sadun uudelleenkirjoitus ja dystopia. Jill Coste on määritellyt tämän lajihybridin satudystopiaksi, jota hän tarkastelee artikkelissaan ”New Heroines in Old Skins: Fairy Tale Revisions in Young Adult Dystopian Literature” (2020). Hänen mukaansa YA-dystopiat ja YA-saturevisiot sekä niiden yhdistelmät ovat kukoistaneet kirjallisuuskentällä 2000-luvun alusta alkaen (Coste 2020, 95). *Cinderella Is Dead* kuuluu tähän ryhmään, mutta se myös eroaa tyypillisestä YA-satudystopiasta muun muassa tuomalla siihen queerromanssin.

Vaikka satujen uudelleenkirjoituksista ja Tuhkimo-saduista on tehty monia tutkimuksia, *Cinderella Is Dead* -teoksesta on julkaistu tämän tutkielman kirjoitushetkellä useampi arvostelu, mutta vain yksi tutkimusartikkeli. Michelle Anya Anjirbag ja Vanessa Joosen tarkastelevat artikkelissaan ”‘You Have to Set the Story You Know Aside’: Constructions of Youth, Adulthood and Senescence in *Cinderella Is Dead*” (2022) Tuhkimo-sadun uudelleenkirjoitusta *Cinderella Is Dead* -teoksessa iän ja sukupuolen näkökulmasta. He pyrkivät osoittamaan tutkimuksellaan muun muassa kuinka vanhempien henkilöahmojen monitahoinen rakentaminen auttaa sukupolvien välisten suhteiden kuvaamista keskittymällä iän, ja etenkin vanhenemisen kuvauksiin (mt. 1).

Lisäksi *Cinderella Is Dead*iin on viitattu Clarisse Scarlett Bernierin tutkielmassa ”The Cult of Cinderella: A Perennial Princess in Fourth-Wave Feminist America” (2022), jossa Bernier tarkastelee Tuhkimoa ilmiönä feministisen näkökulman kautta ja arvioi sen osallisuutta sekä feministiseen keskusteluun että populaarikulttuuriin. Bernierin työn lisäksi *Cinderella Is Dead* mainitaan lasten- ja nuortenkirjallisuuden tutkijan Linda T. Parsons’n artikkelissa ”Cinderella’s

Transformation: From Patriarchal to 21st Century Expressions of Femininity” (2021), jossa Parsons analysoi Perrault’n Tuhkimo-satua ja kahta 2010-luvulla julkaistua nuortenromania, jotka uudelleenkirjoittavat Tuhkimo-satuja. Hän pyrkii osoittamaan, kuinka nykyaikaiset kertomukset heijastavat nykypäivän muuttuvia sukupuolittuneita kertomuksia ja kuinka ne häiritsevät patriarkaalista hegemoniaa (Parsons 2021, 85). *Cinderella Is Dead* on ajankohtainen teos, joka on temaattisesti nykyhetkessä tapahtuvan satujen uudelleenkirjoittamisen keskiössä. Tämäkin näkökulma tekee siitä kiinnostavan ja ajankohtaisen kohdeteoksen pro gradu -tutkielmalleni.

1.3 Keskeiset käsitteet ja teoria

Tutkielmani keskeisin käsite on *uudelleenkirjoitus*. Sen lähikäsitteitä ovat muun muassa *intertekstuaalisuus* ja *adaptaatio*. Satujen uudelleenkirjoituksia ja versiointeja on tutkittu kaikkien näiden käsitteiden kautta. Kuljetan työssäni uudelleenkirjoituksen rinnalla intertekstuaalisuutta tämän yhteyden vuoksi.

Intertekstuaalisuus eli tekstienvälisyys on keskeinen osa sekä adaptaatioita että uudelleenkirjoitusta. Pirjo Lyytikäisen (1991, 145) mukaan intertekstuaalisen kirjallisuudentutkimuksen lähtökohta on, että kaunokirjalliset tekstit saavat merkityksen suhteessa muihin teksteihin. Anna Makkosen (1991, 24) mukaan intertekstuaalisuuden määrittelyssä keskeistä on myös se, kuinka teksti käy vuoropuhelua oman aikansa tekstien ja tradition välillä. Intertekstuaalisen tutkimuksen kenttä on laaja, ja käsitteellä on erivivahteisia määritelmiä monesti tutkijasta riippuen.

Intertekstuaalisuus esiintyi ensimmäistä kertaa Julia Kristevan artikkelissa "Le mot, le dialogue et le roman" (englanninkielinen käännös "Word, Dialogue and Novel" 1986). Hänen mukaansa tekstit koostuvat ikään kuin lainausten mosaiikista (Kristeva 1986, 37). Kristevan lisäksi intertekstuaalisuutta ovat tutkineet muun muassa Gérard Genette ja Kiril Taranovski.

Venäläis-amerikkalainen Kiril Taranovski kehitti *subtekstin* eli pohjatekstin käsitettä. Pekka Tammi esittelee Taranovskin teoriaa artikkelissaan "Tekstistä, subjektista ja intertekstuaalisista kytkennöistä" (1991). Tammen mukaan subteksti ei ollut terminä uusi, vaan sillä on usein

tarkoitettu mitä tahansa kätkeyttä merkitystä ensisijaisen merkityksen alla, mutta se tarkentui kaunokirjallisen analyysin välineeksi vasta Taranovskin tarkennusten myötä (Tammi 1991, 60–61). Taranovski osoittaa tutkimuksessaan sen, kuinka Osip Mandelštamin runoille löytyy relevantti kehys toisista kaunokirjallisista teksteistä eli subteksteistä, jotka myös antavat tekstin tematiikalle uusia ulottuvuuksia, kun se asetetaan aiempien tekstien yhteyteen (mt. 63 & 65). Tammen mukaan subteksti oli Taranovksille etenkin analyysin väline, joka on riippuvainen siitä, millaisia yhteyksiä tutkija onnistuu esittämään tarkastelemiensa tekstien välille. Hän ei koskaan tarkoittanut subtekstiä teoreettiseksi malliksi, mutta Tammen mukaan se ei silti estä metodin hyödyntämistä muihin kirjallisiin teksteihin. (mt. 61.) Näin ollen, hyödynnän Taranovskin subtekstiä tutkielmassani, mutta käytän siitä käsitettä *pohjateksti* sen tuttuuden vuoksi. *Cinderella Is Deadin* tapauksessa teoksen pohjatekstiksi voidaan tulkita perinteiset Tuhkimo-sadut, ja teos myös vahvasti ohjaa tähän tulkintaan. Tarkastelen kohdeteoksen pohjatekstejä tarkemmin luvussa 2.

Satuintertekstuaalisuutta on muun muassa tutkinut kirjallisuudentutkija Kevin Paul Smith teoksessaan *The Postmodern Fairytale: Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction* (2007). Hän kehittää teoksessaan kahdeksan satuintertekstuaalisuuden muotoa, jotka nojaavat muun muassa Gerard Genetten ja Mihail Bahtinin teorioihin (mt. 8). Näitä elementtejä on muun muassa *authorised intertextuality*, joka tarkoittaa eksplisiittistä viittausta otsikossa, ja *re-vision*, jonka Smith määrittelee uuden näkökulman tai sävyn tuomisena vanhaan satuun (mt. 10). Monet Smithin määrittelemistä satuintertekstuaalisuuden tyypeistä on sovellettavissa myös *Cinderella Is Deadin* kohdalla, joten hyödynnän niitä analyysissäni uudelleenkirjoituksen keinojen esiin nostamisessa.

Adaptaatio on hyvin yleinen käsite etenkin satuelokuvien tutkimuksessa. Satuelokuvat, etenkin Disneyn jo klassikoiksi muodostuneet elokuvat Tuhkimosta, Lumikista ja monista muista tutuista prinsessoista, ovat keskeisiä nykyajan ihmisten satutietämyksessä (ks. Zipes 1997). Linda Hutcheon on adaptaatioteorian kehittäjä. Hutcheonin (2006, 7) mukaan ”to adapt” kirjaimellinen merkitys on ”to adjust, to alter, to make suitable”. Hänestä adaptaatio on toistoa ilman kopiointia, ja sitä motivoi monet asiat, muun muassa tarkoitus kyseenalaistaa adaptoitavaa tekstiä (mt. 7–8).

Hutcheonin mukaan adaptaatiota voidaan kuvailla esimerkiksi luovaksi ja tulkitseväksi omimiseksi tai laajennetuksi intertekstuaaliseksi yhteydeksi adaptoituun työhön. Se on toinen olematta toisarvoinen; oma palimpsestinen työnsä, joka saattaa laajentaa tai lyhentää adaptoitua teosta. (Hutcheon 2006, 8–9.) Hutcheon (2006, 4) väittää tilastojen valossa, että adaptaatiot kiinnostavat yleisöä todennäköisesti juuri siksi, että ne ovat adaptaatioita: niissä yhdistyy tuttuus ja yllätys, toisto ja vaihtelu. Muun muassa Disney on tehnyt lukuisia adaptaatioita suosituista satuelokuvistaan: *Cinderella*-animaatioelokuvasta on julkaistu vuonna 2015 näytelty *Cinderella*. Hutcheonin ajatusta adaptaatioiden suosiosta voi soveltaa myös uudelleenkirjoitukseen, tässä tapauksessa satujen uudelleenkirjoitukseen. Jo lapsuudesta tuttuja satuja ravis-tellaan ja muunnellaan, jolloin ne heräävät uudelleen eloon.

Määrittelen tutkielmassani *uudelleenkirjoituksen* Christian Morarun postmodernin uudelleenkirjoituksen määritelmän mukaisesti. Moraru tarkastelee uudelleenkirjoituksia teoksessaan *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning* (2001). Hän määrittelee tutkimuksessaan uudelleenkirjoituksen intertekstuaaliseksi muodoksi, joka sisältää vahvat siteet kronologisesti aiempiin teksteihin. Aiempien tekstien jäljet ovat näkyvissä tekstissä, ja heikon kaiun sijaan kirjailija on tarkoituksellisesti merkinnyt ne läsnä oleviksi. (Moraru 2001, 19.) Kohdeteoksen tapauksessa kirjailija osoittaa Tuhkimo-satujen jäljet selkeästi jo teoksensa otsikossa.

Morarun mukaan uudelleenkirjoituksella on useita transformatiivisia tehtäviä: muun muassa ideologinen, tekstuaalinen ja poliittinen tehtävä. Uudelleenkirjoitukset myös usein kritisoivat tekstejä, joita ne uudelleenkirjoittavat. (Moraru 2001, 4 & 9.) *Cinderella Is Dead* ottaa kantaa moniin yhteiskunnallisiin ja poliittisiin aiheisiin. Se on omaksunut 2000-luvun länsimaisen intersektionaalisen feminismin retoriikan, keskittyen sukupuolen lisäksi myös seksuaalisuuteen, rotuun, valtaan ja luokkaan. Näin ollen teoksen tapa uudelleenkirjoittaa pohjatekstejä on poliittinen ja kriittinen.

Satuintertekstuaalisuutta ja satujen uudelleenkirjoitusta on tutkittu laajasti, ja siihen liittyvää teoriaa löytyy satututkimuksen kentältä paljon. Vaikka Morarun uudelleenkirjoituksen määritelmä on yleispätevä uudelleenkirjoituksia koskien, minkä takia määrittelen uudelleenkirjoi-

tuksen sen mukaisesti, tarkastelen myös laajemmin juuri satuihin kohdistuvaa uudelleenkirjoituksen ja intertekstuaalisuuden teorioita. Satuintertekstuaalisuuden tutkijoita ovat muun muassa Kevin Paul Smith ja Vanessa Joosen.

Tatarin (2019a, 20) mukaan saduilla vaikuttaisi olevan sisäänrakennettu mahdollisuus niiden päivittämiseen ja versiointiin: ne kutsuvat meitä kerta toisensa jälkeen uudistamaan ja adaptoimaan niitä uudenlaisiksi ja uusiin medioihin. Tutkielmalleni keskeisin satujen uudelleenkirjoittamiseen liittyvä teoria on kirjallisuudentutkija Vanessa Joosenin. Joosen (2011) tutkii satujen uudelleenkirjoitusten ja satukritiikin suhdetta teoksessaan *Critical & Creative Perspectives on Fairy Tales* (2011).

Hyödynnän tutkielmassa myös Joosenin teoksessaan määrittelemää käsitteistöä. Hänen mukaansa nykyaikaisten adaptaatioiden ja uudelleenkirjoitusten laaja tutkimus on johtanut epäselvien käsitteiden ja konseptien sekamelskaan. Hän käyttää tutkimuksessaan käsitettä *fairy-tale retelling* sen neutraalin sävyn takia, ja koska re-alku myös implikoi yhteyttä pohjatekstiin. (Joosen 2011, 9.) *Cinderella Is Dead* yhdistää itsensä pohjateksteihin jo viittaamalla sadun nimeen eksplisiittisesti otsikossaan, mikä yhdistettynä teoksen kriittisyyteen tekee uudelleenkirjoituksesta sopivan käsitteen analyysin välineeksi.

Joosenin mukaan satujen uudelleenkirjoitukset haastavat satujen odotushorisonttia, jonka määrittää satujen tyypilliset piirteet, muun muassa yksiulotteisuus, yliluonnollisen hyväksytyt asema ja hahmojen litteys. Perinteisten satujen juoni myös etenee tyypillisesti nopeasti sisältäen toistoa ja symboliikkaa. (mt. 2011, 13.) Saduille on hyvin tyypillistä myös ”olipa kerran”-formula (ks. Apo 2018) sekä se, että niillä on onnellinen loppu (mt., 13). ”Olipa kerran”-formula viestii lukijalle, että he ovat saapumassa täysin uuteen maailmaan, jossa meidän maailmamme realismilla ei ole merkitystä (Joosen 2007, 229). Joosen määrittelee tutkimuksessaan seitsemän tapaa, joilla uudelleenkirjoitus häiritsee sadun odotushorisonttia. Hyödynnän tutkielmassani näitä tapoja osoittaakseni, miten *Cinderella Is Dead* pyrkii uudelleenkirjoittamaan pohjateksteiksi määriteltyjä perinteisiä Tuhkimo-satuja.

Joosenin (2011, 14.) mukaan satujen uudelleenkirjoituksille on myös tyypillistä, että luonnehdintaa syvennetään ja psykologinen kehitys nostetaan etualalle: sekä sankarittaren motiivien

korostaminen että perinteisen sadun marginaaleissa toimivien henkilöhahmojen esiin nostaminen ovat tapoja lisätä luonnehdintaa tarinaan. Kaikki aiemmin tutkielmassa esitellyistä Tuhkimo-satujen uudelleenkirjoituksista keskittyvät henkilöhahmoin tavalla tai toisella, eikä *Cinderella Is Dead* eroa tästä kaavasta. Kohdeteoksessa tapahtumat kietoutuvat henkilöhahmojen ympärille ja monia teoksen teemoja käsitellään juuri henkilöhahmojen ajatusten ja kokemusten kautta. Näin ollen teoksen henkilöhahmojen tarkastelu on mielestäni perusteltu tapa tarkastella sitä, kuinka kohdeteos uudelleenkirjoittaa pohjatekstejä.

Cinderella Is Dead -teoksen tematiikkaan vaikuttaa myös merkittävästi sen laji. Teoksessa sadun uudelleenkirjoitukseen yhdistyy dystopia. Satuintertekstuaalisuuden ja dystopian yhdistelmiä on tutkittu monesta näkökulmasta. Satu- ja dystopiatutkija Hanna Samola tarkasteli väitöskirjassaan *Siniparran bordelli: Dystopian ja sadun lajiyhdistelmät romaaneissa Brenikes hår, Huorasatu ja Auringon ydin* (2016) tätä lajiyhdistelmää kolmessa suomalaisessa romaanissa. Samola keskittyy muun muassa satuintertekstuaalisuuden luomiin utooppisiin merkityksiin analyysin kohteina olevissa dystopiaromaaneissa.

Lasten- ja nuortenkirjojen tutkija Jill Coste on myös käsitellyt satuintertekstuaalisuuden ja dystopian lajihybridia YA-kirjallisuudessa. Hän kutsuu tätä hybridiä *satudystopiaksi*. Hän on määritellyt satudystopiaa artikkelissaan ”New Heroines in Old Skins: Fairy Tale Revisions in Young Adult Dystopian Literature” (2020), minkä lisäksi hän on käsitellyt lajihybridiä myös artikkelissaan ”Enchanting the Masses: Allegorical Diversity in Fairy-Tale Dystopias” (2021). Costen (2021, 54) mukaan sekä YA-dystopioilla että satujen uudelleenkirjoituksilla on samoja ongelmia moninaisuuden suhteen: YA-dystopioiden sankarittaret ovat usein valkoisia, heteroseksuaalisia naisia, jotka uhmaavat stereotyyppistä ja konservatiivista kuvaa naiseudesta ja naiselisuudesta, mutta samalla ylläpitävät ja vahvistavat hegemonisia valtarakenteita, kuten esimerkiksi heteronormatiivisuutta; samoin myös satu-uudelleenkirjoitukset pyrkivät usein kritisoimaan patriarkaalisia normeja, mutta samalla ilmentävät ja vahvistavat valkoisuutta. Leena-Maija Rossi on esitellyt heteronormatiivisuuden käsitettä teoksessaan *Muuttuva sukupuoli* (2015). Hänen mukaansa heteronormatiivisuuden käsitteellä kuvataan kuinka institutionalisoitu heteroseksuaalisuus muodostaa seksuaalisten suhteiden ainoan hyväksytyyn ja oletusarvoisen mallin (Rossi 2015, 11). Heteronormatiivisuus vallitsee myös kohdeteoksen fiktiivisessä maailmassa. Käytän tutkielmassani käsitettä *queer* kuvaamaan heteronormatiivisuudesta

poikkeavia henkilöitä ja romansseja. *Cinderella Is Dead* ei sisällä Costen määrittelemiä ongelmia moninaisuuden kanssa: sen POC- ja queer-päähenkilö taistelee sortoa ja väkivaltaa vastaan samalla rikkoen hegemonisia valtarakenteita usealla tasolla. Käsittelen kohdeteoksen lajia ja dystooppisia elementtejä lisää luvussa 5.

Teoreettisten käsitteiden lisäksi käytän työssäni seuraavia tapoja puhua tarkasteltavina olevista teksteistä. Viittaan työssäni pohjatekstien henkilöihin, esimerkiksi Tuhkimoon ja Prinssi Uljaaseen, hahmojen suomenkielisillä nimillä. Kun käsittelen *Cinderella Is Dead* -teoksen henkilöitä, käytän heistä teoksen nimiä: esimerkiksi Cinderellaa, Prince Charmingia ja Sophiaa. Viittaan *Cinderella Is Dead*in otsikon lisäksi myös *kohdeteoksena*.

Käytän Perrault'n ja Grimmin veljesten saduista käsitteitä *pohjateksti*, *perinteinen satu* ja *Tuhkimo-satu*. On mielestäni myös huomionarvoista, että kun viittaan työssäni *satuihin*, rajaan käsittelyn tutkielmani pituuden ja rajauksen takia nimenomaan eurooppalaisiin satuihin. Disneyn *Cinderellaan* viittaan elokuvan kursivoidulla nimellä, pohjatekstinä, *satuelokuvana* tai *animaatioelokuvana*. Koska tutkielman aihe ja rakenne vaativat paljon saman nimisten töiden ja hahmojen käsittelyä samanaikaisesti, pyrin aina tekemään erillisesti tekstissä selväksi, viittaanko Perrault'n satuun, Grimmin veljesten satuun tai Disneyn satuelokuvaan.

Käsittelen tutkielmani 2. luvussa syvemmin sadun lajia ja Tuhkimo-satuja, joista avaan niiden historiaa ja satutyypin kaavaa. Esittelen pohjateksteiksi määritetyt Charles Perrault'n vuonna 1697 julkaistun sadun "Cendrillon ou la petite pantoufle de verre", Jacob ja Wilhelm Grimmin vuonna 1857 julkaistun sadun "Aschenputtel" ja Disneyn vuonna 1950 julkaistun satuelokuvan *Cinderella*. Tämän jälkeen tarkastelen luvussa 3 sitä, miten *Cinderella Is Dead* hyödyntää ja uudelleenkirjoittaa Tuhkimo-satutyypin kaavaa.

Luvussa 4 analysoin *Cinderella Is Dead* -teoksen henkilöitä. Keskitän analyysini kohdeteoksen naishahmoihin, koska he ovat mielestäni merkittävimpiä hahmoja sekä itsessään teokselle että myös pohjatekstien uudelleenkirjoitukselle. Kohdistan vertailevan tarkastelun ja analyysin teoksen päähenkilöön ja sivuhenkilöihin, jotka kuitenkin nostetaan satujen marginaalista uudelleenkirjoituksen keskiöön.

Tarkastelen luvussa 5 kohdeteoksen lajin, eli dystopian, suhdetta Tuhkimo-satujen uudelleenkirjoitukseen tarkastelemalla kahta dystooppista piirrettä. Päätän tutkielman 6. lukuun, jossa käsittelen analyysin johtopäätöksiä.

2 Tuhkimo-saduista

Ennen kuin voin aloittaa henkilöhahmojen ja teoksen lajin suhteen uudelleenkirjoitukseen tarkastelun, on syytä pohjustaa aihetta enemmän. Esittelen ja tarkastelen tässä luvussa lähemmin satua lajina ja Tuhkimo-satuja. Aloitan tarkastelun lyhyesti määrittelemällä sadun lajia, minkä koen tarpeelliseksi, jotta voin erotella sen piirteitä ja tapoja, joilla kohdeteos mahdollisesti uudelleenkirjoittaa pohjatekstejä. Tämän jälkeen esittelen lyhyesti Tuhkimo-satujen historiaa ennen kuin siirryn pohjateksteiksi määriteltyjen perinteisten satujen ja satuelokuvan esittelyyn.

Keskityn tässä luvussa Perrault'n ja Grimmin veljesten satujen esittelyssä etenkin niiden kaavoihin ja näiden kahden sadun eroavaisuuksien esittelyyn. Perinteisten satujen lisäksi esittelen Disney satuelokuvan *Cinderella*, joka toimii myös kohdeteoksen pohjatekstinä.

2.1 Satu lajina ja Tuhkimo-sadun kaava

Klassiset sadut, tai pikemminkin niiden tunnetuimmat versiot, ovat tuttuja todennäköisesti suurimmalle osalle ihmisistä. Sadut lävistävät yhteiskuntamme perustavanlaatuisella tavalla: satuinterktextuaalisuutta löytyy kaikkialta. Olemme vuosisatojen saatossa muuttaneet myyttejä ja satuja, kääntyneet niiden puoleen ja punoneet ne osaksi elämäämme. Klassiset sadut ovat jopa myyttien vertaisia, ja *Tuhkimo* on yksi näistä klassista saduista. (Zipes 1994, 4–5.)

Sadulla on monia eri määritelmiä ja alalajeja. Sadun piirteitä sekä satujen lajittelua on pyritty tekemään laajasti, muun muassa Antti Aarnen, Vladimir Proppin ja Max Lüthin toimesta, mutta silti satuja on lähes mahdotonta erottaa täysin muun muassa myyteistä ja kansantarinoista. Maria Nikolajevan (2003, 139) mukaan perinteisille saduille on ollut tyypillistä, että sadun rakenne pyrittiin säilyttämään mahdollisimman hyvin, vaikka jokainen uusi versio reflektoi useasti omaa aikaansa ja yhteiskuntaansa. Satujen uudelleenkirjoituksia analysoidessa onkin tarpeellista ottaa huomioon se, kuinka perinteisiä satuja on versioitu lukemattomia kertoja, niin kirjallisesti kuin myös suullisesti (Joosen 2011, 10). Hyödynnän tutkielman pohjateksteinä perinteisiä eurooppalaisia versioita Tuhkimosta, mutta on tärkeä muistaa, että satutyypin levinneisyys on huomattavasti Eurooppaa laajempi.

jolloin Italiassa julkaistiin kaksi satukokoelmaa: Giovan Straparolan *Le piacevoli notti* (1550–1553) ja Giambattista Basilen *Lo cunto de li cunti* (1634–1636). (Apo 2018, 16–17.) Käytän tutkielmassani folkloristien vakiinnuttamaa käsitettä *ihmesatu*.

Tuhkimo on yksi maailman tunnetuimmista ihmesaduista. Apon mukaan kertomusta kaltoinkohdellusta tytöstä, joka nousee niin sanotusti ryysyistä rikkauksiin, on kerrottu suullisesti muun muassa Aasiassa, Pohjois- ja Etelä-Amerikassa ja Euroopassa. Tuhkimo-satu sisältyy moneen Euroopan suurimpaan satukokoelmaan, mutta sen asema vakiintui lopullisesti Disneyn vuonna 1950 julkaistun *Cinderella*-elokuvan jälkeen. (Apo 2018, 94.) Apo määrittelee Tuhkimo-sadun kaavan rakentuvan neljästä perustapahtumasta: sankarittaresta tulee huonosainen; häntä auttaa jokin tai joku taianomainen auttaja; hän osallistuu juhliin ja on siellä kaunein nainen; hallitsija etsii hänet kenkätestin avulla (mt. 97). Hyödynnän työssäni Apon määrittelemää kaava, mutta lisään siihen vielä yhden piirteen: naimisiinmenon. Jokaisessa Apon esittelemässä (ks. mt., 94–142) Tuhkimo-sadun versiossa Tuhkimo päättyy naimisiin häntä etsineen miehen kanssa, ja näin tapahtuu myös Tuhkimo-saduissa, jotka määrittelen *Cinderella Is Dead* -teoksen pohjateksteiksi. Näin ollen, naimisiinmeno on mielestäni keskeinen osa kyseistä satutyyppejä enkä halua ohittaa sitä myöskään kohdeteokseni tarkastelussa, jossa naimisiinmeno ja avioliitot ovat keskeisiä aiheita.

Apon mukaan vanhin tiedossamme oleva teksti, jossa Tuhkimo-sadun eri tapahtumat näkyvät kokonaisuutena, on kirjoitettu kiinaksi. Tuhkimo-sadun ensimmäinen nimetty kertoja on Li Shih-yüan, annamilainen (nykyinen vietnamilainen) palvelija. Apon esittelemässä 800-luvulla kirjoitetussa eteläkiinalais-vietnamilaisessa sadussa Yi Ham -niminen neito kärsii äitipuolensa julmasta kohtelusta hänen äitinsä ja isänsä kuoleman jälkeen. Yi Ham saa kiinni kalan, josta hän alkaa huolehtimaan. Kala kasvaa suureksi ja nousee maalle puhumaan emännälleen. Äitipuoli surmaa kalan ja kätkee sen luut. Murheellinen Yi Ham tapaa vuoren jumalan, joka kehottaa häntä etsimään kalan luut ja piilottamaan ne omaan huoneeseensa. Luut toimivat tarinassa haltijan roolissa, sillä Yi Hamin tarvitsee vain toivoa luilta asioita, ja hänen toiveensa toteutuvat. Yi Ham osallistuu luolajuhliin, joista paetessaan hän pudottaa kenkensä. Kenkä päättyy lopulta To Huanin kuninkaalle, joka etsii Yi Hamin käyttäen kenkää apunaan. (Apo 2018, 95–97.) Molemmat taika ja muodonmuutos ovat suuressa osassa myös Yi Hamista kertovassa

tarinassa, mikä myös sitoo sitä vahvemmin satuperinteeseen osana Tuhkimo-sadun mahdollista alkuperää. Li Shih-yüanin satu näyttää, kuinka sadut ovat kulkeneet maasta ja kulttuurista toiseen ja muokkaantuneet niiden perinteisiin ja normeihin.

Apo (2018, 100) esittelee myös ensimmäisen meille säästyneen eurooppalaisen version Tuhkimo-sadusta, joka on italialaisen Giambattista Basilen ”La Gatta cenerentola”. Satu ilmestyi vuonna 1634 osana Basilen kuuluisaa satukokoelmaa *Il Pentamerone*, oikealta nimeltään *Lo Cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille*. *Il Pentamerone* on ensimmäinen eurooppalainen kokoelma, jonka kaikki kertomukset ovat satuja. Kokoelma koostuu kehyskertomuksesta ja 50 sadusta, joista suurin osa on ihmesatuja. Apon mukaan Basilen satujen alkuperästä ei ole varmaa tietoa, koska 1500- ja 1600-luvuilta ei ole säilynyt luotettavia lähteitä kansansaduista. Hänen mukaansa on todennäköistä, että Basilen sadut ovat ottaneet vaikutteita muun muassa kansanomaisesta teatterista, nukketeatterista, antiikin ja keskiajan kirjallisuuden sisältyneistä kertomuksista ja Giovan Straparolan kokoelmasta *Le piacevoli notti*, jonka saduista osa pohjautuu mahdollisesti suulliseen traditioon. Todennäköisesti saduissa on myös Basilen itse keksimiä kohtia. (mt. 100–102.)

Basilen satukokoelman jälkeen Euroopassa on kirjoitettu monia eri satukokoelmia. Näistä tunnetuimpien joukkoon lukeutuu Charles Perrault’n kokoelma *Historie ou contes du temps passé* (1697) ja Jacob ja Wilhelm Grimmin kokoelma *Kinder- und Hausmärchen*, jonka lopullinen painos julkaistiin vuonna 1857 (ks. Apo 2018). Näihin kokoelmiin kuuluu kaksi perinteistä Tuhkimo-sadun versiota, joita esittelen seuraavassa alaluvussa.

2.2 Perrault’n ”Cendrillon ou la petite pantoufle de verre”, Grimmin veljesten ”Aschenputtel” ja Disneyn *Cinderella*

Alkuperäisyyden ideaa on vaikea sovittaa satuihin (Joosen 2011, 10). Tunnetuimmillakin saduilla on lukuisia erilaisia versioita, joista emme tunne kaikkia: satuja on kerrottu niin suullisesti ja kirjallisesti ja niitä on versioitu eri kulttuurien normien mukaisesti, mikä tekee osaltaan versioiden tunnistamisesta vaikeaa. Donald Haasen (2006, 225) mukaan onkin hyödyllisempää mieltää satujen versiot enemmän verkostona, alati yhteydessä toisiinsa lukuisilla tavoilla,

kuin lineaarisena jatkumona, jolla olisi selvä alku ja loppu. Satujen tutkija ja folkloristi Cristina Bacchilega käsittelee satujen verkkoa (*fairy tale web*) teoksessaan *Fairy Tales Transformed?: Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder* (2013). Bacchilega hyödyntää ajatusta satujen verkosta ja käyttää sitä metodina tutkimuksessaan. Vanessa Joosenin mielestä tarkan pohjatekstin määrittäminen sadun uudelleenkirjoituksissa on haastavaa ja useasti mahdotonta, vaikka kirjoittaja eksplisiittisesti ilmaisisi käyttäneensä tiettyä versiota. On todennäköistä, että kirjoittajaan on vaikuttanut perinteisten satujen lisäksi myös erilaiset satujen adaptaatiot ja uudelleenkirjoitukset, esimerkiksi Disneyn satuelokuvat. (Joosen 2011, 10.) Otan nämä asiat huomioon työssäni käsitteitä käyttäessä ja pohjatekstejä määrittäessä.

Joosen käyttää kirjassaan perinteinen satu -käsitettä kuvastamaan tarkasteltujen uudelleenkirjoitusten pohjatekstejä, koska se on neutraali eikä arvota sadun versioita toisiinsa nähden. Se myös pois sulkee alkuperäisyyden ongelman. (Joosen 2011, 9.) Mukailen tämänkin osalta Joosenin käyttämää käsitteistöä ja viittaan tutkielmassani kohdeteoksen määriteltyihin pohjateksteihin perinteisinä satuina.

Määritän *Cinderella Is Dead* -teoksen pohjateksteiksi Tuhkimo-sadun monista versioista Charles Perrault'n vuonna 1697 julkaistun "Cendrillon ou la petite pantoufle de verre" (tästä eteenpäin "Little Slipper" 2009) sekä Jacob ja Wilhelm Grimmin vuonna 1857 julkaistun version "Aschenputtel" (tästä eteenpäin "Tuhkimo" 1999). Valitsin nämä kaksi satua pohjateksteiksi, koska mielestäni kohdeteoksessa hyödynnetään sekä Perrault'n että Grimmin veljesten versioita: teoksen fiktiivisen valtakunnan Mersaillesin hovin virallinen versio Cinderellan tarinasta mukailee enemmän Perrault'n versiota, mutta teoksessa paljastuva totuus tapahtumien kulukselta taas viittaa myös Grimmin veljesten versioon. Nämä versiot kulkevat osittain käsi kädessä, ja sekoittuvat kohdeteoksessa keskenään, joten analyysi ei olisi tyhjentävää, mikäli tarkastelun pohjana olisi vain toinen näistä perinteisistä Tuhkimo-sadun versioista.

Tuhkimo-satujen juonille tyypillinen kaava on huomattavissa kummassakin perinteisessä versiossa. Satu Apo (2018, 97) määrittelee tämän Tuhkimo-satujen kaavaksi: sankarittaresta tulee huono-osainen; häntä auttaa jokin tai joku taianomainen auttaja; hän osallistuu juhliin ja on siellä kaunein nainen; hallitsija etsii hänet kenkätestin avulla. Tosin Tuhkimon lähtökohdat

vaihtelevat hieman: Perrault'n sadussa lähtökohta on selkeästi hovielämässä, Grimmin veljesten versio on hieman lähempänä niin sanotusti tavallista kansaa (ks. Apo 2018). Saduista löytyy monia muita eroavaisuuksia ja yhtäläisyyksiä, joista esittelen ne, jotka ovat tutkielman kannalta oleellisia. Vaikka Apon määrittelemien tyyppillisten tapahtumien näkyvyys on molemmissa versioissa sama, Grimmin veljesten version juoni on venytetympi ja toistavampi. Äiti puoli vaatii kahdesti Tuhkimoa erottelemaan linsejä tuhkasta päästäkseen tanssiaiisiin, ennen kuin Tuhkimo päätyy pyytämään apua pähkinäpuulta (Tuhkimo 1999, 45–46). Heidän versiossaan tanssiaiisiin myös mennään kolmesti, Tuhkimon kenkää sovitetaan kolmesti ja morsiamen kanssa lähdetään matkaan kolmesti (mt., 49–51): saduille tyyppillinen toisto ja kolmikerto näkyvät selkeästi Grimmin veljesten Tuhkimo-sadun versiossa (ks. Lüthi 1986).

Perrault'n versiossa Tuhkimoa ei koetella linssien erottelulla ennen kuin hän saa apua hyvältä haltiakummiltaan ja pääsee tanssiaiisiin. Tanssiaiisiin mennään vain kahdesti, ja vaikka kaikki kolme siskoa sovittavat lasikenkää, matkalle lähdetään vasta Tuhkimon kanssa. ("Little Slipper" 2009, 134–139.) Kummassakin Tuhkimo-sadun versiossa on yhtäläistä Tuhkimon kiltteys. Grimmin veljesten versiossa Tuhkimon äiti kehottaa tytärtään olemaan hyvä ja hurskas, ja äidin kuoltua Tuhkimosta tulee hyvä ja hurskas ("Tuhkimo" 1999, 43). Myös Perrault'n versiossa Tuhkimon todetaan olevan ystävällinen, ja saaneen tämän piirteen äidiltään ("Little Slipper" 2009, 130). Yhtäläistä molemmille versioille on myös ilkeät äiti- ja siskopuolet. Eroja versioiden välillä nähdään myös Tuhkimon ihmeellisissä auttajissa. Perrault'n (mt., 132–134) versiossa auttajana toimivat hyvä haltijakummi, Grimmin veljesten ("Tuhkimo" 1999, 45–47) versiossa auttajina toimii kyyhkyt ja taianomainen pähkinäpuu. *Cinderella Is Dead* sisältää Tuhkimo-sadun pää tapahtumien lisäksi monia edellä mainittuja motiiveja ja pohjatekstien välisiä eroavaisuuksia. Tarkastelen näitä piirteitä tarkemmin 3. luvussa.

Yksi tunnetuimpia Tuhkimo-sadun adaptaatioita on Walt Disneyn *Cinderella*-satuelokuva (1950). *Cinderella* on muunneltu versio Perrault'n Tuhkimosta. Elokuvasa Tuhkimon isä ja äiti ovat kuolleet, ja hän on täysin ilkeän äiti puolensa ja sisarpuolensa armoilla. Tuhkimo on hyvä veellinen ja vaatimaton neito, joka laulaa unelmoimisesta, tekee vaatteita hiirille ja linnuille ja palvelee talon muita asukkaita. (*Cinderella* 1950.) *Cinderella* sisältää Tuhkimo-satujen kaavaan kuuluvat yliluonnollisen auttajan, tanssiaisit ja kenkätestin: hyvä haltijakummi ilmestyy hä-

nelle hädän ja epätoivon hetkellä, prinssi rakastuu häneen ensisilmäyksellä ja jännittävän kenkätestin päätteeksi Tuhkimo ja prinssi menevät naimisiin ja ajavat kärryllään onnelliseen loppuunsa (mt.).

Pauline Greenhill ja Sidney Eve Matrix (2010, 6) esittävät Disneyn jatkaneen satuelokuviansa kanssa siitä, mihin muun muassa Grimmin veljekset jäivät muokatessaan ja kaunistellessaan satuja, jotka he valitsivat tarinoidensa kehyksiksi ja rakenteiksi. Disneyn animaatioista on löydettävissä konservatismia, joka tuotteistaa satua samalla kannattaen status quon hyväksymistä ja apatiaa. Näistä elokuvista on tullut perinteisten satujen referenssejä Euroopassa ja Pohjois-Amerikassa: niistä on tullut merkittäviä ja jopa pakollisia pohjatekstejä uusille satuadaptaatioille ja uudelleenkirjoituksille syrjäyttäen melkein kokonaan perinteiset kirjalliset versiot. (mt. 6–7; ks. Zipes 1997.) Disneyn *Cinderella*-elokuvan vaikutus on nähtävissä esimerkiksi Rebecca Solnitin Tuhkimo-uudelleenkirjoituksessa *Cinderella Liberator* (2019), joka mukailee selvästi Disneyn elokuvaa. Disneyn satuelokuvien merkitystä ei voi sivuttaa uusia uudelleenkirjoituksia tarkastellessa, joten käytän tutkielmassa Perrault'n ja Grimmin veljesten perinteisten Tuhkimo-satujen rinnalla pohjatekstinä Disneyn *Cinderellaa*. Painotan kuitenkin kirjallisia versioita, koska ne ovat mielestäni keskeisimpiä pohjatekstejä kohdeteoksessa. Näiden versioiden vaikutusta alleviivataan tekstissä useasti, muun muassa miljöön ja henkilöhahmojen kautta.

3 Tuhkimo-satutyypin kaavan uudelleenkirjoitus *Cinderella Is Dead* -teoksessa

”Cinderella has been dead for two hundred years. I’ve been in love with Erin for the better part of three years. And I am about two minutes away from certain death.” (CID 2020, 3.) Näin päähenkilö Sophia aloittaa tarinansa. *Cinderella Is Dead* asettaa lukijan odotuksille selkeän kehysten jo heti teoksen alussa, kun Sophian ja Erinin salainen tapaaminen muuttuu hurjaksi takaa-ajoksi. Vanessa Joosenin (2011, 11) mielestä pohjatekstin nimeäminen teoksen paratekstissä on yksi signaali uudelleenkirjoituksesta. Vaikka tarinan aloittavaa synkkää tunnelmaa ei heti yhdistäisi perinteisiin Tuhkimo-satuihin ja satuelokuvaan, Cinderellan läsnäolo teoksen otsikossa ja tekstin ensimmäisenä sanana on kuin lukijalle osoitettu välähtelevä nuoli: tulkitse näin!

Tässä luvussa käsittelen kohdeteoksessa tapahtuvaa Tuhkimo-sadun uudelleenkirjoitusta perinteisten satujen kaavan kautta. Tuhkimo-sadun kaavaan kuuluu neljä piirrettä: sankaritarista tulee huono-osainen; häntä auttaa jokin tai joku taianomainen auttaja; hän osallistuu juhliin ja on siellä kaunein nainen; hallitsija etsii hänet kenkätestin avulla (Apo 2018, 97). Osoitan kuinka nämä piirteet ovat näkyvissä *Cinderella Is Dead* -teoksessa ja kuinka niitä haastetaan. Analyysi tulee liikkumaan kahdella tasolla, seuraten teoksen kahta Tuhkimo-hahmoa: tarkastelen kaavaa teoksen juonen ja Sophian kautta sekä Cinderellan kohtalon kautta, jota Sophia ja Constance pyrkivät selvittämään.

Cinderellan kohtalon käsittelyyn liittyy olennaisesti Mersaillesissa lain kaltaisen aseman saavuttanut hovin hyväksymä kertomus Cinderellasta:

My copy of Cinderella’s tale, a beautifully illustrated version my grandmother gave me, sits on a small wooden pedestal in the corner. My mother has opened it to the page where Cinderella is preparing for the ball, the fairy godmother providing her with everything her heart desired. The beautiful gown, the horse and carriage, and the fabled glass slippers. Those attending the ball will reread this passage to remind themselves what is expected of them. (CID 2020, 12.)

Tämä kertomuksen kuvailu seuraa vahvasti Perrault'n ja Disneyn *Cinderellan* juonta, sisältäen muun muassa hyvän haltijakummin ja kenkätestin. *Cinderella Is Dead* -teoksen fiktiivisen maailman hovi nostaa Cinderellan kertomuksen lakia muistuttavaan asemaan. Jokaisen kotitalouden on omistettava versio tarinasta, ja etenkin naisten täytyy toisintaa sitä jatkuvasti elämiensä aikana. Näin kohdeteos heijastaa ja korostaa myös satujen vaikutusta muun muassa kohdeteoksen julkaisuajan sukupuolinormeihin.

Maininta Cinderellan tarunomaisista (fabled) lasikengistä on viittaus sadun lajiin. Kevin Paul Smith määrittelee metafiktiivisen intertekstuaalisuuden (*metafictional*) yhdeksi satuintertekstuaalisuuden muodoksi. Tämä näkyy satujen uudelleenkirjoituksissa, kun esimerkiksi henkilöhahmo tai kertoja kommentoi tai kritisoi satuja. (Smith 2007, 45–47.) *Cinderella Is Dead* -teoksessa Tuhkimo-satua kommentoidaan metafiktiivisesti. Tämä näkyy muun muassa siten, kuinka Sophia ja muut henkilöhahmot kommentoivat ja kritisoivat Cinderellan tarinaa. Cinderellan tarinan kuvailuun sisältyy kohta Disneyn *Cinderellasta*, jossa siskopuolet repivät Tuhkimon mekon: "[The ugly stepsister] realized that they could never be as beautiful as [Cinderella] and, in a fit of rage, tore her dress to shreds." (CID 2020, 18). Näin ollen kohdeteos kommentoi metafiktiivisesti perinteisten satujen lisäksi myös Disneyn satuelokuvaa. Kun hovin hyväksymä versio Cinderellan tarinasta nostetaan kirjaimellisesti jalustalle (pedestal), kommentoi teos myös Disneyn satuelokuvien valta-asemaa satujen muokkaajana ja levittäjänä (ks. Greenhill & Matrix 2010, 6–7).

Huono-osaisuus on keskeinen osa Tuhkimo-sadun kaavaa. Perrault'n Tuhkimo on aatelismiehen tytär. Hänestä tulee huono-osainen äitipuolensa takia: tämä pakottaa hänet työskentelemään keittiöpiikana ja siivoajana, samalla kun Tuhkimon isä ei uskalla vastustaa uutta vaimoaan. (Apo 2018, 118.) Disneyn *Cinderella* mukailee Perrault'n Tuhkimo-satua, joten myös siinä Tuhkimo on varakkaan perheen tytär, josta tulee huono-osainen äitipuolensa kaltoinkohtelun takia. Näiden versioiden välillä on kuitenkin mielestäni merkittävä ero: Disneyn *Cinderellassa* Tuhkimon isä kuolee, jonka jälkeen äitipuoli aloittaa kaltoinkohtelunsa. Isä, joka ei kykene "hallitsemaan" vaimoaan, ei istunut satuelokuvan julkaisuaikaan Yhdysvalloissa olleeseen ydinperheideaaliin, joten hänet täytyi tappaa. Jack Zipesin (2011, 174). mukaan satuelokuvia voitiin myös käyttää esittämään vaihtoehtoja vastustaa perhedynamiikkoja, jotka eivät enää

muistuttaneet ydinperhenormia. Näin ollen Tuhkimon isän täytyy kuolla, jotta Tuhkimosta voidaan tehdä huono-osainen äitipuolensa vallan alla.

Huono-osaisuus on keskeinen osa myös Grimmin veljesten ”Aschenputtel”-satua. Apon (2018, 127) mukaan Grimmit siirsivät Tuhkimonsa hovin ja aateliston hulppeasta maailmasta maaseudulle: Tuhkimon isä käy markkinoilla ja on taitava kuokan kanssa, mutta myös rikas. Tuhkimon putoaminen yläluokasta palvelijan asemaan korostaa sankarittaren huono-osaisuutta ja luo tarinalle mahdollisuuden myös takaisinnousuun, jota perustellaan perinteisissä saduissa muun muassa Tuhkimon hyveellisyydellä ja tunnollisuudella.

*Cinderella Is Dead*issä Sophia on valmiiksi huono-osainen sukupuolensa takia, mutta myös asemansa takia. Sophia kuvailee Lilleä matkallaan kotiin ompelijattaren luota:

In the distance, the palace’s massive turrets stick up over the sloping landscape. It is extravagant, gaudy, a reminder to the rest of us that no matter how hard we try, we will never be completely worthy of that kind of wealth, that privilege.

Just outside the palace grounds is the gated section of Eastern Lille, where the highest-ranking members of the aristocracy live. [--] The people there hoarded their wealth, improving their own lives while the rest of the city fell into decay.

As our carriage pulls into the western part of the city, the identical houses along the cobbled alleys lean on one another as if they might collapse in on themselves without the added support. [--] Scents of freshly baked bread and boiled meat waft through, but they are tinged with the distinct smell of excrement, human and animal alike.” (CID 2020, 30–31.)

Lainauksessa Sophia kuvailee Lilleä ja siellä olevia eri alueita, jotka vaihtelevat hyvin paljon asukkaiden yhteiskuntaluokan mukaan. Näin kohdeteoksen fiktiivisen maailman luokkaeroja havainnollistetaan heijastamalla ne esimerkiksi yhdysvaltalaisille lukijoille tuttuihin aidattuihin yhteisöihin. Aidatut ja suljetut yhteisöt ovat myös tyypillisiä piirteitä dystopiakirjallisuudelle.

Myös Sophian ystävät, Erin ja Liv, kuuluvat alempaan yhteiskuntaluokkaan. Liv osallistuu tanssiaisiin toista kertaa, mutta tällä kertaa hän ja hänen vanhempansa toivovat, että haltijakummi vierailisi heidän luonaan ja pukisi Livin tanssiaisiin. Näin ei kuitenkaan tapahdu, minkä takia

Liv saapuu tanssiaisiin arkisessa mekossa ja kampauksessa, koska hänen vanhemmillaan ei ollut rahaa ostaa viime hetkellä hänelle oikeanlaista mekkoa. Tämän seurauksena kuningas vangitsee Livin, ja hänet löydetään seuraavana päivänä kuolleena ojan pohjalta. (CID 2020, 86, 93–96 & 131.) Tarinassa ei kuvatakaan usein aatelistoon kuuluvia henkilöitä, vaan siinä etu-alaistuu palvelijat ja alaluokka, joiden ongelmat yhteiskunnassa selviämässä tuodaan esiin monin tavoin.

Sophian tapauksessa hänen pakomatkinsa ja karkulaiseksi joutuminen on jälleen yksi tapa, jolla hän putoaa yhteiskunnan marginaaleihin. Karkulaisena hän on jatkuvasti kuolemanvaarassa ja pakenee henkensä edestä. Tanssiaisista karkaaminen on kuitenkin yhtä merkittävää Sophian kohtalolle kuin myös perinteisten satujen Tuhkimoille: karkaaminen aloittaa tapahtumaketjun, joka johtaa lopulta kuningas Manfredin eli Prince Charmingin kuolemaan ja yhteiskunnan muuttumiseen, ja näin myös Sophian elämän mullistumiseen.

Tekemällä sankarittaresta ja muista Tuhkimo-satuun vertautuvista naisista valmiiksi alaluokkaan kuuluvia, *Cinderella Is Dead* kohdistaa lukijan huomion avioliittoon naisten huono-osaisuuden todellisena tuottajana. Se nousee teoksen keskiöön luokkaakin vahvemmin: Sophian tapauksessa valituksi tuleminen vainoaa hänen ajatuksiaan:

Hard as I try, I cannot set aside thoughts of what it will be like to be chosen. In two days' time, I could be given to a man I know nothing about, who knows nothing about me. My own wants and need will be silenced in favor of what he thinks is best. What if he thinks nothing of putting a bruise on my neck? (CID 2020, 27.)

Yhteiskuntaluokalla on vaikutus avioliittojen muodostumiseen: rikkaat perheet voivat muun muassa maksaa tietyille henkilöille heidän tyttärensä valitsemisesta, ja näin halutessaan varmistaa tyttärensä onnen. Köyhille tällaista mahdollisuutta ei ole, ja he joutuvatkin toivomaan onnen sijaan vain turvallisuutta. Nostamalla esiin yhteiskuntaluokan ja sen vaikutukset henkilöhahmojen elämiin *Cinderella Is Dead* uudistaa pohjatekstejä, joiden Tuhkimot ovat hyvätuolisista perheistä, ja heijastelee myös julkaisuaikansa yhteiskunnan intersektionaalista epätasa-arvoa.

Kohdeteoksen intersektionaalinen temaattisuus näkyy myös seksuaalisuuden käsittelyssä. Sophia on queer; hänen seksuaalisuuttaan ei koskaan ilmaista eksplisiittisesti, mutta hänen rakkautensa Eriniä kohtaan, ja myöhemmin myös Constancea kohtaan, tekee selväksi, että hän ei ole hetero eikä halua heterosuhteeseen, joka on normi Mersaillesissa:

”People who don’t fit nicely into the boxes the kings of Mersailles have defined are simply erased, as if our lives don’t matter. [--] Have you ever heard of a man marrying another man? A woman being in love with another woman? Of people who find their hearts lie somewhere in the middle or with neither?”

”Only as a cautionary tale that end with people imprisoned or dead.” (CID 2020, 60.)

Mersaillesissa on kiellettyä olla muuta kuin heterosuhteessa. Pakotetun heterouden takia Sophian seksuaalisuus on jälleen yksi piirre, joka työntää hänet yhteiskunnan marginaaleihin normien ulkopuolelle, ja näin tekee hänestä huono-osaisen ja asettaa hänet hengenvaaraan kuninkaan lakien takia.

Cinderella on kohdeteoksessa pohjatekstien Tuhkimoiden tapaan rikkaasta perheestä. Hänen isänsä oli ennen Prince Charmingia hallinneen kuninkaan läheisin neuvonantaja (CID 2020, 142). Cinderellan perheen tuho ja hänen huono-osaisuuteensa putoaminen ei mukaile Perrault’n tai Grimmin veljesten satuja. Vallankumouksen, joka nosti Prince Charmingin Mersaillesin kuninkaaksi, jälkeen Cinderellan isä ja äiti alkoivat avoimesti puhumaan hänen politiikkaansa ja lakejaan vastaan:

”While Cinderella’s father tried to rally political support to overthrow Charming, her mother tried to rally local people, to get them to organize and protest. When Charming got word of her effort, he sent his guards to arrest her. She would not go quietly, and they executed her in the driveway.” (CID 2020, 142–143.)

Lopulta myös hänen isänsä teloitetaan, minkä seurauksena Cinderella lähtee ensimmäisiin tanssiaisiin murhaamaan Prince Charmingin. Cinderellalle hänen perheensä kokema vääräys kuninkaan käsissä toimi motivaattorina hänen toiminnalleen ja tanssiaisiin menemiselle, samoin kuin pohjatekstien Tuhkimoille kurjuus äiti- ja siskopuoltensa käsissä.

Cinderellasta ei näin ollen varsinaisesti tule huono-osaista samassa mielessä kuin perinteisten satujen Tuhkimosta, vaan hänestä tulee vastarintataistelija, joka menettää molemmat vanhempansa ja lopulta jää kuninkaan vangiksi murhaansa saakka. Tämä myös haastaa perinteisten satujen oppia Tuhkimosta, joka ansaitsee onnellisen loppunsa aina olemalla kiltti ja hyveellinen, ja kallistaa Cinderellan hahmoa enemmän dystopioista ja satujen uudelleenkirjoituksista tuttuihin sankarittariin, jotka toimivat itsenäisesti ja omaksuvat tyypillisesti miehille varatun sankarin rooli (Coste 2020, 97). Tarkastelen tätä laajemmin luvussa 4.

Huono-osaisuus ei murra Tuhkimoa perinteisissä saduissa, minkä seurauksena hän ansaitsee taianomaisen auttajan, joka avustaa häntä tanssiaisiin menemisessä. Perrault'n versiossa kyseessä on hyvä haltijakummi, joka muuttaa Tuhkimon rikkinäisen mekon kauniiksi tanssiaispuvuksi ja lasikengiksi, kurpitsan vaunuksi ja hiiret hevosiksi ("Little Slipper" 2009, 132–134). Hyvä haltijakummi on tuttu myös Disneyn *Cinderellasta*, joka noudattaa Perrault'n versiota yliluonnollisen auttajan suhteen. Grimmin veljesten Tuhkimo saa apua istuttamaltaan taianomaiselta pähkinäpuulta ja sen oksilla elävältä linnulta, joka tiputtaa hänen käsiinsä kaiken, mitä hän puulta pyytää ("Tuhkimo" 1999, 46). Pohjateksteissä maagisuus hyväksytään osaksi maailmaa mutkatta, ja hahmojen suhde taikaan on hyvin neutraali.

Vanessa Joosenin (2011, 13) mukaan monet perinteisten satujen uudelleenkirjoitukset tarkastelevat uudelleen yliluonnollisen ja realismin rajaa esimerkiksi antamalla satujen maagisille tapahtumille realistisia selityksiä. Muun muassa Gregory Maguiren teoksessa *Confessions of an Ugly Stepsister* Tuhkimo saa pukunsa haltijakummin sijaan siskopuoleltaan. Esimerkiksi näin satujen uudelleenkirjoitukset riisutaan yliluonnollisesta (*disenchantment*). Joosenin mukaan feministiset uudelleenkirjoitukset 1970- ja 1980-luvuilla pyrkivät pois yliluonnollisesta. Tällä pyrkimyksellä oli poliittinen tavoite näyttää taian olevan naiivia, ja kannustaa lukijoita näin toimimaan itse muutoksen puolesta. Nämä uudelleenkirjoitukset eroavat 2000-luvulla kirjoitetuista uudelleenkirjoituksista, jotka käyttävät yliluonnollisen häivyttämistä pikemminkin kirjallisena keinona luomaan monitulkintaisuutta ilman poliittista tarkoituspäätä. (Joosen 2007, 237–238.) *Cinderella Is Dead*issä näin ei käy, vaan tarina enemmänkin nojaa yliluonnolliseen: muun muassa Lillessä ihmiset uskovat edelleen haltijakummin olemassaoloon ja toivovat hänen vierailevan luonaan tanssiaisten iltana. Kuten tarinan edetessä selviää, haltijakummi on olemassa ja hän auttoi Cinderellaa pääsemään tanssiaisiin (CID 2020, 202 & 217).

Sophia ja Constance etsivät haltijakummilta apua Prince Charmingin kukistamiseksi, ja lopulta hän auttaa heitä selvittämään kuninkaan salaisuuden ja pääsemään sisälle linnaan. Merkittäv in muutos kohdeteoksen yliluonnollisessa auttajassa onkin hahmossa itsessään. Käsittelen kohdeteoksen haltijakummiä tarkemmin luvussa 4.

Sophia ei kuitenkaan usko haltijaan muun Lillen tavoin, vaan pitää taikuutta huijauksena tai ainakin kauan sitten kadonneena voimana:

”Maybe Liv can use her wand to help me clean up.”

Liv points the stick at me and gives it a flick. She frowns. “I always hoped that one day I’d develop some magical powers. I guess today is not that day.”

I pat her arm. “No one has seen that kind of magic since Cinderella’s time. I doubt it even exists anymore.”

A hush falls over them, and they exchange worried glances.

“Of course it exists,” Erin says in a whisper. “You know the story as well as anyone. If we are diligent, [--] we might be granted the things Cinderella was.”

“And if we do all those things and nothing happens — no fairy godmother appears, no dress, no shoes, no carriage — then what? Do we still believe it?”

“Don’t question the story, Sophia.” [--] “Not in public. Not anywhere.” (CID 2020, 21.)

Taian ja yliluonnollisuuden kyseenalaistaminen kytkeytyy hovin kertomuksen kyseenalaistamiseen, mitä ei sallita Mersaillesissa. Sophian suhtautuminen taikuuteen vaikuttaa nimenomaan heijastelevan hänen suhtautumistaan koko kertomukseen ja sitä myötä myös yhteiskuntaan: hän vastustaa ajatusta taiaista, koska se on osa tarinaa ja lakia, minkä takia häntä ja muita naisia sorretaan. Sophian asenne taikaa kohtaan heijastelee myös 1970- ja 1980-luvun feministien ajatusta taikuuden naiiviudesta, ja heidän tavoitettaan kannustaa ihmisiä toimimaan itse (ks. Joosen 2007). Sophia pyytääkin vanhempiaan ja ystäviään vastustamaan kertomusta ja kuningasta useaan otteeseen sen sijaan, että he toivoisivat kertomukselle alistumisen pitävän heidät turvassa. Sophian mielipide taikuutta kohtaan kuitenkin muuttuu, ja lopulta taikuudella itsellään on merkittävä vaikutus Prince Charmingin kukistamisessa.

Taianomaiset auttajat avaavat Tuhkimoille tiet tanssiaisiin. Tanssiaisiin osallistuminen on kolmas keskeisimmistä piirteistä Tuhkimo-saduissa. Tanssiaiset ovat ehkä yksi kaikista mieleenpainuvimmista kohtauksista *Cinderella*-elokuvassa: Tuhkimo kapuaa suuret portaat kauniissa

mekossaan, ja pitkästynyt prinssi virkoo heti hänet nähdessään. Hän pyytää Tuhkimon tanssimaan, ja he valsaavat ympäri palatsin tiluksia samalla kun laulaja laulaa ”So this is love”. (*Cinderella* 1950, 00:50:15–00:54:20.) Perrault’n Tuhkimo osallistuu tanssiaisiin kahdesti, hurmaten täysin prinssin ja paeten toisella kertaa vain niukasti, ennen kuin haltijakummin taika raukeaa keskiyöllä. Hän on juhlien kaunein nainen ja osoittaa hyveellisyytensä muun muassa kohtelemalla sisarpuoliaan ystävällisesti, vaikka he ovat olleet Tuhkimoa kohtaan kovin julmia. (”Little Slipper” 2009, 134–135 & 138–139.)

Grimmin veljekset pidensivät Tuhkimo-sadun juonta muun muassa lähettämällä Tuhkimon tanssiaisiin kolmesti (Apo 2018, 131). Jälleen Tuhkimo on juhlien kaunein ilmestys ja kiinnittää heti kuninkaanpojan huomion. Hänen vaatteillaan, jotka hän sai pähkinäpuulta, ei ole kuitenkaan minkäänlaista taian asettamaa aikarajaa vaan hän vaikuttaa pakenevan prinssiä. Hän tekee näin kolme kertaa ennen kuin prinssi löytää hänet kenkätestin avulla (”Tuhkimo” 1999, 46–49). Lopulta lopputulos Grimmin veljesten sadussa on kuitenkin naimisiinmeno, joskaan ei niin onnellisissa merkeissä kuin Perrault’n versiossa: Tuhkimon häissä muun muassa linnut puhkovat sisarpuolten silmät rangaistuksena heidän ilkeydestään (mt., 51).

Tanssiaiset ovat keskeinen osa *Cinderella Is Dead* -teoksen juonta. Tanssiaiset symboloivat pohjatekstien Tuhkimoille vapautta ja poikkeavuutta kurjuudesta. *Cinderella Is Dead* kääntää tämän asetelman nurin. Tanssiaiset vertautuvat vankilaan ja naisten kokemaan sortoon: niihin kiteytyy teoksen dystooppisuus. Lukija kokee tanssiaisiin valmistautumisen ja osallistumisen Sophian ja hänen ystäviensä kautta. Sophia pelkää Livin puolesta, koska hän osallistuu tanssiaisiin toista kertaa, ja epäonnistuessaan valituksi tulemisessa saisi näiden tanssiaisten jälkeen enää yhden mahdollisuuden välttää rangaistus (CID 2020, 22). Sophia ja Erin tietävät tanssiaisten johtavan heidän romanssinsa loppumiseen, mutta kun Erin lannistuu kohtaloonsa ja hyväksyy tilanteen toivottomuuden, Sophia yrittää saada häntä taistelemaan vastaan ja pakenemaan kanssaan ennen tanssiaisia kuolemankin uhalla (mt., 75–78). Pelko tanssiaisista on käsinkosketeltavaa, mikä entisestään alleviivaa tanssiaisten todellista luonnetta.

Tästä huolimatta Sophia ja hänen ystävänsä osallistuvat tanssiaisiin, näin mukaillen perinteisten Tuhkimo-satujen kaavaa kuin myös hovin hyväksymää Cinderellan tarinaa. Tanssiaiset päättyvät Sophian osalta siihen, että väkivaltainen mies yrittää vaatia häntä vaimokseen,

minkä seurauksena Sophia pakenee tanssiaisista ikkunan kautta (CID 2020, 109–110). Näin hän käynnistää tapahtumakulun, joka johtaa Cinderellan todellisen kohtalon paljastumiseen ja vallankumoukseen sekä uudelleenkirjoittaa pohjateksteinä toimivia Tuhkimo-satuja.

Cinderella osallistuu ensimmäisiin tanssiaisiin, jotka Prince Charming järjestää. Hän osallistui tanssiaisiin tappaakseen kuninkaan ja kostaakseen vanhempiensa murhat. Prince Charming ei myöskään rakastu Cinderellaan, vaan vangitsee tämän tanssiaisten jälkeen. (CID 2020, 217 & 226–227.) Näin *Cinderella Is Dead* uudelleenkirjoittaa myös perinteistä Tuhkimo-sadun kaa-vaan; tuomalla siihen uutta, mutta pitäen kaavan kuitenkin tunnistettavana tekstissä. Tanssiaisten muuttaminen uhkaavaksi ja vaaralliseksi tilanteeksi nuorille naisille nostaa yhteiskunnallisen kommentaarin sukupuolien välisestä tasa-arvosta sadun keskiöön.

Tanssiaisia ja niistä pakenemista seuraa Tuhkimo-saduissa kenkätesti. Sekä Perrault'n että Grimmin veljesten Tuhkimot pudottavat paetessaan kenkensä, jonka prinssi löytää ja pitää itsellään. Kengän avulla prinssi lähtee etsimään rakastettuaan. Molemmissa versioissa kenkää sovittavat ensin sisarpuolet ja sitten vasta Tuhkimo. ("Little Slipper" 2009, 138–139; "Tuhkimo" 1999, 49–50.) Grimmin veljesten sadun juonen venyttäminen ja väkivaltaisten kohtaus-ten lisääminen näkyy tässäkin kohtaa: Perrault'n versiossa sisarpuolet vain sovittavat kenkää ("Little Slipper" 2009, 138), kun taas Grimmin veljesten versiossa sisarpuolista toinen leikkaa varpaansa irti ennen kengän sovittamista ja toinen leikkaa kantapäänsä. Molempien siskojen kanssa lähdetään myös kohti linnaa, mutta Tuhkimon lintuystävät paljastavat sisarpuolten juonet. Vasta tämän jälkeen Tuhkimo sovittaa kenkää ja lähtee matkalleen kohti linnaa. ("Tuhkimo" 1999, 49–51.)

*Cinderella Is Dead*issä kenkätesti ei ole niin isossa roolissa kuin muut Tuhkimo-satutyypin kaa-vaan tapahtumat. Siihen viitataan puhuttaessa hovin hyväksymästä Cinderellan tarinan versiosta. Esimerkiksi Cinderellan lasikengät ovat tästä syystä motiivi myös kohdeteoksessa: niitä muun muassa myydään tanssiaisiin osallistuville tytöille kalliiseen hintaan. Kenkiä ostetaan siinä toivossa, että ne auttaisivat tyttöä saavuttamaan saman onnen kuin Cinderellan sanotaan löytäneen tanssiaisten seurauksena. Kenkätesti kuvataan lyhyesti Aminan, hyvän haltiat-taren, toimesta:

”He came calling, shoe in hand, and made a spectacle of it. He had palace artists record the event, immortalizing it in what would become the first palace-sanctioned version of Cinderella’s story. He took her to be his wife, and for a very brief time, it felt as if tensions in Mersailles were eased.” (CID 2020, 219.)

Näin Prince Charming käyttää kenkätestiä poliittisena teatterina ja propagandana, yrittäen esittää Cinderellan olleen täysin rakastunut häneen.

Apon määrittämän Tuhkimo-satutyypin kaavan (ks. Apo 2018) lisäksi nostan avioliiton yhdeksi isoimmaksi tapahtumaksi perinteisissä Tuhkimo-saduissa. Tuhkimo päättyy naimisiin pohjatekstien lisäksi muun muassa aiemmin esitellyssä Li Shih-yüan’in sadussa ja Basilen ”La Gatta cenerentola” -sadussa (Apo 2018, 97 & 112). Avioliitto on Tuhkimoille mahdollisuus päästä äitipuolensa vallan alta ja nousta pois kurjuudesta. Monet perinteiset sadut ja etenkin Disneyn vanhemmat satuelokuvat nojaavat vahvasti ”happily ever after” -loppuun, joka vahvistaa viestiä siitä, että nainen löytää onnen avioliiton kautta. *Cinderella Is Dead* haastaa tätä oletusta tekemällä avioliitoista pakollisia ja naisen elämän tuhoavan ja pahimmillaan lopettavan asian.

Perinteisissä saduissa hetkeä, jolloin prinssi tai kuninkaanpoika tunnistaa Tuhkimon jahtamakseen naiseksi, kuvataan seuraavalla tavalla:

She was taken to the young Prince, dressed as she was in all her fine clothes: he thought that she was more beautiful than ever, and a few days later he married her. (“Little Slipper” 2009, 139.)

Seuraavana aamuna kuninkaanpoika meni kenkä mukanaan sanomaan Tuhkimon isälle: ”Puolisokseni otan vain sen tytön, jonka jalkaan tämä kultakenkä sopii.” [--]

Tuhkimo istui jakkaralle, riisui raskaan puukengän ja pani jalkaansa kultakengän, joka istui kuin valettu. Ja kun Tuhkimo nousi ja kuninkaanpoika näki hänen kasvonsa, hän tunsu kauniin tytön, joka oli tanssinut hänen kanssaan, ja huudahti: ”Hän on oikea morsian!”

Äitipuoli ja sisaret pelästyivät ja kalpenivat kiukusta. Mutta kuninkaanpoika nosti Tuhkimon hevosensa selkään ja ratsasti hänen kanssaan pois. (“Tuhkimo” 1999, 49–51.)

Sekä Perrault että Grimmin veljekset kuvaavat, kuinka prinssi tai kuninkaanpoika tunnistaa ja ihailee Tuhkimoa ja sen jälkeen hän menee naimisiin Tuhkimon kanssa tai nostaa Tuhkimon

ratsailleen. Miehen aktiivista toimijuutta kuvataan, mutta Tuhkimon ajatukset avioliitosta hänen kanssaan jäävät lukijalle mysteeriksi. Tämä on yksi perinteisten Tuhkimo-satujen aukoista. *Cinderella Is Dead* tarttuu näihin pohjatekstien aukkoihin ja nostaa kysymyksen naisten suostumuksesta sadun uudelleenkirjoituksen keskiöön.

Cinderella Is Dead uudelleenkirjoittaa perinteisiä satuja myös muilla keinoilla kuin kaavaa mukailemalla ja haastamalla. Yksi esimerkki on teoksen epilogi "The True Story of Cinderella – People's Approved Text". Perinteiset Tuhkimo-sadut on tavanomaisesti nähty opetussatuina, jotka pyrkivät asettamaan esimerkin siitä, kuinka tietynlainen toiminta johtaa tietynlaisiin seurauksiin. Esimerkiksi perinteisissä Tuhkimo-saduissa hyveellinen käyttäytyminen johtaa onneen. Tähän sisältyy joissain tapauksissa erillinen opetus sadun lopussa, kuten Perrault'n sadussa:

The moral of this tale

Though beauty's a treasure that women desire,
For everyone's fond of a pretty young face,
Cinderella had gifts with a value much higher,
As she showed in behaving with charm and with grace.

Some say, when they're asked what this story might mean,
That these were gifts that her godmother gave;
Cinderella had learned from her how to behave
With such grace and such charm that it made her a queen.

Young ladies in quest of a prince, you'll discover
That in winning and keeping the heart of a lover
These gifts from the fairies are always the best,
And count for much more than the way you are dressed;
For with them you will get what you're after with ease,
But without them whatever you do will displease.

Another moral

You have a great advantage, I admit,
If you receive from Heaven at your birth
Good breeding, courage, sense, a ready wit,

And other things of comparable worth;
 But that is not enough, unless you know
 How best to use such precious gifts: you need
 A godfather or godmother* to show
 What you must do in order to succeed.
 ("Little Slipper" 2009, 139, 141.)

Perrault viittaa opetuksessaan siihen, kuinka kaiken maailman kauniit mekot ja varallisuus eivät itsessään riitä, vaan henkilön täytyy olla hyvätapainen, ystävällinen ja hyveellinen, jos hän haluaa saavuttaa unelmansa, muun muassa avioliiton. Sama viesti on luettavissa myös Tuhkimo-sadun juonen kautta, mutta erillisen "moraalin" lisätessään Perrault korostaa tekstistään haluamansa osion ja ohjaa lukijan huomion siihen.

Perrault'n toinen moraaliopetus sisältää enemmän uskonnollisen, etenkin kristinuskoon viittaavan, allegorian: siinä puhutaan taivaasta saadusta lahjasta, ja siitä, kuinka kummisedän tai -tädin täytyy opettaa henkilöä tämän lahjan käytössä. Näin sadusta tuttu haltijakummi yhdistetään kristittyyn perinteeseen kummista, jonka velvollisuutena on lapsen uskonnollinen kasvatust, ja Perrault'n opetukset saavat kristillisen sävyn.

Samalla kun tarinasta erotetut opetukset olivat Perrault'n saduille tyypillisiä, Grimmin veljesten sadut eivät sisällä tyypillisesti erillisiä moraaliopetuksia. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö Grimmienkin saduissa olisi pyrkimystä ohjata lukijaa ottamaan mallia sadun sankaritarista. Grimmin veljekset sitoivat Tuhkimo-satunsa opetuksen sadun juoneen:

Kun Tuhkimon ja kuninkaanpojan häitä sitten vietettiin, kavalat sisaret tulivat liehakoimaan päästäkseen osalliseksi Tuhkimon onnesta. Hääparin mennessä kirkkoon asteli vanhempi sisar Tuhkimon oikealla ja nuorempi sisar vasemmalla puolella, ja silloin kyyhkysset puhkaisivat kummaltakin toisen silmän. Kirkosta tullessa vanhempi sisar oli vasemmalla ja nuorempi oikealla puolella, ja silloin kyyhkysset puhkaisivat heiltä toisenkin silmän. Rangaistukseksi pahuudestaan ja petollisuudestaan he näin joutuivat elämään sokeina lopun ikäänsä.
 ("Tuhkimo" 1999, 51.)

Grimmin veljekset muokkasivat keräämiään satuja (ks. Apo 2018). Tuhkimo toimii tästä hyvänä esimerkkinä, jos verrataan Perrault'n ja Grimmien versioita. Grimmin veljesten sisarpuolet leikkaavat varpaansa ja kantapäätänsä sekä sokeutuvat, kun taas Perrault'n versioon ei sisälly samanlaista väkivaltaa. Tämä näkyy myös satujen opetuksien erona: Perrault haluaa kannustaa yleisöä tietynlaiseen hyveelliseen käytökseen, jotta he voivat saavuttaa onnen. Perrault'n Tuhkimo muun muassa on niin hyväsydäminen, että hän antaa siskopuoliensa kaltoin-kohtelun anteeksi ja järjestää heille avioliitot kahden lordin kanssa. Grimmin veljekset sen sijaan tekevät sadustaan enemmänkin varoitussatuun nojaavan: toimi näin ja kärsi. Sisarpuolille ei osoiteta sadussa armoa, vaan heidät silvotaan ja sokeutetaan.

Cinderella Is Dead -teoksen epilogi ”The True Story of Cinderella – People’s Approved Text” muun muassa mukaillee edellä esiteltyjä pohjatekstien moraaliopetuksia, mutta kuitenkin myös uudistaen niitä:

Let Cinderella’s truth stand as a testament to her persistence and her bravery even in the face of oppression. Understand that what King Manford, in all his incarnations, feared the most was the will of the people he so desperately wanted to control.

Do not be silent.

Raise your voice.

Be a light in the dark. (CID 2020, 385.)

*Cinderella Is Dead*issä opetus hyveellisyydestä tai varoitus pahanteosta muuttuu kutsuksi taistelun tasa-arvon ja vapauden puolesta. Epilogi on fiktiivisen maailman sisäinen kertomus Cinderellasta, mutta samalla se vaikuttaa puhuttelevan myös suoraan lukijaa. Vaikka sävy on lopulta hyvin erilainen kuin pohjateksteissä, silti tekstillä pyritään korostamaan lukijalle tarinan sanomaa. Tämä ei ole kuitenkaan epilogin pääfunktio, vaan se toimii myös osana Cinderellan tarinan uudelleenkirjoitusta.

Epilogi toimii kohdeteoksessa tapahtuneen Cinderellan tarinan uudelleenkirjoituksen huipentumana. Hovin hyväksymä Cinderellan tarina on keskeisessä asemassa koko ajan, ja Cinderellan kohtalon totuuden paljastaminen ajaa Sophiiaa ja Constancea eteenpäin. Se on myös yhdistävä tekijä heidän välillään, koska Constance on ensimmäinen henkilö, joka kertoo Sophian tunteiden kertomuksen olevan valetta:

"Prince Charming ordered Cinderella's father to the palace for questioning, and he was never seen again."

"Prince Charming killed him," I say. It's not a question as much as harsh realization. Of course he killed him.

"There was no proof, but Cinderella's father loved his family. [--] By this time, Cinderella was eighteen. Prince Charming held his very first ball, and everyone was required to go and well... you know that part of the story."

"But the story — Cinderella's story doesn't say anything about that. That's not how it goes."

"It is a lie," says Constance.

We sat in silence for several moments.

"Do you want me to continue?" she asks. "The truth is tricky. People want to know it, but when they do, sometimes they wish they didn't."

[--] "Yes, I want to know. Tell me everything." (CID 2020, 144.)

Siitä huolimatta, että Sophia on ollut tarinan alusta saakka kriittinen Cinderellan tarinaa ja sen yhteiskunnallista asemaa kohtaan, hänen on aluksi vaikea hyväksyä Constance'n kertoma totuus Cinderellan ja hänen perheensä kohtalosta. Constance'n täytyy muistuttaa Sophiiaa: "You have to set the story you know aside." (mt., 146).

Kuultuaan totuuden Sophia haluaa selvittää Cinderellan kohtalosta asioita, joita Constance'kaan ei tiedä. Cinderellan perheelle, ja heidän jälkeläisilleen, ei koskaan selvinnyt se, miksi Cinderella suostui menemään linnaan vapaaehtoisesti (CID 2020, 145). Tämän takia Sophia ja Constance lähtevät etsimään vastauksia Cinderellaa auttaneelta haltijakummilta, mikä johtaa lopulta siihen, että Sophia uudelleenkirjoittaa Cinderellan tarinan.

Epilogissa myös Cinderellan tarina kehystetään uudestaan:

Once upon a time there were three young women: Gabrielle, Isla, and Cinderella. The sisters loved each other dearly, but in a land ruled by a ruthless king who was cursed by dark magic, love was not enough to save them. The sisters were brave, and each of them did what they could to stand against the king, but forces outside their control made that an impossible feat. (CID 2020, 383.)

Epilogi jälleen ohjaa lukijaa siihen, miten teos haluaa lukijan tulkitsevan sekä itseään että pohjateksteinä toimivia satuja: nostaa naiset ja heidän suhteensa kertomuksen keskiöön avioliiton ja heteroromanssin sijaan kuten perinteisissä satujen opetuksissa tehdään.

Vanessa Joosenin mukaan saduille tyypillinen onnellinen loppu on yksi piirteistä, jotka otetaan monesti perinteisiä satuja uudelleenkirjoittaessa uudistuksen kohteeksi. Onnelliset loput eivät ole standardi uudelleenkirjoituksille, lukuun ottamatta nuorille ja lapsille suunnattuja uudelleenkirjoituksia, jotka edelleen usein noudattavat tätä satupiirrettä. (Joosen 2011, 14.) *Cinderella Is Dead* rikkoo tätä kaavaa osittain, mutta myös toistaa sitä. Cinderella ei saa onnellista loppuaan mentyään Prince Charmingin kanssa naimisiin, vaan hänet vangitaan ja lopulta prinssi murhaa hänet. Useat tarinan naishenkilöt toistavat tätä samaa kaavaa: heidät tanssiaisissa valinneet miehet osoittautuvat julmiksi, pahoinpitelevät ja pahimmissa tapauksissa tappavat heidät. Toisaalta tarinalla on jokseenkin onnellinen loppu, kun Sophia ja Constance onnistuvat päihittämään Prince Charmingin ja kaappaamaan vallan, ja he löytävät toisensa. Näin *Cinderella Is Dead* lopulta myös toistaa onnellisen lopun piirrettä.

Joosenin (2011, 14) mukaan onnellista loppua muutetaan uudelleenkirjoituksissa muun muassa kirjoittamalla satujatko-osia, jotka paljastavat useasti epäonnen ja harhakuvan perinteisten satujen onnellisten loppujen takana. Kohdeteoksen epilogi toimii itsessään kurkistuksena onnellisen lopun taakse. Epilogissa Sophia kertoo muutoksista vallankaappauksen jälkeen:

Constance and the council immediately abolished every single law Manford had set forth and put in place new rules that allow all the people of Mersailles access to the same privileges once only afforded to men.

The transition was fast, and of course, some rebelled. The council considered making changes slowly over time, but ultimately decided that the equal treatment of Mersaille's citizens was far more important than some people's inability to handle those changes. (CID 2020, 384.)

No amount of money or power would allow the mistreatment of Mersailles's people to go unchallenged ever again. Constance made sure of that. (CID 2020, 385.)

Samaan aikaan tarinassa pyritään paljastamaan se, mitä kaikkea onnellinen loppu vaatii, ja kieltää muutoksen helppous. Se nostaa esiin muun muassa sen, kuinka rikkaat kapinoivat

uutta yhteiskuntajärjestystä vastaan. Toisaalta epilogi säilyttää myös saduille tyypillisen jopa onnellisen lopetuksen: lopulta kapinat kukistetaan ja ihmiset saavat vapauden.

Christian Moraru määrittelee uudelleenkirjoituksen tekstiksi, jossa aiempien tekstien jäljet ovat selkeästi näkyvissä heikon kaiun sijaan. Uudelleenkirjoittamisella itsellään on monia transformatiivisia funktioita; niin tekstuaalisia kuin myös esimerkiksi poliittisia. (Moraru 2001, 9 & 19.) *Cinderella Is Dead* hyödyntää pohjatekstien kaavaa: Satu Apo määrittelemän mukaiset Tuhkimo-satutyypin kaavan juonitapahtumat ovat selvästi nähtävissä teoksessa. Lisäksi yhteys pohjateksteihin ilmaistaan selkeästi jo parateksteissä, esimerkiksi kohdeteoksen otsikossa *Cinderella Is Dead*. Sen lisäksi, että kohdeteos hyödyntää pohjatekstien kaavaa, se pyrkii uudistamaan Perrault'n ja Grimmin veljesten satuja sekä Disneyn satuelokuvaa hyödyntämällä Tuhkimo-satutyypin kaavaa, näin asettuen Morarun uudelleenkirjoituksen määritelmään.

Cinderella Is Dead -teoksen tapauksessa suuri osa perinteisten Tuhkimo-satujen uudelleenkirjoituksesta linkittyy teoksen hahmoihin ja teoksen lajiin. Tässä luvussa käsitellyt huomiot ovat merkittävä osa teoksen uudelleenkirjoitusta, mutta jokainen niistäkin linkittyy näihin kahteen näkökulmaan. Tämän takia syvennän uudelleenkirjoituksen analyysia seuraavissa luvuissa tarkastelemalla ensiksi teokselle merkittäviä henkilöahmoja ja sen jälkeen tarkastelemalla teoksen lajia ja sen vaikutusta pohjatekstien uudelleenkirjoittamiseen.

4 Henkilöhahmot osana uudelleenkirjoitusta

Tässä luvussa tarkastelen syvemmin *Cinderella Is Dead* -teoksessa esiintyviä henkilöhahmoja ja sitä, miten heidän kauttaan pyritään uudelleenkirjoittamaan Perrault'n ja Grimmin veljesten Tuhkimo-satuja ja Disneyn *Cinderella*-satuelokuvaa. Vanessa Joosen (2011, 14) nostaa tutkimuksessaan *luonnehdinnan* yhdeksi uudelleenkirjoituksen keinoista. Hänen mukaansa satua adaptoitaessa romaaniksi tai runoksi henkilöhahmojen psykologinen kehitys nousee tyypillisesti keskiöön. Tämä näkyy muun muassa Gail Carson Levinen teoksessa *Ella Enchanted* (1997) ja Rebecca Solnitin sadussa *Cinderella Liberator* (2019). Joosenin (2011, 14) mukaan henkilöhahmojen mielenmaailman korostamisen lisäksi perinteisten satujen marginaaleista nostetaan henkilöhahmoja uudelleenkirjoituksen keskiöön. Sekä Solnitin että Levinen uudelleenkirjoituksissa keskitytään Tuhkimo-hahmon muuttamisen lisäksi myös sadun muihin hahmoihin, muun muassa haltijakummiin ja prinssiin. Tämä ilmiö näkyy satujen uudelleenkirjoitusten lisäksi myös myyttien uudelleenkirjoituksissa: esimerkiksi Pat Barkerin teos *The Silence of the Girls* (2018) nostaa Briseiksen tarinan keskiöön *Iliaksen* marginaaleista. Näin ollen kyseessä on mielestäni keskeinen uudelleenkirjoituksen keino.

Aloitan *Cinderella Is Deadin* henkilöhahmojen tarkastelun tarinan päähenkilöstä: Sophiasta. Sophian rinnalla analysoin myös Cinderellaa, koska he molemmat rinnastuvat pohjatekstien päähenkilöön, Tuhkimoon. Tämän jälkeen tarkastelen kohdeteoksen haltijakummiä, Aminaa, ja Cinderellan perhettä, joka edustaa pohjatekstien ilkeää äiti- ja siskopuolia. Sankarittarella, haltijakummilla ja sankarittaren perheellä on pohjateksteissä tietyt roolit, ja osoitan, miten *Cinderella Is Dead* pyrkii uudistamaan näitä rooleja.

4.1 Tuhkimon jalanjäljissä

Tuhkimo on monien rakastama satuhahmo, prinsessa, joka nousee kurjuudesta onnellisuuteen. Disneyn satuelokuvassa *Cinderella* Tuhkimo on laulavainen ja sydämellinen henkilö, joka pelastaa hiiriä ansoista ja neuloo heille vaatteita. Hän on tilanteestaan huolimatta iloinen ja lempeä, tavallaan jopa elegantti.

Disneyn Tuhkimon on selvästi ottanut viitteitä koko elokuvan tapaan Perrault'n Tuhkimo-sadusta. Perrault aloittaa satunsa kuvailemalla Tuhkimon perhettä:

There was once a gentleman who was widowed, and married again. His second wife was the proudest and haughtiest woman who had ever been seen. She had two daughters, and they were just the same; they resembled her in everything. For his part, the husband had a young daughter, who was amazingly sweetnatured and kind, which gifts she got from her mother, who had been the most charming person you could imagine." ("Little Slipper" 2009, 130.)

Heti alusta alkaen lukijalle halutaan tehdä selväksi perheen dynamiikka: Tuhkimo on kiltti ja ystävällinen, kun taas hänen uudet perheenjäsenensä ovat kamalia kaikin tavoin. Perrault'n sadussa Tuhkimon hyveellisyys ja sydämellisyys heijastetaan ja todistetaan jatkuvasti hänen sisarpuoltensa ilkeyttä vasten:

[Cinderella] even offered to do their hair, which they gladly accepted. While she was doing it, they said: "Cinderella, wouldn't you like to go to the ball?" "For pity, sisters — you are making fun; that kind of thing is not for me." "Quite right —how everyone would laugh, to see Cinderbum going to the ball!" Anyone but Cinderella would have done their hair all askew, but she was good by nature and did it very nicely. ("Little Slipper" 2009, 131.)

Tuhkimon tapa kääntää toinenkin poskensa häntä satuttaneille kostamisen sijaan heijastelee Perrault'n sadun uskonnollisia vivahteita, jotka näkyvät myös sadun moraaliopetuksissa. Tuhkimon hyveellisyyden ja ystävällisyyden lisäksi Perrault kuvaa usein hänen kauneuttaan: "Even in her ragged clothes, she looked a hundred times more beautiful than either of her sisters, despite their splendid dresses." ("Little Slipper" 2009, 130.) Kaiken kaikkiaan, Perrault on tehnyt Tuhkimosta täydellisen esimerkin satunsa moraaliopetuksille: kun olet kaunis, mutta ennen kaikkea hyvä ja armollinen, saat kaiken mitä ansaitset, myös onnen.

Hyveellinen Tuhkimo on tuttu myös Grimmin veljesten sadusta. Kuten Perrault'n Tuhkimo, myös Grimmin veljesten Tuhkimo sai hyvän luonteensa äidiltään:

Rikkaan miehen vaimo sairastui, ja tuntiessaan loppunsa lähenevän hän kutsui ainoan tyttärensä vuoteen ääreen ja sanoi: "Rakas lapsi, ole aina hurskas ja hyvä, niin

Jumala kyllä auttaa sinua, ja minä katselen sinua taivaasta ja olen turvanasi.” Sitten hän sulki silmänsä ja heitti henkensä.

Tyttö kävi joka päivä äidin haudalla itkemässä ja oli aina hurskas ja hyvä.
(”Tuhkimo” 1999, 43.)

Grimmin veljekset eivät korosta sadussaan samalla tavalla Tuhkimon hyvyttä jatkuvasti kuvailemalla häntä sellaiseksi, toisin kuin Perrault’n sadussa. Grimmien Tuhkimo on myös kaunis, ja kaunein tanssiaisiiin osallistujista, minkä Apon määrittämäkin kaava asettaa yhdeksi Tuhkimo-satutyypin keskeisimmästä tapahtumista (ks. Apo 2018). Grimmin veljesten sadussa näkyy myös kristinuskon vaikutus ja ajatukset. Erona näiden kahden perinteisen Tuhkimo-sadun Tuhkimoiden välillä on muun muassa se, että Grimmin veljesten Tuhkimo ei osoita samanlaista kykyä tai halua anteeksiantamiseen. Tämä johtuu siitä, että veljesten sadussa äitipuoli ja siskopuolet eivät kadu sitä, miten he kohtelivat Tuhkimoa, toisin kuin Perrault’n sadussa, jossa siskopuolet anovat Tuhkimon anteeksiantoa. Sen sijaan he ovat ilkeitä ja kamalia loppuun asti, ja saavat rangaistuksen tästä, kun linnut puhkovat heidän silmänsä Tuhkimon hääpäivänä, mutta näin Tuhkimo ei saa mahdollisuutta osoittaa hyvyttään armahtamalla siskopuolensa.

Tuhkimosta ja Tuhkimo-saduista on käyty 1970-luvulta lähtien laajaa feminististä keskustelua. Tunnetussa artikkelissaan ”’Some Day My Prince Will Come’: Female Acculturation through the Fairy Tale” (1986/1972) Marcia K. Lieberman tarkastelee tunnettuja satuja ja Disneyn satuelokuvia sukupuoliroolien näkökulmasta. Liebermanin (1986, 192) mukaan muun muassa Tuhkimo on passiivinen hahmo, joka vain odottaa kotonaan prinssiä sen sijaan, että lähtisi itse etsimään tätä. Useat feministiset kriitikot yhtyvät Liebermanin mielipiteisiin satujen haitallisesta sukupuoliroolien kuvaamisesta (Zipes 1986, 5). Myös tutkija Armando Maggin mielestä toimijuus on keskeinen ongelma Tuhkimo-sadussa, koska Tuhkimon vaikutus omaan muodonmuutokseensa on kyseenalainen ja vaihtelee sadun version mukaan (Maggi 2015, 155). Tämä ei ole kuitenkaan ainoa näkemys, jota kriitikot ovat muodostaneet saduista ja Tuhkimosta. Kirjailija Jane Yolen käsittelee artikkelissaan ”America’s Cinderella” kuinka muun muassa Perrault ja Walt Disney muokkasivat yhdysvaltalaisille tutusta Tuhkimosta kiltin ja passiivisen sankarittaren, joka odottaa pelastusta. Hän nostaa esille muun muassa sen, kuinka esimerkiksi Grimmin veljesten Tuhkimo jatkaa toimimista surustaan huolimatta. (Yolen 1977, 21–22 & 24.)

Sophia eroaa niin ulkonäöltään kuin myös luonteeltaan pohjatekstien Tuhkimoista. Hänen ihonsa kuvaillaan jakavan ”same deep-brown complexion” hänen äitinsä kanssa ja kuinka “[o]ur dark, curly hair” ovat lähes identtiset (CID 2020, 32). Sophia on kaukana säyseästä Tuhkimosta, mutta taistelijan luonteensa lisäksi hän omaa samanlaista ystävällisyyttä, kuin pohjatekstien sankarittaret. Tarinan alusta alkaen Sophia taistelee yhteiskunnan normeja ja naisia sortavia lakeja vastaan parhaansa mukaan, piirre, jonka hän on perinyt isoäidiltään:

My grandmother was like a storm, wild and unpredictable and sometimes a little too harsh for my father’s comfort. [--] I don’t dare tell him that once while I sat in her lap she told me *if I ever went to the ball, I should set the palace on fire and dance on the ashes.* (CID 2020, 71.)

Niin kuin pohjatekstien Tuhkimot omaksuvat äitiensä hyvyyden, Sophia omaksuu myös isoäitinsä luonteenpiirteitä ja ajatusmaailman. Sophian lisäksi myös Cinderella saa vaikutteita kapinaansa vanhemmiltaan ja lopullisen motivaationsa heidän kuolemastaan. Näin *Cinderella Is Dead* ei hylkää pohjateksteissä nähtävää perheen vaikutusta, hyvässä ja pahassa.

Pohjatekstien Tuhkimon marttyyrimaisuus kääntyy nurin Sophiassa, joka on jatkuvasti taistelemassa yhteiskuntaa ja sen sortoa vastaan. Siinä, missä lukija saa selkeän näkymän Sophian mielenmaisemaan ja asenteisiin yhteiskuntaa kohtaan, Cinderella pysyy pitkään äänettömänä, koska hänestä ja hänen kohtalostaan kerrotaan aina toisten näkökulmasta, koska hän on kuollut tarinan tapahtumahetkellä. Cinderellan äänettömyys mukailee perinteisille saduille tyypillistä henkilöahmojen tajunnankuvauksen puutetta. Cinderella pääsee kertomaan omaa tarinaansa, kun Sophia löytää linnaan tunkeuduttuaan Cinderellan päiväkirjan:

The spell has been broken. Every day its effects ware, and I feel something like my old self. The witch lied to me. She said we could end him, but after I drank from her cup, I could think of nothing but Prince Charming. I couldn’t harm him, I couldn’t speak an ill word against him, and this pleased him so much that he mistook it for genuine affection. But as I return to my senses, I cannot hide how I detest him. I’m trying with all my might to keep the ruse up long enough to put a dagger in his chest. I will pay him back for what he has stolen from me. (CID 2020, 347, alkuperäinen kursivointi.)

Sophian takia Cinderellan kauan kadonnut päiväkirja löytyy ja Cinderellan tarina tulee lopulta kuulluksi. Näin kohdeteos myös kommentoi pohjatekstin aukkoisuutta Tuhkimon ääneen liittyen: uudelleenkirjoittamalla päähenkilön, joka on äänekäs ja rohkea, mutta myös antamalla perinteisten satujen Tuhkimon mukaan nimetylle Cinderellalle äänensä takaisin. Päiväkirja on myös toistuva motiivi dystopiakirjallisuudessa, joten se tuo kohdeteoksen lähemmäs dystopiakirjallisuuden traditioita.

Perinteisissä saduissa Tuhkimo saa nimensä asemansa ja työnsä takia. Esimerkiksi Perrault'n sadussa häntä kutsutaan Tuhkapylyksi ja Tuhkimoksi, koska hän istuu työpäivänsä päätteeksi hiilten seassa, näin sotkien vaatteensa ("Little Slipper" 2009, 130). Tuhkimon varsinaista nimeä ei kerrota missään pohjatekstissä. Kevin Paul Smith (2007, 20) määrittelee yhdeksi sa-tuintertekstuaalisuuden tavan, allusion, piirteeksi hahmojen nimet. Kohdeteoksessa Cinderella ei ole saanut nimeään samalla tavalla kuin pohjatekstien Tuhkimot, vaan se on hänen alkuperäinen nimensä. Sen sijaan, että hänen nimensä kuvastaisi hänen asemaansa perheessä, se toimii suorana intertekstuaalisena viittauksena pohjateksteihin, näin ohjeistaen lukijaa tulkinnassa.

Sekä Sophian että myös Cinderellan kapinallisuus yhdistyy myös YA-dystopioille tyypilliseen sankarittaren malliin. Monet dystopioille tyypilliset naissankarittaret nousevat sortavaa yhteiskuntaa vastaan ja pyrkivät luomaan niin omaa identiteettiään kuin myös muuttamaan maailmaa, jossa he elävät (Fritz 2014, 17). Esimerkiksi Suzanne Collinsin myyntimenestyksessä ja tunnetuimmassa YA-dystopiassa *The Hunger Games* (2008) päähenkilö Katnissin kapinan syyttää halua suojella hänen pikkusiskoaan. Katniss suhtautuu yhteiskuntaan ja vyöhykkeitä hallitsevaan Capitoliin hyvin kriittisesti, mutta vasta hänen siskonsa valitseminen elonkorjuupäivänä yhdeksi Nälkäpelin tribuuteista konkretisoi Katnissin kapinan ja sysää liikkeelle tapahtumakulun, joka johtaa lopulta vallitsevan yhteiskuntajärjestelmän kaatumiseen. Voidaan väittää, että Katniss ei missään vaiheessa aktiivisesti tavoittele vastarinnan aloittamista. Sen sijaan, hän pyrki vain pitämään siskonsa Primin ja Peetan turvassa ja selviytymään itse Nälkäpelistä. Silti hänestä tehtiin koko vastarintaliikkeen symboli. Katnissia ovat seuranneet lukuisat YA-dystopioiden sankarittaret, joiden kapina on johtanut laajaan vastarintaan ja sortavien hallitusten kaatumiseen tarinamaailmoissa.

Vanessa Joosenin mukaan useiden uudelleenkirjoitusten kertoja on minäkertoja, joka on perinteisen sadun päähenkilö, päävastustaja tai sivuhenkilö. Uudelleenkirjoitukset hyödyntävät myös monimutkaisempia kerrontarakenteita kuin perinteiset sadut: ne käyttävät muun muassa takaumia tai kehyskertomuksia uudelleenkirjoittaakseen perinteistä satua. (Joosen 2011, 15–16.) *Cinderella Is Dead* hyödyntää myös näitä piirrettä osittain uudelleenkirjoittaakseen pohjateksteinä toimivia perinteisiä satuja ja Disneyn satuelokuvaa.

*Cinderella Is Dead*issä pohjatekstejä pyritään uudelleenkirjoittamaan kahdella tasolla: itse teos pyrkii uudelleenkirjoittamaan pohjatekstejä, mutta myös fiktiivisessä maailmassa pyritään aktiivisesti uudelleenkirjoittamaan pohjatekstejä. Sophia liittyy molempiin tasoihin: hän itse jäljentää teoksen Cinderellan ja pohjatekstien Tuhkimoiden elämää, muiden Mersaillesin naisten tavoin, mutta samalla hän pyrkii selvittämään Cinderellan todellisen kohtalon hovin hyväksymän tarinan sijaan, jolloin Sophiasta tulee itsestään Cinderellan tarinan uudelleenkirjoittaja.

Viitteet Sophian osaan pohjatekstien uudelleenkirjoituksessa ovat näkyvissä hyvinkin eksplisiittisesti toiminnan tasolla, mutta myös allusiivisesti. Smithin (2007, 20) mukaan hahmojen nimet voivat linkittää tekstin toisiin teksteihin. Sophian sukunimi on Grimmins, joka on suora ja selkeä viittaus Grimmin veljeksiin. Kun otetaan huomioon myös Mersaillesiin ja Lilleen liittyvä viittaus Ranskaan ja Perrault'n hovielämää kuvaavaan Tuhkimo-satuun, kohdeteos vertaa Sophiiaa Grimmin veljeksiin. Näin kohdeteos alleviivaa Sophian asemaa uudelleenkirjoittajana ja myös korostaa kuinka hän tuo sadun hovin lumoavasta maailmasta ”todellisuuteen”, kuten Grimmitkin tekivät tuoden satujensa henkilöahmot lähemmäs tavallista kansaa.

Cinderellan päiväkirjan löytäminen ja eteenpäin välittäminen on yksi konkreettisista teoista, joita Sophia tekee Cinderellan tarinan uudelleenkirjoittamiseksi. Päiväkirjan löytäminen tuo Cinderellan äänen kuuluviin ja samalla kommentoi pohjateksteinä toimivien satujen Tuhkimon äänen puutetta. Päiväkirjan löytyminen poistaa Sophian ja Constancen lopulliset epäilykset Cinderellan motiiveista ja tarkoituspelistä, kun hän meni linnaan kohtaamaan Prince Charmin. Päiväkirja korostaa kysymystä myös perinteisten satujen Tuhkimoiden tahdosta ja tarkoituspelistä tanssiaisiin mennessään, mikä on epäselvä ainakin Perrault'n ja Grimmin veljesten versioissa.

Muun muassa päiväkirjan löytäminen mahdollistaa Cinderellan tarinan uudelleenkirjoittamisen. *Cinderella Is Dead* -teoksen epilogi ”The True Story of Cinderella: People’s Approved Text” on Sophian kirjoittama: ”Recorded this First Day of the Growing Season by Sophia Grimmins” (CID 2020, 383). Epilogissa Sophia kehystää Cinderellan tarinan uudelleen koskemaan sisaruutta ja naisten välistä ystävyyttä ja vastarintaa sortoa vastaan. Hän myös valottaa vallankumouksen jälkeisiä tapahtumia kertomalla vaikeuksista, joita uusi hallinto kohtasi tehdessään muutoksia Prince Charmingin lakeihin. Näin halutaan häivyttää saduille tyypillistä optimisista lopetusta (ks. Joosen 2011). Epilogi on myös *The Handmaid’s Tale* -tyylinen ratkaisu, joka kytkee kohdeteoksen etenkin feministisen dystopian traditioon.

Cinderellan hahmoon voidaan lukea muutakin satuintertekstuaalisuutta kuin perinteiset Tuhkimo-sadut. Hahmon kohtalossa on muun muassa viittauksia Charles Perrault’n suosittuun satuun Siniparta (”Barbe bleue”, 1697), jossa rikkaan miehen vaimot katoavat mysteerisesti. Kun mies, Siniparta, menee uudestaan naimisiin, hänen uusi vaimonsa saa pääsyn kaikkiin linnan huoneista ja miehen rikkauksista, paitsi yhteen huoneeseen, johon Siniparta kieltää uutta vaimoaan astumasta. Siniparran ollessa ulkomailla vaimon uteliaisuus voittaa ja hän menee kiellettyyn huoneeseen, josta hän löytää Siniparran aiempien vaimojen ruumiit. Prince Charming voidaan rinnastaa Sinipartaan, etenkin hänen taipumuksensa murhata naisia imemällä heidän elinvoimansa heistä. Prince Charming vangitsee Cinderellan huoneeseensa, samalla väittäen kansalle Cinderellan kärsivän tuntemattomasta sairaudesta. Näin Cinderellasta tulee ikään hullu nainen ullakolla -arkkityypin kaltainen hahmo (ks. Gilbert & Gubar 2020/1979). Lopulta Cinderella kuolee kuninkaan käsissä, tornissa tämän vankina, kuten Siniparrankin vaimot. Tuomalla Cinderellan hahmoon ja hänen kohtaloonsa ja Prince Charmingiin piirteitä muista perinteisistä saduista ja arkkityypeistä, *Cinderella Is Dead* pyrkii näin uudelleenkirjoittamaan pohjateksteistä tuttuja hahmoja.

4.2 ”Ilkeän naisen” arkkityyppi

Saduilla, kuten muillakin kirjallisuuden lajeilla, on monenlaisia henkilöahmojen arkkityyppejä, jotka toistuvat sadusta toiseen. Esimerkiksi ihmesaduille on tyypillistä, että päähenkilönä

on prinsessa tai aatelinainen, jotka ovat meille tuttuja myös Disneyn satuelokuvista, niin kutsut satuprinsessat. Lisäksi useissa perinteisissä tarinoissa on aina prinssi, kuningas tai aatelmies, joka pelastaa sankarittaren pinteestä, ja useimmissa tapauksissa myös menee hänen kanssaan naimisiin.

Muun muassa satututkija Maria Tatar on tutkinut Grimmin satujen henkilöahmoja ja heihin liittyviä arkkityyppejä. Tatarin (2019b, 144) mukaan riippumatta siitä onko kyseessä noita tai äitipuoli, kokki tai anoppi, satujen ilkeät vanhat naiset edustavat samaa naisroistoa, jonka tavoitteena on karkottaa sankaritar ja horjuttaa tämän nousua rääsytystä rikkauksiin, ja heijastavat yhtä lailla viestiä ”huonosta äidistä”. Ilkeän naisen arkkityyppi näkyy kaikissa pohjateksteissä, mutta kohdeteoksessa sitä pyritään uudistamaan.

Yhdet tunnetuimmista satujen naishahmoihin liittyvistä arkkityypeistä ovat haltijakummi ja ilkeä äitipuoli. Sekä haltijakummilla että ilkeällä äitipuolella on iso merkitys myös perinteisissä Tuhkimo-saduissa. Heillä on merkittävä osa sadun kulussa, ja näin myös valtava merkitys Tuhkimon elämälle. Tämä ja näihin hahmoihin liitettävät vahvat oletukset ja normit tekevät molemmista hahmoista hedelmällisen uudelleenkirjoituksen kohteen. Esimerkiksi Levinen teoksessa *Ella Enchanted* haltijakummi ei olekaan vain hyvää tarkoittava nainen, joka haluaa auttaa Ellaa pääsemään tanssiaisiin, vaan hän kiroaa Ellan ikuisen tottelevaisuuteen, näin mahdollistaen muille henkilöille, kuten ilkeälle äitipuolelle, Ellan kirouksen väärinkäyttämisen ja tytön pahoinpitelyn. Myös *Cinderella Is Dead* tarttuu näihin henkilöahmoihin ja pyrkii uudistamaan niitä samalla alleviivaten teoksen feministisiä teemoja. Tuhkimon perhe, etenkin äiti ja siskopuolet ja Amina, teoksen haltijakummi, ovat keskeisiä sekä Sophian matkassa kukistamaan kuninkaan että myös Cinderellan tarinassa. Näin ollen analysoin seuraavaksi sitä, miten *Cinderella Is Dead*ssä pyritään uudelleenkirjoittamaan näitä hahmoja.

Pohjatekstien haltijakummit eroavat jokseenkin toisistaan. Suurimmalle osalle ihmisistä tutuin kuva on varmastikin Disneyn *Cinderellan* harmaahapsinen ja vaaleansiniseen kaapuun pukeutunut hyvä ja tomera haltijakummi, joka ilmestyy Tuhkimon luokse hädän hetkellä. Hän taikoo Tuhkimolle kurpitsavaunun, hiiristä hevoset, koirasta ja hevosesta ajajan ja palvelijan, ja Tuhkimon tuhotusta mekosta kauniin tanssiaismekon ja sirot lasikengät.

Disneyn satuelokuvan haltijakummi on ottanut paljon vaikutteita Perrault'n haltijakummilta:

Her godmother scooped out the inside, and when only the skin was left, she tapped it with her wand, and suddenly the pumpkin was transformed into a beautiful golden coach. Then she went to look in the mousetrap, and found six mice all alive. She told Cinderella to lift the trap-door an tiny bit, and as each of the mice ran out, she touched it with her wand, and the mouse changed instantly into a beautiful horse, which made a fine team of six horses, with prettily dappled mouse-grey coats. [--]

Her godmother just touched her with her wand, and her clothes were changed at once into a dress made from cloth of gold and silver, gleaming with jewels. Next she gave her a pair of slippers made of glass, as pretty as could be.
("Little Slipper" 2009, 132 & 134.)

Hovin hyväksymä Cinderellan tarina mukailee tätä Perrault'n muutosta, kun Sophia kuvailee kohtaa tarinasta, jossa Cinderella valmistautuu tanssiaisiin ja hyvä haltijakummi antaa hänelle kauniin mekon, lasikengät ja vaunun (CID 2020, 12).

Tuhkimon muodonmuutos, jonka hyvä haltijakummi mahdollistaa, seuraa selvää kaavaa Perrault'n versiossa, jota myös Disneyn satuelokuva mukailee. Muodonmuutoksella on kuitenkin ehtoja: "'Very well; will you be a good girl?' said her godmother; 'then I shall see that you go.'" ("Little Slipper" 2009, 132). Perrault'n haltijakummin ehtona muodonmuutokselle on Tuhkimon hyvyys, Disneyn satuelokuvassa korostetaan taas Tuhkimon kykyä uskoa, joka tuo haltijakummin Tuhkimon luokse. Näin ollen, vaikka haltijakummit kuvataan molemmissa pohjateksteissä hyvinä ja he auttavat Tuhkimoa pääsemään tanssiaisiin, he eivät tee sitä ehdoitta. Grimmin veljesten Tuhkimo-sadussa ei ole hyvää haltijakummiä, vaan Tuhkimoa auttaa tanssiaisiin menemisessä kotipiirin linnut, jotka auttavat häntä täyttämään äitipuolen koettelemukset, ja pähkinäpuu, joka tiputti hänelle kauniit vaatteet. Myös *Cinderella Is Dead* -teoksessa on taikapuu, joka toteuttaa pyytäjän toiveet, ja Aminan taian avulla, joka herättää puun eloon, Sophia saa kokea Cinderellan taianomaisen muodonmuutoksen ennen kuin hän lähtee linnaan tappamaan Prince Charmingin (CID 2020, 315–316).

*Cinderella Is Dead*issä hyvää haltijakummiä edustaa Amina. Ennen kuin Sophia ja Constance päättävät etsiä haltijakummin oppiakseen Cinderellan tarinan, hänestä puhutaan vain nimet-

tömänä haltijana, jonka ilmestymistä toivoo monet tanssiaisiiin osallistuvat naiset. Todellisuudessa Amina ei ole haltija, vaan pikemminkin noita. Aminassa yhdistyy perinteisistä saduista tutut haltijakummit ja etenkin venäläisistä ja ukrainalaisista saduista tuttu Baba Jaga. Zipesin (2013, VII) mukaan Baba Jagoja on monenlaisia: Baba Jaga on vahva ja salaperäinen noita, mutta myös äidillinen hyväntekijä. Hän päättää tapauskohtaisesti, tappaako vai auttaako hän niitä, jotka tulevat hänen kananjaloilla kulkevalle mökilleen. Baba Jagalla on hyvin vähän yhteistä länsimaisten noitien kanssa, jotka ovat monesti kristillisen kirkon demonisoimia ja taipuvaisia kauneuteen, viettelevyyteen ja julmuuteen. (mt. VII.) Amina on myös arvaamaton ja täysin omilla säännöillään pelaava hahmo, joka auttaa häntä, jonka hän tulkitsee apunsa arvoiseksi. Sen lisäksi, että Aminassa on monia Baba Jagoihin yhdistettäviä piirteitä, myös hänen ja Sophian ja Constancen tapaaminen mukailee tyypillistä Baba Jagan tapaamista, kun naiset tapaavat hänet keskellä metsää Aminan omassa mökissään.

Kuten pohjatekstienkin haltijakummeilla on valtava vaikutus Tuhkimoihin, myös Aminalla on keskeinen osa sekä Cinderellan että Sophian ja Constancen kohtalossa. Amina myös mahdollistaa Prince Charmingin valtaan nousun. Lopulta Sophia ja Constance saavat selville, että Amina on osasyllinen Cinderellan kurjaan kohtaloon. Amina kertoo olevansa henkensä velkaa Prince Charmingille, ja kuinka hän auttoi prinssiä samaan Cinderellan morsiamekseen:

Constance leans in. “[Cinderella] goes up there to kill him and ends up his blushing bride? Make it make sense, Amina.”

Amina closed her eyes as if she’s in pain, furrowing her brow, breathing deeply. “I’m a witch. I used a potion, slipped it to her in a glass of punch before she had a chance to assassinate him. She fell for him as soon as their eyes met, and nothing he’d done in the past mattered anymore.” (CID 2020, 218.)

Amina muistuttaa Levinen *Ella Enchanted* -kirjan haltiatarta, joka siunaamisen sijaan kiroaa Ellan. *Cinderella Is Dead* kääntää perinteisen sadun tutun ja rakastetun hahmon nurin kurin tehdessään hyvästä haltijattaresta noidan ja osasyllisen Prince Charmingin kanssa Cinderellan, Sophian ja muiden Mersaillesin naisten kärsimyksen ja sortoon. Tämä korostuu erityisesti Cinderellan äitipuolta ja siskopuolia vasten verraten, jotka on totuttu näkemään Tuhkimo-satutyypin pahoina hahmoina. Tästä huolimatta Aminaa ei kuvata aluksi vain pahaksi, vaan pikemminkin erehtyneeksi ja katuvaksi:

"I realized I had to do something to stop him, and that I would have to take extreme measures to do it."

"You tried to kill him?" Constance asks.

"No." She hesitates. "I couldn't, not after what he had done for me."

"So what did you do?" I ask.

"I found someone who wanted him gone as much as I did." (CID 2020, 217.)

Amina saa Sophian ja Constancen vakuutettua siitä, että hän haluaa auttaa heitä selvittämään Cinderellan todellisen kohtalon ja kukistamaan Prince Charmingin, mutta kun he ovat saapuvat kuninkaan linnaan tappaakseen hänet, todellisuus Aminasta paljastuu Sophialle ja Constancelle:

Amina flashes me a tight smile, but her eyes show me nothing but sadness. "I lied to you, Sophia. I had to do it."

The king waltzes over and plants a kiss on the top of Amina's head. "Oh, Mother, you never were a very good liar."

Mother.

No.

It can't be true. (CID 2020, 360.)

"You stayed in the woods because you wanted to," Constance says. "Not because you felt bad about what you'd done."

"That's only partially true," Amina says, turning her attention back to Constance. "I do feel a twinge of guilt about Cinderella, but it's nothing that can't be stifled with a full pipe and a stiff drink." (CID 2020, 364.)

Amina paljastuu Prince Charmingin äidiksi, joka on mahdollistanut loitsullaan poikansa elossa olemisen, ja myös hänen hirmuvaltansa. Näin ollen *Cinderella Is Dead* muokkaa ja uudelleenkirjoittaa perinteistä hyvän haltijakummin arkkityyppiä lisäämällä siihen intertekstuaalisuutta itäeurooppalaisista saduista ja tekemällä hänestä prinssin äidin sen sijaan, että hän olisi Cinderellan haltijakummi.

Jokaisesta pohjatekstistä löytyy ilkeä äitipuoli ja ilkeät sisarpuolet, jotka ovat syy Tuhkimon kurjuuteen. Perrault'n ja Grimmin veljesten Tuhkimo-sadut sekä Disneyn *Cinderella* mukailevat äiti- ja sisarpuolten suhteen suhteellisen samaa kaavaa. Perrault'n versiossa sisarpuolet

ovat hieman korostetummassa asemassa kuin heidän äitinsä. Äitipuolta syytetään Tuhkimon syrjään sysäämisestä:

No sooner was the wedding over than the stepmother gave free rein to her bad temper. She could not endure the child's good nature, which made her own daughters appear even more detestable. The worst of the household chores were given to her stepdaughter: it was she who washed the dishes and scrubbed the stairs, she who cleaned out the mistress's bedroom, and the bedrooms of the young ladies her daughters. She slept right at the top of the house, in an attic, on a dirty mattress, while her sisters in their bedrooms had parquet flooring, beds of the most fashionable design, and looking-glasses in which they could see themselves from head to foot.
(*"Little Slipper"* 2009, 130.)

Hän ajaa Tuhkimon asumaan ullakolle ja tekee hänestä piian. Sen jälkeen äitipuoli ei kuitenkaan ole enää keskeinen sadussa, vaan siskopuolet ottavat ohjat. He piinaavat Tuhkimoa monilla tavoin: he nimeävät hänet *"Cinderbumiksi"* ja *"Cinderellaksi"*, koska Tuhkimo istui tuhkien seassa päätettyään työnsä (*"Little Slipper"* 2009, 130). He vaativat Tuhkimoa auttamaan heitä kampaustensa kanssa samalla kuitenkin pilkaten häntä. Näin siskopuolet ottavat aktiivisen roolin Tuhkimon kiusaajina.

Disney'n *Cinderella*-satuelokuvassa äitipuolta ei häivytetäkään taustalle siskopuolten tieltä kuten Perrault'n sadussa, vaan hän pysyy keskeisenä hahmona ja osasyynä Tuhkimon kärsimyksille. Äitipuoli kuvataan julmana naisena, josta hänen tyttärensä ottavat mallia Tuhkimon kohtelussa. Hän muun muassa lukitsee Tuhkimon ullakolle, kun hän kuulee kuninkaan etsivän mysteeristä naista kenkätestin avulla.

Asetelma äitipuolen ja siskopuolten suhteen on hieman erilainen Grimmin veljesten sadussa kuin Perrault'n sadussa. Näyttääkin, että Walt Disney on mahdollisesti ottanut satuelokuvansa äitipuoleen ja siskopuoliin inspiraatiota Grimmin veljesten sadun hahmoista. Grimmin veljesten äitipuolella on myös suurempi vaikutus sadun kulussa: hän muun muassa pistää Tuhkimon poimimaan linssejä tuhkasta kaksi kertaa vain kieltääkseen tätä senkin jälkeen osallistumasta tanssiaisiin. Sisarpuolet ovat taas aktiivisemmassa roolissa Tuhkimon pudottamisessa asemastaan:

Vaimo toi taloon kaksi tytärtään, joilla oli kauniit valkeat kasvot mutta ilkeä musta sydän. Silloin koittivat poloiselle tytärpuolelle kovat ajat. ”Pitääkö tuon typerän hahnen istua tuvassa meidän kanssamme!” sisarpuolet sanoivat. ”Tehköt työtä leipänsä eteen. Piiaksi keittiöön siitä!” He ottivat häneltä hänen kauniit vaatteensa, panivat hänen ylleen vanhan harmaan mekon ja jalkaan puukengät. ”Kas kas ylpeätä prinsessaa, onpas hän nyt hienona!” he ilkkuivat nauraen ja veivät hänet keittiöön. (”Tuhkimo” 1999, 43.)

Siskopuolet ajavat Tuhkimon keittiöön, ja myös huono-osaisuuteen. Jokaisessa pohjatekstissä äitipuoli mahdollistaa tytärtensä käyttäytymisen Tuhkimoa kohtaan, mutta myös Perrault’n ja Grimmin veljesten saduissa, joissa Tuhkimon isä on elossa, mahdollistaa isän passiivisuus Tuhkimon kohtelua kohtaan hänen kärsimyksensä. Perrault’n ja Grimmin veljesten satujen välillä on vielä yksi ero: Perrault’n siskopuolet lopulta katuvat tekojaan ja anovat Tuhkimon anteeksipyyntöä, kun taas Grimmin veljesten siskopuolet jatkavat käytöstään rangaistukseensa saakka.

Cinderella Is Dead kääntää Tuhkimon ja hänen äiti- ja siskopuoltensa dynamiikan pääläelleen. Äitipuoli, Lady Davis, ja siskopuolet, Gabrielle ja Isla, eivät olekaan kamalia ja ilkeitä naisia, jotka pyrkivät kaikin keinoin tuhoamaan Cinderellan onnellisuuden vaan he pyrkivät auttamaan häntä ja koko valtakuntaa. Amina kertoo Sophialle ja Constancelle hetkestä, kun hän tapasi Cinderellan ja hänen perheensä:

”I went to Cinderella, expecting to find a fatherless girl, grieving the deaths of her family, willing to do the impossible out of sheer desperation. Instead I found a stepmother, Lady Davis, fierce as a raging fire, who almost slit my throat upon seeing me. I Found three young women, Cinderella being the youngest, who were ready to crush Manford under their boots.” (CID 2020, 217.)

Sekä Lady Davis että Gabrielle ja Isla haluavat muuttaa valtakuntaa ja vastustaa Prince Charmingia. Amina paljastaa, että hän kirosi Cinderellan taikajuomalla tämän mennessä palatsiin tappamaan kuninkaan (CID 2020, 218). Kirouksen takia Cinderella rakastui Prince Charmingiin ja unohti tehtävänsä. Näin kohdeteos kommentoi etenkin pohjateksteinä toimivia perinteisiä satuja tarjoten vaihtoehtoisen selityksen Tuhkimon kiinnostukselle tanssiaisiiin menemiselle ja myös kritisoi ajatusta siitä, että Tuhkimo olisi hakenut avioliittoa tanssiaisiiin mennessä.

Amina kertoo tapahtumista sen jälkeen, kun kirottu Cinderella oli jäänyt linnaan ja Prince Charmingin pauloihin: “Lady Davis and Gabrielle tried to drag her back to the house, losing her slipper in the process. They took her home and locked her away, but there was no hiding from him.” (CID 2020, 219.) Teos toistaa etenkin Disneyn satuelokuvan juonta, jossa äitipuoli lukitsee Tuhkimon ullakolle kenkätestin ajaksi, ja kuten *Cinderellassa*, myös *Cinderella Is Deadissä* lopulta kuningas onnistuu viemään Cinderellan linnaansa (mt.). Kohdeteoksessa pyritään rikkomään ilkeän äitipuolen ja siskopuolen arkkityyppiä uudelleenkirjoittamalla äitipuoli ja siskopuolet Cinderellaa tukeviksi ja auttaviksi hahmoiksi, samalla kääntäen Prince Charmingin ilkeäksi. Tähän vaikuttaa myös teoksen dystooppisuus: unelmien prinssi muuttuu häikäilemättömäksi ja julmaksi diktaattoriksi, joka hyväksikäyttää naisia säilyttääkseen oman valtansa.

Cinderella Is Dead -teoksella on selkeä pyrkimys uudelleenkirjoittaa etenkin pohjateksteissä naisille osoitettuja rooleja: sankaritarta, yliluonnollista auttajaa ja vastustajaa. Kohdeteos tekee sankarittarestaan itsenäisen ja rohkean toimijan, rikkoen yleistä mielikuvaa Tuhkimosatujen sankarittaresta. Sophian ja Cinderellan sankarius korostuu vasten Prince Charmingia, jolle on pohjateksteissä varattu sankarin rooli, mutta kohdeteos tekee hänestä tarinan suurimman vastustajan. Se onnistuu muuttamaan hahmoja erilaiseksi pohjateksteistä muun muassa hyödyntämällä satuintertekstuaalisuutta ja dystopiakirjallisuudelle tyypillisiä arkkityyppejä.

Kohdeteos pyrkii kääntämään naisille osoitettuja rooleja muun muassa tekemällä Sophiasta, tarinan päähenkilöstä, ja Cinderellasta vastarintataistelijoita ja äitipuolesta ja siskopuolista, sekä heidän jälkeläisistään, tarinan todellisia auttajia. Mutta ”ilkeän naisen” arkkityyppiä kohdeteos ei muuta. Tatarin (2019b, 144) mukaan satujen ilkeät naiset edustavat kaikki samaa vastustajatyyppejä. Tehdessään Aminasta hyvän auttajan sijaan noidan ja Prince Charmingin äidin, kohdeteos itse asiassa myös toistaa ja vahvistaa samaa ilkeän naisvastustajan roolia kuin pohjatekstit.

5 Dystopia uudelleenkirjoituksen välineenä

Tässä luvussa tarkastelen *Cinderella Is Dead* -teoksen dystooppisia elementtejä. Dystopian ja sadun uudelleenkirjoituksen yhdistelmä ei ole uusi, muun muassa Margaret Atwoodin teok-
sista löytyy laajasti satuintertekstuaalisuutta (Samola 2016, 243). Jill Costen (2020, 95) mu-
kaan satujen uudelleenkirjoitukset ja dystopiakirjat ovat luonnollinen pari, muun muassa siksi,
koska ne molemmat toimivat varoittavina tarinoina ja korostavat sankaria tai sankaritarta,
joka pyrkii nujertamaan pahuuden. Monet satujen uudelleenkirjoitukset, jotka sijoittuvat fan-
tasiamaailmaan, sopivat myös dystopiakirjallisuuden kategorioihin. Näissä uudelleenkirjoituk-
sissa päähenkilö usein taistelee kaataakseen autoritaarisen monarkin. (mt. 95–96.) *Cinderella
Is Dead* sopii tähän kategoriaan: perinteisille saduille ja pohjateksteilleen tyypillisesti se sisäl-
tää fantastisia elementtejä muun muassa taikuuden muodossa. Tässä luvussa osoitan, miten
teoksen dystopian piirteet uudelleenkirjoittavat Perrault'n ja Grimmin veljesten Tuhkimo-sa-
tuja ja Disneyn *Cinderella*-satuelokuvaa.

Hanna Samola esittelee dystopian lajia väitöskirjassaan *Siniparran bordelli: Dystopian ja sadun
lajiyhdistelmät romaaneissa Berenikes hår, Huorasatu ja Auringon ydin* (2016). Hänen mu-
kaansa dystopiaa määritellään usein suhteessa utopiaan, esimerkiksi sen vastakohtaksi. Useat
utopia- ja dystopiakirjat kuvaavat eristäytyneitä ja hierarkkisia yhteiskuntia. Samolan mukaan
muun muassa päähenkilön kapina, teloitukset, valvonta ja yksilön oikeuksien sortaminen ovat
etenkin dystopialle tyypillisiä piirteitä. (Samola 2016, 33–35.) Kaikkia näitä piirteitä kuvataan
myös *Cinderella Is Dead*issä.

Balaka Basu, Katherine R. Broad ja Carrie Hintz tarkastelevat YA-dystopioita ja niiden piirteitä
teoksessa *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave New Teenagers* (2013).
Heidän mukaansa ympäristötuhon uhka, dramatisoitu yhdenmukaisuus, romanssijuoni ja sor-
tava hallintotapa ovat keskeisiä piirteitä YA-dystopioille (Basu, Broad & Hintz 2013, 3–4, 8).

Kohdistan analyysin kohdeteoksen kahteen dystopioille tai sen alalajeille tyypillisiin piirteisiin:
sukupuolten välisen valta-asetelman tarkasteluun ja kapinajuoneen. Ensiksi tarkastelen nais-
ten asemaa kohdeteoksen fiktiivisessä maailmassa suuntaamalla huomion etenkin teoksessa

kuvattuun sortoon ja väkivaltaan, jota tarinan naishenkilöhahmot kokevat. Keskityn analyysissä Sophian lisäksi Eriniin, Liviin ja ompelijattareen, jotka ovat teoksen sivuhenkilöitä. Heidän tarinansa kietoutuu mielestäni erityisesti naisten sarron kuvaamisen ympärille, mikä tekee heistä mielestäni keskeisiä tarkastelun kohteita. Toisessa alaluvussa keskityn kapinajuonen tarkasteluun etenkin Sophian, Constancen ja Cinderellan näkökulmasta.

5.1 Naisten sorto

Cinderella Is Dead -teoksen kuninkaallinen hallinto on autoritaarinen, mikä näkyy muun muassa kuninkaan absoluuttisena valtana. Kuningas Manford, toisin sanoen Prince Charming, käytti ja käyttää tätä valtaa muun muassa riistäen naisilta kokonaan ihmisoikeudet. Naisen arvo on niin mitätön, että miehet pystyvät tappamaan heidät tai luovuttamaan heidät valtiolle:

“Watch yourself before I send you up to the palace to be forfeited,” the man snaps. He can do it. Any head of household could. The only person who can disagree is another head of household. Money, power, class, all those things come into play, but the founding tenet of our laws is that women, no matter their standing, are at the mercy of the fickle whims of men. That’s how little control I have over my own life. (CID 2020, 48.)

Naiset ovat täysin miesten armoilla, ja tämä näkyy kohdeteoksessa yhteiskunnan lakien lisäksi myös käytännössä teoksen naishahmojen kautta. Kohdeteoksen naishenkilöhahmoilla ei ole minkäänlaista itsemääräämisoikeutta, koska tanssiaisten jälkeen he siirtyvät isänsä holhouksesta aviomiehensä holhouksen alle. Tämän piirteen kautta kohdeteos kommentoi myös laajemmin avioliittoinstituution naisia sortavaa historiaa. Naiset nähdään fiktiivisessä yhteiskunnassa vain miesten omaisuutena: mies voi muun muassa luovuttaa naisen pois, mikäli tämä ei miellytä häntä. Tämän seurauksena nainen useimmiten kuolee tai katoaa.

Naisten alempi asema miehiin nähden on tyypillinen monille dystopian alalajeille, mutta tämä valta-asetelma tuodaan korostetusti esille etenkin feministisissä dystopioissa. Feministisissä dystopioissa tyypillisesti kuvataan muun muassa sukupuolittunutta väkivaltaa ja sukupuolten epätasa-arvoa (Samola 2016, 61). Esimerkkejä feministisistä dystopiakirjoista ovat Katharine

Burdekinin fasismin vastainen dystopiateos *Swastika Night* (1937), jossa natsit hallitsevat suurta osaa maailmasta, ja Margaret Atwoodin *The Handmaid's Tale* (1985), jossa Yhdysvaltojen tilalle on perustettu Gileadin valtio (ks. Samola 2016). Molemmissa teoksissa naisten asemaa on merkittävästi rajoitettu ja heidän ihmisoikeuksiaan rikotaan.

Cinderella Is Dead sopii YA-dystopian lisäksi myös feministisen dystopian määritelmiin. Selkein merkki tästä on naisiin kohdistuvan väkivallan ja sarron kuvaaminen ja korostaminen. Kohdeteoksella on paljon yhteistä etenkin Atwoodin *The Handmaid's Tale* -teoksen kanssa: Atwoodin teoksessa uskontoa ja Raamattua käytetään yhtenä naisten sarron perusteluna ja välineenä, koska sen perusteella tehdään lakeja, jotka rikkovat naisten ihmisoikeuksia. Esimerkiksi teoksen koko orjatarsysteemi, jossa naisia raiskataan ja pakotetaan synnyttämään ja luovuttamaan lapsensa heidät ”omistavalle” perheelle, on yksi tällaisista laeista. *Cinderella Is Dead* sisältää vastaavanlaisen asetelman: kohdeteoksessa Cinderellasta kertovaa hovin hyväksymää tarinaa käytetään propagandana ja lakina. Sen avulla perustellaan muun muassa naisille pakolliset tanssiaiset, jotka johtavat pakkoavioliittoihin. Feministisessä satututkimuksessa on kritisoitu perinteisiä satuja siitä, millaisia rooleja ne opettavat etenkin tytöille ja naisille (ks. Lieberman 1986, 187–188). Asettamalla sadun lainkaltaiseen asemaan kohdeteos kommentoi perinteisten satujen ja Disneyn satuelokuvien asemaa historiassa normien asettajina. Yksi syy, miksi Cinderellan perhe vastustaa Prince Charmingia, oli hänen säätämänsä lait, jotka rajoittivat Mersaillesin ja Lillen asukkaita ja lisäsivät naisiin kohdistuvaa kontrollia ja väkivaltaa. Cinderellan ja hänen perheensä tarina liittyy siis oleellisesti naisten kokeman väkivallan vastustamiseen ja kaiken kaikkiaan hallinnon sarron vastustamiseen.

Cinderella Is Dead -teoksessa Mersaillesin valtakunnan laki pakottaa naiset osallistumaan tanssiaisiin ja menemään naimisiin, jos joku mies valitsee heidät tanssiaisissa. Lakien rikkominen johtaa muun muassa teloituksiin, joten useat kohdeteoksen henkilöihahmot alistuvat ja tottelevat lakeja pysyäkseen turvassa:

”My path has been chosen for me since birth. My future is already written, and I don't have a say in any of it.” [--]

”Don't you want me to be happy? Isn't that what matters the most?” [--]

”No.” My mother lets go of my hand. Bitter disappointment envelops me. “What matters is that you are safe. That we follow the laws. They are clear as day. Right

there.” She motions to the door. “Happiness is a bonus, Sophia. You’re not entitled to it, and the sooner you accept that, the easier your life will be.”

(CID 2020, 36–37.)

Myös Sophian isä ilmaisee tyytymättömyytensä tilanteeseen: ”I’m trying to save you. I know it’s not right. You think I want you to be unhappy? [--] It’s not fair, but I’d rather see you unhappy than imprisoned or killed.” (CID 2020, 72). Sophian vanhempien suhtautuminen tanssiaisiiin ja niihin osallistumiseen heijastaa valtakunnan ilmapiiriä: suurin osa ihmisistä on alistettu pelolla ja väkivallalla, minkä seurauksena he joutuvat hyväksymään myös epätasa-arvoiksi tietävänsä lait. Mutta kun Sophia karkaa tanssiaisista, ympäri Mersaillesia ja Lilleä alkaa puhkeamaan pieniä kapinoita.

Tanssiaisiiin liittyy myös muita pakollisuuksia kuin osallistuminen: naisten täytyy myös toistaa Cinderellan tarinaa. Tämä näkyy muun muassa Cinderellan tarinan opetteluna ja pyrkimyksenä kopioida Cinderellan pukeutuminen tanssiaisissa. Tässä epäonnistuessaan naiset joutuvat häväistyksi tai jopa murhatuiksi. Sophian ystävä Liv epäonnistuu tässä jäljittelyssä. Hän saapuu tanssiaisiiin yllään ”a plain cotton frock, no makeup other than a bit rouge on the apples of her cheeks” (CID 2020, 86). Kuningas huomaa hänen puutteellisen ulkonäkönsä:

”You there. Step forward,” the king commands.

A guard passes behind our line and pushes one of the girls forward. [--]

Liv.

”Your — Your Majesty,” she sputters. She curtsies and then stands, wrapping her arms tightly around her waist. [--]

”I see so many beautiful gowns, beautiful faces. And then I see you.” The king glares at her. “Were you not aware that this is a formal event?” [--]

”My — My parents, they couldn’t afford—“ Liv starts.

”Excuses are for the weak,” the king says. “The ball was obviously not a priority.” [--]

Liv sobs. “I’m so sorry, Your Highness. I’d hoped a fairy godmother would see fit to visit me.” [--]

”You are indeed sorry,” says the king. “You didn’t earn a visit from a fairy godmother. Didn’t you consult the book? Didn’t you do as Cinderella would have done?” His tone is taunting, sarcastic, cruel. [--]

”I study the book every day. I have worked my fingers to the bone in service to my father, to my king—“

”And here you are,” says King Manfred. “Disgracing us both.” [--]

“Alas,” the king sighs. “You chose to wear this abomination to my ball. A terrible choice. [--] While your beauty surpasses some of the other faces here, I simply cannot allow you to come dressed like that. What will people say? They’ll think I’ve lowered my standards, and that, my dear, simply will not do.” The king nods to a nearby guard, who steps forward and loops his arm under Liv’s.

“Wait!” she screams as the guard drags her toward the side door. “Please—I’m sorry!” (CID 2020, 93–96.)

Paettuaan tanssiaisista Sophia löytää Livin ruumiin seuraavana päivänä: “Lying there is a person. My breath catches. I recognize her dress. Eyes once sparkled with laughter and a mouth the once whispered silly jokes are open wide, caught in a scream. I cup my hand over my mouth to stifle the nausea. My dear Liv.” (CID 2020,131.) Lopulta paljastuu, että Prince Charming tappoi Livin kuten Cinderellan: imemällä hänen elinvoimansa. Livin kohtalo konkretisoi henkilöhahmojen pelot kuvaamalla seurauksen sille, jos tyttö tai nainen epäonnistuu noudattamaan Cinderellan tarinan esimerkkiä. Livin kuolema on vain yksi esimerkki tyttöihin ja naisiin kohdistuvasta väkivallasta, mitä kohdeteos kuvaa.

Livin kohtalo heijastaa myös kauneuden merkitystä perinteisissä saduissa. Perinteisissä saduissa ja myös Disneyn satuelokuvissa, esimerkiksi *Cinderellassa*, henkilöhahmojen ulkonäköön liitetään oletus heidän persoonastaan. Muun muassa Marcia Lieberman esittää, kuinka perinteisissä saduissa kauneus yhdistetään hyväsydämyyteen ja säyseyyteen ja rumuus ilkeyteen ja pahan tahtoisuuteen. Hänen mukaansa Tuhkimo-sadut ovat tunnetuin esimerkki tästä satujen piirteestä. (Lieberman 1986, 188.) *Cinderella Is Dead* -teoksessa tähän malliin yhdistyy myös valtion pakottama kauneuden vaatimus, joka koituu muun muassa Livin kohtaloksi.

Kohdeteoksen naishenkilöhahmoihin kohdistuu väkivaltaa myös lähisuhteissa, mitä kuvataan etenkin Erinin ja ompelijattaren kautta. Mahdollisuus joutua väkivaltaiseen suhteeseen uhkaa jokaista Mersaillesin tyttöä ja naista. Erin on Sophian ystävä ja rakastettu. Sophia yrittää tavutella Erinin karkaamaan hänen kanssaan useita kertoja, mutta Erin ei halua ottaa riskiä: “I can’t do this. I can’t be an outcast. Our families are depending on us to make them proud, to find suitors who will provide for us. Disobeying the king for an impossible situation won’t do that” (CID 2020, 77). Lopulta Sophia karkaa tanssiaisista ilman Eriniä.

Erinin kohtalo paljastuu Sophialle, kun hän ja Constance ovat lähdössä etsimään haltijakumia:

Erin.

I haven't even considered that she might be here. [--]

When she meets my eyes, she seems confused, but I'm horrified.

Erin's left eye is swollen, her bottom lip is puffed out, and she has a purple bruise on the right side of her neck. [--]

"I thought you were dead," she whispers. "I was so worried. I can't tell you how happy I am to see you."

"Erin, what happened to your face?"

"I'm betrothed now, Sophia. Isn't that wonderful?" She chokes back tears.

(CID 2020, 168.)

Erin kokee väkivaltaa heti jo kihlauduttuaan, eikä näe tietä pois epäonnesta. Ompelijatar, jonka aviomiehen väkivaltaa Sophia todistaa vahingossa, on samassa tilanteessa:

The man's voice sounds again, and this time I hear the words clearly.

"You've kept the money from me, haven't you?" he bellows.

Then comes a woman's voice. "No! I would never!"

"Every cent you make belongs to me." There is a loud thump like someone ran into the door at the top of the stairs, and the door creaks open a few inches. I step up onto the landing and peek inside.

"I know that — I swear, I work hard." The seamstress cowers against the wall of the small upstairs room. Tears stain her face. Her husband stands over her, his fists clenched. [--] He raises his fist, and the woman winces as if he's already struck her. (CID 2020, 47–48.)

"Oh, you poor thing. You're one of those girls who thinks there's a way out, aren't you? That something will come along and make everything better." She sighs and shakes her head like she's angry. "I wish there were. I swear I do. I wish I could tell you to run, to hide, but it would never work." Her voice is so low I have to lean in close to understand. "Nothing can be done. Not a damn thing." (CID 2020, 50.)

Lopulta Sophian vierailu ompelijattaren luona ennen tanssiaisista pakenemista koituu ompelijattaren kohtaloksi. Prince Charming syyttää ompelijatarta Sophian auttamisesta, minkä takia hän teloituttaa ompelijattaren (CID 2020, 175–177). Ompelijattaren viimeiset sanat tiivistävät naishahmojen epätoivoisen tilanteen ja heidän vastarintansa: "I would die to give even just

one person the chance to be free from you.” (mt., 177). Ompelijattaren teloitus on yksi kohdeteoksessa kuvatuista teloituksista, jotka sitovat teoksen dystopian lajitradiioon ja uudistavat pohjatekstejä korostamalla Prince Charmingin hirmuvaltaa.

Erinin ja ompelijattaren tarinat ovat vain kaksi esimerkkiä teoksessa kuvattavasta naisiin kohdistuvasta väkivallasta. Jo ennen tanssiaisia Sophia ja Liv puhuvat murhatuista tytöistä (CID 2020, 24), ja lopulta myös Liv kohtaa saman kohtalon kuin nämäkin tytöt. Kuvaamalla naisten kokemaan väkivaltaa ja epätasa-arvoa keskeisenä osana tarinaa, *Cinderella Is Dead* tietoisesti nostaa pohjateksteinä toimivista Tuhkimo-saduista esiin kysymyksiä suostumukseen ja itse-määräämisoikeuteen liittyen hyödyntämällä feministisille dystopioille tyypillistä piirrettä, sukupuolittuneen väkivallan kuvausta. Yhdistämällä naisten kokeman väkivallan lähisuhteisiin, kohdeteos kritisoi perinteisten satujen ja Disneyn satuelokuvan antamaa kuvaa avioliitosta ai-noana onnellisena loppuna tytöille ja naisille, ja laajemmin avioliittoinstituutiota ja sen historiaa.

5.2 Kapinajuoni

Tässä alaluvussa tarkastelen *Cinderella Is Deadin* kapinajuonia keskittyen etenkin Sophian kapinaan. Saija Isomaan mukaan yksi klassisten dystopioiden tyypillisistä piirteistä on kapinajuoni, jossa henkilöhahmo tai -hahmot alkavat kyseenalaistamaan vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä ja liittyvät kapinaan tai aloittavat sellaisen. Hänen mukaansa kapina kehittyy yleensä tietoisuudesta ja kielestä aktiiviseksi toiminnaksi yhteiskunnan muuttamiseksi. (Isomaa 2017, 21.) Myös *Cinderella Is Deadissä* kuvattavat kapinajuonet seuraavat tätä samaa kaavaa, kun Sophian kapinallisuus kehittyy sanoista ja ajatuksista toimintaan.

YA-dystopioissa esiintyviä kapinan kuvauksia tarkastellaan muun muassa teoksessa *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction* (2014, toim. Sarah Day, Miranda Green-Barteet & Amy Montz). Miranda Green-Barteet tarkastelee teokseen sisältyvässä esseessään ”‘I’m beginning to know who I am’: The Rebellious Subjectivities of Katniss Everdeen and Tris Prior” kahden 2000-luvun alun tunnetuimpien YA-dystopioiden päähenkilöitä ja heidän kapinallista toimintaansa. Green-Barteetin mielestä Katnissin ja Trisin asema nuorina naisia dystooppisessa yhteiskunnassa tarkoittaa, että heillä ei ole paljon hävittävää. Aktiivisesti kapinoimalla

he torjuvat heille asetetut roolit ja uudelleenmäärittelevät ne ja itsensä yhteiskunnassa vaatimalla subjektiivisuutta. Hänen mukaansa näiden päähenkilöiden kapinaa ei voi erottaa heidän yksilöllisyydestään, koska niiden toteutuminen on riippuvainen toisistaan. (Green-Barteet 2014, 48.) Romanssijuoni on myös yksi YA-dystopioiden tunnusomaisista piirteistä, joka saattaa johtaa kapijuonen kehittymiseen, mutta vain harvoissa YA-dystopioissa tarinan keskiössä on queer-romanssi (Basu, Broad & Hintz 2013, 8).

Sekä Sophian että Cinderellan sysää liikkeelle henkilökohtainen tragedia ja kriittisyys yhteiskuntaa kohtaan. Sophian toimijuus tarinassa on YA-dystopioiden sankarittarien lisäksi myös tyypillinen satujen feministisille uudelleenkirjoituksille: Jill Costen mukaan feministisissä uudelleenkirjoituksissa omasta kohtalostaan päättävä naishahmo on hyvin yleinen. Kun uudelleenkirjoitus ja dystopia yhdistetään, siirtyy feministinen voimaantuminen yksilöstä yhteisöön, koska yhdistyessään dystopiaan satu kurottautuu enemmän sosiaalisen oikeuden ja poliittisen kritiikin alueelle. (Coste 2020, 97.) Tämän havainnon vahvistaa myös *Cinderella Is Dead*: tarinan dystooppiset elementit antavat tilaa poliittiselle kritiikille ja sosiaalisen oikeuden kysymyksille tutun sadun uudelleenkirjoituksessa nostamalla pohjatekstien Tuhkimoiden kapinan yhteiskuntaan kohdistuvaksi vastarinnaksi.

Sophia sotii autoritaarista hallintoa vastaan koko tarinan läpi. Jo tarinan alusta alkaen Sophia yrittää suostutella Eriniä pakenemaan ennen tanssiaisia:

I've rehearsed what I'm going to say to her, practiced it over and over in my head, but as I stand in front of her I'm lost. She's angry with me. That's not what I want. "I care about you more than anything. I want you to be happy. I want *us* to be happy."

She stays quiet as I stumble over my words, her hands clenched at her sides. [--]

"Stop," she says, her expression a mask of anger. "Is this what you brought me out here for? To tell me the same thing you've been telling me since forever?"

"It's not the same thing. The ball is so close now. This may be our last chance to leave."

Erin's brow shoots up in surprise. "Leave?" She comes closer, looking me dead in the eye. "There is no leaving, Sophia. Not for you, not for me, not for anyone. We are going to the ball because it is the law. It is our only hope for making some kind of life."

(CID 2020, 4–5.)

Lopulta Erin torjuu Sophian ehdotukset pakenemisesta, mutta Sophia päätyy pakenemaan tanssiaisista yksin:

The only door is the one I just came through, and there is only one narrow window. No closet, no wardrobe, nowhere I can hide. My heart crashes inside my chest. I glance at the window again. [--]

After kicking off my shoes, I push open the small window and hoist myself up. I'm halfway through when someone grabs ahold of my ankle. [--]

"We've got a runner!" the guard yells.

Images of the woman they'd caught on the border flash in my head. I bring up my leg, kick the guard as hard as I can, breaking his grasp. I pull myself the rest of the way through, tumbling down onto the roof of another structure just under the window. (CID 2020, 109–111.)

Tanssiaisista karkaaminen on ensimmäinen Sophian konkreettinen teko, jossa hänen vastarintansa kuningasta ja yhteiskuntaa kohtaan muuttuu aktiiviseksi toiminnaksi ajatusten sijaan. Hän tasapainottelee vastarinnan rajalla jo ennen tätä, muun muassa jakamalla kriittiset näkemyksensä Cinderellan tarinaa kohtaan ystävilleen ja koettelemalla naisille ja lapsille asetettua ulkonaliikkumiskieltoa pysymällä ulkona viimeiseen kellonlyöntiin saakka (CID 2020, 21 & 32). Tanssiaisista pakeneminen on kuitenkin ensimmäinen toiminta, joka vie häntä kohti Prince Charmingin kukistamista. Pakeneminen tanssiaisista kyseenalaistaa koko ajatuksen yhtäkkiä tanssiaisissa tapahtuvasta salamarakkaudesta ja nostaa myös esiin kysymyksen toimijuudesta alkuperäisistä saduista: mistä voimme tietää halusiko Tuhkimo koskaan prinssin kanssa naimisiin?

Sophian ja Erinin romanssijuoni on osasy Sophian kapinalle, tai ainakin sen alkamiselle. Hän pelkää itsensä ja Erinin puolesta ja haluaa näin pelastaa hänet ennen kuin on liian myöhäistä. Sophian rakkaus Eriniä kohtaan toimii ajavana voimana ja vahvistaa hänen kriittisyyttään yhteiskunnan lakeja, etenkin tanssiaisista kohtaan. Sophian ja Erinin queer-romanssi tekee itsensä jo Sophian kapinan syttymisen syistä erilaisia kuin monissa muissa YA-dystopioissa, joissa romanssi on yleensä nimenomaan heteroromanssi (ks. Coste 2021; Basu et al. 2013). Sophian kapinallisuudessa on myös kyse hänen pyrkimyksestään elää elämä omilla ehdoillaan: "My path has been chosen for me since birth. My future is already written, and I don't have a say in any of it." (CID 2020, 36). Hän vastustaa ajatusta pakkoavioliitosta ja pakkoheteroudesta

myös hänen ja Erinin romanssin takia, mutta ennen kaikkea itsemääräämisoikeuden puuttumisen takia. Lopulta tanssiaisistakin pakeneminen tapahtuu ilman Eriniä, koska Sophia joutuu kohtaamaan oman itsensä menettämisen erään miehen halutessa valita Sophian vaimokseen.

Sophia on perinyt kriittisyytensä yhteiskuntaa kohtaan omalta isoäidiltään. Hänen isoäitinsä hyödynsi muun muassa kieltä omassa kapinassaan: "When she would speak about the ball, she never made it seem like it was something that was inevitable. She always used the word *if* when she spoke of it. *If* the day came for Sophia to go to the ball." (CID 2020, 71). Isoäiti käyttää tanssiaisistaan puhuessaan konditionaalimuotoa. Näin tehdessään hän horjuttaa absoluuttisena esitettyä totuutta tanssiaisten väistämättömyydestä. Sophian isoäiti kannusti häntä vastarintaan myös suoraan. Lopulta Sophian isoäiti teloitetaan hänen puheidensa kantauduttua väriin korviin (mt., 143), millä on myös vaikutus Sophian omaan vastarintaan, sillä isoäidin murha näyttää Sophialle hyvin konkreettisesti yhteiskunnassa vallitsevan sorron. Tämän lisäksi Sophia näkee, kuinka Eriniä pahoinpidellään hänen kihlattunsa toimesta, kuinka Liv murhataan, koska hän ei täyttänyt kauneuden vaatimusta, ja kuinka ompelijatar teloitetaan, koska kuningas luulee hänen auttaneen Sophiaa pakenemaan (mt., 168, 131, 177). Sophia todistaa jatkuvasti vallan väärinkäyttöä ja väkivaltaa kaikkialla hänen ympärillään, mikä saa hänet toimimaan ja aktiivisesti vastustamaan Prince Charmingia ja tämän lakeja.

Paettuaan tanssiaisista Sophia tapaa vastarintataistelija Constancen, Cinderellan siskopuolen Garbiellen jälkeläisen. Constance opettaa Sophialle hänen perheensä salaisuudet Cinderellan kohtalosta (CID 2020, 139–147) ja yhdessä he lähtevät etsimään totuutta kysymyksiin, joihin Constance ei tiedä vastausta, ja kukistamaan Prince Charmingin. Lopulta Sophia ja Constance taistelevat kuningasta vastaan hänen linnassaan, jossa Sophia tappaa kuninkaan keskiyöllä. (mt., 370–371). Constancella on merkittävä osa Sophian kapinassa, sillä hän tekee monet asiat mahdollisiksi tiedollaan Cinderellan kohtalosta. Constance on myös Sophian toinen ihastus, ja lopulta tarina loppuu heidän suudelmaansa: "She leans in and kisses me, but it's no longer a sorrowful goodbye. It's full of hope and tenderness. This is what all our planning has come to. She and I at the edge of an uncertain future, but one that is bright for the first time." (mt., 382). Vaikka Sophia on ihastunut Constanceen, tämä ei ole syy hänen kapinaansa, vaan pikemminkin edustaa kaikkea sitä toivoa ja muutosta kurjuuteen, mitä Tuhkimon ja prinssin avio-

liitto edustaa pohjateksteissä. Vaikka Sophian romanssit Erinin ja Constancen kanssa eivät syytä hänen vastarintaansa, ne ovat silti kapina Mersaillesin pakotettua heteroseksuaalisuutta vastaan, ja näin myös Prince Charmingia vastaan. Queer-romanssi uudistaa niin pohjateksteinä toimivia heteronormatiivisia perinteisiä satuja kuin Disneyn satuelokuvaa. Queer-juonnella kohdeteos ottaa etäisyyttä satu-uudelleenkirjoitusten ja dystopioiden traditioihin.

Toinen *Cinderella Is Dead* -teoksessa nähtävä kapinajuoni on Cinderellan kapina. Hänen päätöksensä lähteä tanssiaisiin tappamaan Prince Charming jo itsessään rikkoo kaavaa siitä, miksi Tuhkimo haluaa mennä tanssiaisiin pohjateksteissä. Murhanhimoinen Cinderella ei kuitenkaan ole ensimmäinen versio Tuhkimosta, joka oli valmis tappamaan: esimerkiksi Basilen Tuhkimo murhasi isänsä vaimon kotiopettajattaren neuvojen mukaan (Apo 2018, 109). Vaikka Cinderella loihditaan rakastumaan prinssi Uljaaseen, kirous raukeaa häiden jälkeen ja Cinderella viettää loput päivänsä vankina, kunnes kuningas tappaa hänet. (CID 2020, 218, 226–227). Auktoriteetin vastustaminen ei ole uusi asia Tuhkimo-sadussa (ks. Coste 2020), mutta kohdeteoksessa Cinderellan kapinajuoni tuo esiin nimenomaan yhteiskunnassa tapahtuvan sarron. Hänen kapinaansa ei myöskään liity romanssia eikä varsinaista pyrkimystä yksilöllisyyteen, mikä erottaa hänen kapinaansa monille YA-dystopioille tyypillisestä kapinajuonesta (ks. Basu, Broad & Hintz 2013; Green-Barteet 2014).

Vaikka Perrault'n ja Grimmin veljesten Tuhkimo monesti mielletään passiiviseksi toimijaksi, Costen (2020, 98) mukaan Tuhkimo-satu näyttää isomman totuuden dystopioiden ja satujen yhteensopivuudesta: ne sopivat yhteen, koska molemmissa lajeissa henkilöhahmot vastustavat auktoriteettia jollain tavalla. Tuhkimo-sadussa auktoriteetti, jota Tuhkimo vastustaa, on hänen ilkeä äitipuolensa. *Cinderella Is Dead* -teoksen tapauksessa esimerkiksi naisten kokemuksen sarron ja väkivallan kuvausten kautta Tuhkimon kapina äitipuoltaan vastaan muuttuu henkilökohtaisesta kapinasta Cinderellan ja Sophian hallintoon ja valtarakenteisiin kohdistuvaksi yhteiskunnalliseksi kapinaksi. Näin kohdeteos uudistaa pohjatekstejä ja myös kommentoi julkaisuaikansa yhteiskunnallista feminististä keskustelua, esimerkiksi Me too -kampanjaa.

6 Johtopäätökset

Tavoitteeni tässä tutkielmassa oli tarkastella Kalyynn Bayronin teosta *Cinderella Is Dead* (2020) ja sitä miten se uudelleenkirjoittaa pohjateksteiksi määrittelemiäni perinteisiä Tuhkimo-satuja. Tutkimuskysymykseni olivat seuraavat: Miten *Cinderella Is Dead* -teos uudelleenkirjoittaa pohjateksteinä toimivia Tuhkimo-satuja? Millainen vaikutus kohdeteoksen dystooppisuudella on pohjatekstien uudelleenkirjoitukseen? Pohjateksteiksi määrittelin Charles Perrault'n sadun "Cendrillon ou la petite pantoufle de verre" (1697), Jacob ja Wilhelm Grimmin sadun "Aschenputtel" (1857) ja Disneyn animaatioelokuvan *Cinderella* (1950).

Cinderella Is Dead hyödyntää pohjateksteinä toimivien perinteisten Tuhkimo-satujen kaavaa, jonka muun muassa Satu Apo (2018, 97) käsitti sisältävän neljä peruselementtiä: sankarittaresta tulee huono-osainen; häntä auttaa jokin tai joku taianomainen auttaja; hän osallistuu juhliin ja on siellä kaunein nainen; hallitsija etsii hänet kenkätestin avulla. Lisäsin itse tarkasteltavaan kaavaan yhden elementin: naimisiinmenon. Tuhkimo-satujen kaava on näkyvissä kahdella tasolla kohdeteoksessa: päähenkilön Sophian ja muiden kuvattujen naishahmojen elämien kautta, ja jo kuolleen Cinderellan kautta. Kohdeteos yhdistetään pohjateksteihin myös esimerkiksi otsikossa *Cinderella Is Dead* ja henkilöahmojen ja paikkojen nimien kautta: *Cinderella*, *Sophia Grimmins* sekä *Lille* ja *Mersailles*.

Tuhkimo-satujen peruspiirteiden hyödyntämisellä *Cinderella Is Dead* liittyy itsensä selkeästi pohjateksteihin. Muuttamalla tunnettuja juonitapahtumia perinteisistä Tuhkimo-saduista kohdeteos uudelleenkirjoittaa pohjatekstejä. Mielestäni yksi selkein esimerkki tästä toiminnasta on kohdeteoksen tanssiaiset. Pohjateksteissä tanssiaiset symboloivat Tuhkimolle vapautta ja muutosta kurjasta arjesta ja raatamisesta. Kohdeteos kääntää tämän asetelman päällelleen: pakolliset tanssiaiset rinnastuvat väkivaltaan ja sortoon, jota naiset kokevat pakkoavioliitoissa.

Huono-osaisuus on oleellinen osa pohjatekstien Tuhkimoiden tarinoita. Pohjateksteissä Tuhkimot ovat ylhäisiä tai hyvävaraisesta perheestä peräisin, mutta he joutuvat huono-osaisu-

teen äiti- ja siskopuoltensa takia. Tanssiaisit ja lopulta myös avioliitto prinssin tai kuninkaanpojan kanssa on lopulta Tuhkimoille reitti pois huono-osaisuudesta ja kurjuudesta kohti heidän onnellista loppuaan. *Cinderella Is Dead* -teoksessa naishahmot ovat automaattisesti huono-osaisia miehiin nähden, koska Mersaillesissa naisilla ei ole minkäänlaisia ihmisoikeuksia. Tämän lisäksi Sophian huono-osaisuuteen vaikuttaa myös hänen yhteiskuntaluokkansa ja seksuaalisuutensa, joka ajaa hänet yhteiskunnan marginaaleihin muiden kuin heterosuhteiden ollessa kiellettyjä. Kohdeteos nostaa pakkoavioliitot ja pakotetun heterouden yhdeksi suurimmista syistä naisten huono-osaisuuteen korostamalla muun muassa naisiin kohdistuvaa lähisuhdeväkivaltaa. Näin tehdessään avioliitot eivät ole naisille reitti pois huono-osaisuudesta samalla tavalla kuin pohjatekstien Tuhkimoille, vaan pikemminkin ne altistavat naisia enemmän sorrolle ja väkivallalle. Väitän, että kohdeteos kommentoi näitä piirteitä uudelleenkirjoittamalla myös pohjateksteissä olevia kysymyksiä Tuhkimoiden suostumuksesta ja toimijuudesta.

Cinderella Is Dead uudelleenkirjoittaa myös pohjateksteihin liittyviä moraaliopetuksia. Perrault'n Tuhkimo-satu sisältää erilliset moraaliopetukset, joissa Perrault kehottaa lukijaa hyveellisyyteen ja ystävällisyyteen sekä muistuttaa heitä kummien opetusten tärkeydestä. Kohdeteoksen epilogi "The True Story of Cinderella – People's Approved Text" toimii osittain samoin tavoin kuin Perrault'n moraaliopetukset, mutta siinä kannustetaan lukijaa hyveellisyyden sijaan aktivismiin ja vastarintaan sortoa vastaan näin korostaen kohdeteoksen feministisiä teemoja ja kapinajuontaa, mikä myös uudelleenkirjoittaa pohjatekstejä. Toinen epilogin funktio on Cinderellan tarinan uudelleenkirjoituksena toimiminen, joka kehystää Mersaillesin hovin valheellisen Cinderellan tarinan uudelleen ja kertoo totuuden hänen ja hänen perheensä elämästä ja perinnöstä Mersaillesin valtakunnalle.

Cinderella Is Dead uudelleenkirjoittaa myös pohjatekstien hahmoja ja heille varattuja rooleja. Sophia ja Cinderella ovat molemmat ottaneet vaikutteita YA-dystopioille ja feministisille uudelleenkirjoituksille tyyppillisistä sankarittarista, jotka päättävät itse omasta kohtalostaan ja taistelevat sortoa vastaan. Sophia on poikkeuksellinen henkilöahmo myös näille lajeille, koska hän on POC-henkilö ja queer. Sophian romanssijuonet eivät ole perinteisiä heteroromansseja, vaan hän on ensiksi ihastunut Eriniin ja sen jälkeen Constanceen.

Sen lisäksi, että Sophia on rohkea sankaritar, joka vastustaa yhteiskunnan lakeja ja normeja ja lopulta tappaa Prince Charmingin, hän toimii myös itse tarinan minäkertojana ja Cinderellan tarinan uudelleenkirjoittajana. Kun Constance kertoo hovin hyväksymän Cinderellan tarinan olevan täysin valheellinen, Sophia alkaa aktiivisesti yhdessä Constancen kanssa selvittämään koko totuutta Cinderellan kohtalosta. Hän muun muassa löytää Cinderellan päiväkirjan ja lopulta kirjoittaa uuden, kansa hyväksymän version Cinderellan tarinasta, joka toimii kohdeteoksen epilogina. Sophian uudelleenkirjoittajan rooliin viittaa myös hänen sukunimensä Grimmins, joka on suora viittaus Grimmin veljeksiin, jotka tunnetusti muokkasivat satukokoelmiensa satuja. Tekemällä Sophiasta sekä kertojan että Cinderellan tarinan uudelleenkirjoittajan, kohdeteos uudelleenkirjoittaa pohjatekstejä päästämällä Tuhkimoa edustavat hahmot ääneen.

Cinderella rinnastuu pohjatekstien Tuhkimoihin jo pelkästään nimensä takia. Häneen pohjautuu myös valheellinen Mersaillesin hovin Cinderellan tarina, jota käytetään lain tavoin valtakunnassa. Hovin versio mukailee Perrault'n perinteistä satua ja Disneyn satuelokuvaa, mutta totuus Cinderellan kohtalosta uudelleenkirjoittaa näitä versioita. Cinderella ja hänen perheensä kuuluivat Prince Charmingia vastustavaan vastarintaan, ja lopulta Cinderella menee ensimmäiseen tanssiaisiin murhatakseen hänet. Haltijakummiä edustava Amina kuitenkin kiittää Cinderellan taikajuomallaan rakastumaan Prince Charmingiin, joka lopulta lukitsee Cinderellan linnaansa siihen saakka, kunnes Charming tappaa hänet imemällä hänen elinvoimansa. Cinderellan kohtalo uudistaa pohjatekstejä merkittävästi, etenkin kyseenalaistamalla satujen onnellisen lopun kääntämällä Cinderellan kohtalon Prince Charmingin käsissä painajaiseksi.

Tuhkimoa edustavien hahmojen lisäksi tarkastelin Aminaa, hyvää haltijakummiä, ja Lady Davisia, Gabriellea ja Islaa, eli Cinderellan äitipuolta ja siskopuolia. Kohdeteoksessa näiden hahmojen roolit käännetään nurin päin: äitipuoli ja siskopuolet ovat Cinderellan ja hänen vanhempiensa tavoin vastarintataistelijoita, ja pyrkivät auttamaan Cinderellaa. Amina taas paljastuu lopulta Prince Charmingin äidiksi ja osasyys Cinderellan kammottavaan kohtaloon. Analyysini mukaan Aminan hahmossa voidaan tulkita myös olevan piirteitä Baba Yagasta, joka on

tunnettu hahmo etenkin itäeurooppalaisissa saduissa. Tekemällä Aminasta yhden tarinan vastustajista ja Prince Charmingin äidin, kohdeteos toistaa ”ilkeän naisen” arkkityyppiä, joka on yleensä varattu Tuhkimo-saduissa ilkeille äiti- ja siskopuolille.

Pohjatekstien kaavan ja henkilöhahmojen lisäksi tarkastelin kohdeteoksen dystooppisuuden merkitystä pohjatekstien uudelleenkirjoittamiselle. Tarkastelin tätä kahden dystopiakirjallisuuden piirteen kautta: naisten kokeman sorron ja väkivallan sekä kapinajuonen kautta. Kohdeteoksen yksi keskeisin teema on sukupuolten välinen epätasa-arvo ja naisiin kohdistuva väkivalta. Tämä piirre on tyypillinen esimerkiksi feministisille dystopioille, kuten Margaret Atwoodin klassikkokirjalle *The Handmaid's Tale* (1985). Kohdeteos uudistaa pohjatekstejä hyödyntämällä tätä dystopiakirjallisuuden piirrettä ja nostamalla tämän teeman tarinan keskiöön. *Cinderella Is Dead*issä kuvatut kapinajuonet liittyvät oleellisesti autoritaarisen hallinnon ja sen lakien vastustamiseen. Tarkastelin kapinajuonta etenkin Sophian näkökulmasta. Sophian queer-romanssit ovat osa hänen kapinaansa, koska hän toimii Mersaillesin pakotettua heteroutta vastaan. Lisäksi hän pyrkii aktiivisesti kukistamaan Prince Charmingin. Kapinajuoni on osa Tuhkimo-satuja, mutta tuomalla satuun dystooppisia piirteitä, tämä kapina siirtyy henkilökohtaiselta yhteiskunnalliselle tasolle (ks. Coste 2020) ja mahdollistaa muun muassa kohdeteoksessa käsiteltyjen feminististen teemojen tuomisen näihin pohjateksteinä toimiviin perinteisiin satuihin.

Mielestäni lähestymistapa tutkimuskysymyksiini oli toimiva. Käyttämäni teoria ei ole valtavan laaja, mutta mielestäni se antoi minulle tarvittavat välineet analysoida tekstiä, eritellä se käyttämiä uudelleenkirjoituksen tapoja ja niiden tuottamia merkityksiä. Lähestymistapani ei mielestäni tuo mitään uutta mullistusta satujen uudelleenkirjoitusten kentälle, mutta rehellisesti sanottuna se ei myöskään ollut tavoitteeni. Sen sijaan halusin hyödyntää jo valmiiksi olleita käsitteitä ja teoriaa kohdeteoksessa tapahtuvan uudelleenkirjoituksen analysoimiseksi, ja mielestäni onnistuin tässä tavoitteessa. Lähestymistapani heikkous on mielestäni sen laajuudessa: onnistuin mielestäni antamaan suhteellisen laajan kuvan kohdeteoksessa tapahtuvasta Tuhkimo-satujen uudelleenkirjoittamisesta, mutta tutkielman rajauksen takia en pystynyt analysoimaan kaikkia yksittäisiä uudelleenkirjoituksen piirteitä ja niiden merkityksiä niin syvällisesti ja tarkasti kuin olisin tahtonut. Esimerkiksi teoksen intersektionaalisuuden tarkastelu jäi mielestäni tämän takia pintaraapaisuksi.

Tämä avaa mielestäni jatkotutkimuksen mahdollisuuksia teoksessa: *Cinderella Is Dead* -teosta voisi lähestyä esimerkiksi queer-tutkimuksen kautta. Queer-tutkimuksellinen näkökulma olisi mielestäni kiehtova etenkin uudelleenkirjoitusta tarkastellessa, samoin kuin myös esimerkiksi vallan ja vallankäytön kuvausten tarkastelu, joka olisi mielestäni myös hyvä kohde jatkotutkimukselle. Lisäksi Kalynn Bayronin muiden teosten tarkastelu olisi myös mielestäni hedelmällinen kohde jatkotutkimuksille. Hänen teoksensa *This Poison Heart* (2021) ja *This Wicked Fate* (2022) yhdistelevät fantasiaa ja myyttejä. Näiden teosten ja *Cinderella Is Deadin* tarkastelu kirjailijapoetiikan näkökulmasta voisi mielestäni nostaa esiin lisää tapoja, joilla Bayron uudelleenkirjoittaa teoksiinsa sisällyttämiä satuja ja myyttejä.

Lähteet

Kohdeteos

Bayron, Kalynn 2020. *Cinderella Is Dead*. New York: Bloomsbury Publishing Inc.

Muut lähteet

Anjirbag, Michelle Anya & Vanessa Joosen 2022. “‘You Have to Set the Story You Know Aside’: Constructions of Youth, Adulthood and Senescence in *Cinderella Is Dead*.” *Humanities* 11(1), 25–25.

Apo, Satu 2018. *Ihmesatujen historia*. Helsinki: SKS.

Atwood, Margaret 1985. *The Handmaid’s Tale*. Toronto: McClelland and Stewart.

Bacchilega, Cristina 2013. *Fairy Tales Transformed?: Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder*. Detroit: Wayne State University Press.

Basu, Balaka, Katherine R Broad & Carrie Hintz 2013. “Introduction”. Toim. Basu, Balaka, Katherine R Broad & Carrie Hintz. *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave New Teenagers*. London: Routledge. 1–18.

Bernier, C. S. 2022. *The Cult of Cinderella: A Perennial Princess in Fourth-Wave Feminist America*. Tennessee: Middle Tennessee State University.

Burdekin, Katherine 1937/1985. *Swastika Night*. New York City: The Feminist Press at the City University of New York.

Cinderella. Elokuva. Ohjaus: Wilfred Jackson, Hamilton Luske & Clyde Geronimi. Käsikirjoitus: William Peet et al. Walt Disney Productions.

Collins, Suzanne 2008. *The Hunger Games*. New York: Scholastic Press.

Coste, Jill 2020. “New Heroine in Old Skins: Fairy Tale Revisions in Young Adult Dystopian Literature”. Toim. Rebekah Fitzsimmons & Casey Alane Wilson. *Beyond the Blockbusters: Themes and Trends in Contemporary Young Adult Fiction*. Jackson: University Press of Mississippi. 95–108

Coste, Jill 2021. “Enchanting the Masses: Allegorical Diversity in Fairy-Tale Dystopias.” Toim. Meghan Gilbert-Hickey & Miranda Green-Barteet. *Race in Young Adult Speculative Fiction*. Jackson: University Press of Mississippi. 54–74.

Day, Sara K., Miranda A. Green-Barteet & Amy L. Montz 2014. *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

Fritz, Sonya 2014. "Girl Power and Girl Activism in the Fiction of Suzanne Collins, Scott Westerfeld, and Moira Young". Toim. Sara K. Day, Miranda A. Green-Barteet & Amy L. Montz. *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*. Farnham: Ashgate Publishing Limited. 17–31.

Green-Barteet, Miranda 2014. "'I'm beginning to know who I am': The Rebellious Subjectivities of Katniss Everdeen and Tris Prior". Toim. Sara K. Day, Miranda A. Green-Barteet & Amy L. Montz. *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*. Farnham: Ashgate Publishing Limited. 33–49.

Greenhill, Pauline & Sidney Eve Matrix 2010. *Fairy Tale Films: Visions of Ambiguity*. Logan: Utah State University Press.

Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar 2020/1979. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.

Grimm, Jacob & Wilhelm Grimm 1999. "Tuhkimo". Toim. ja suom. Raija Jänicke ja Oili Suominen. *Grimmin sadut. 1-3, Ruusunen; Tuhkimo; Lumikki*. Helsinki: Tammi. 43–51.

Haase, Donald 2006. "Hypertextual Gutenberg: The Textual and Hypertextual Life of Folktales and Fairy Tales in English-Language Popular Print Editions." *Fabula*, 47(3/4), 222–230.

Hutcheon, Linda 2006. *A Theory of Adaptation*. New York and London: Routledge.

Isomaa, Saija 2017. "Maa ilma miehiä. Marjaana Aumaston Rikas, Laiha ja Kaunis yhden sukupuolen dystopia." Toim. Saja Isomaa, Toni Lahtinen & Raffaella Baccolini. *Pakkovaltio-osta ekodystopiaan: kotimainen nykydystopia*. Helsinki: Helsingin yliopisto. 17–36.

Joosen, Vanessa 2007. "Disenchanted the Fairy Tale: Retellings of 'Snow White' Between Magic and Realism." *Marvels & Tales* 21(2), 228–239.

Joosen, Vanessa 2011. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Detroit: Wayne State University Press.

Kristeva, Julia 1986. "Word, Dialogue and Novel". Toim. Toril Moi. *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell. 34–61.

Levine, Gail Carson 1997. *Ella Enchanted*. New York: HarperCollins.

Lieberman, Marcia K. 1986. "'Some Day My Prince Will Come': Female Acculturation through the Fairy Tale". Toim. Jack Zipes. *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Aldershot: Gower. 185–200.

Lüthi, Max 1986. *The European Folktale: Form and Nature*. Kääntäjä John D. Niles. Bloomington: Indiana University Press.

Lyytikäinen, Pirjo 1991. "Palimpsestit ja kynnystekstit: Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus". Toim. Auli Viikari. *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 145–179.

Maggi, Armando 2014. "The Creation of Cinderella from Basile to the Brothers Grimm." Toim. Maria Tatar. *Cambridge Companion to Fairy Tales*. Cambridge: Cambridge University Press. 150–165.

Makkonen, Anna 1991. "Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?". Toim. Auli Viikari. *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 9–30.

Meyer, Marissa 2013. *Cinder*. New York: Square Fish.

Moraru, Christian 2001. *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. Albany: Suny Press

Mäkelä, Maria et al. 2020. *Kertomuksen vaarat: kriittisiä ääniä tarinataloudessa*. Tampere: Vastapaino.

Nikolajeva, Maria 2003. "Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern." *Marvels & Tales* 17(1), 138–156.

Parsons, Linda 2021. "Cinderella's Transformation: From Patriarchal to 21st Century Expressions of Femininity." *Study and Scrutiny* 5(1), 85–108.

Perrault, Charles 2009. "Cinderella, or The Little Slipper Made of Glass". *The Complete Fairy Tales*. Kääntäjä Christopher Betts. Oxford: Oxford University Press. 130–141.

Rossi, Leena-Maija 2015. *Muuttuva sukupuoli: seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.

Samola, Hanna 2016. *Siniparran bordelli. Dystopian ja sadun lajiyhdistelmät romaaneissa Berenikes hår, Huorasatu ja Auringon ydin*. Tampere: Tampere University Press.

Samola, Hanna 2022. "Tuhkimo-sadut ja pornografinen kuvasto Anu Kaajan romaanissa Katie-Kate". *AVAIN - Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti* 19(3), 6–23.

Smith, Kevin Paul 2007. *The Postmodern Fairytale: Folkloric Intertexts in Contemporary Fiction*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Solnit, Rebecca 2019. *Cinderella Liberator*. Kuvittaja Arthur Rackham. New York: Haymarket Books.

Tammi, Pekka 1991. "Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä". Toim. Auli Viikari. *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 59–103.

Tatar, Maria 2015. "Introduction". Toim. Maria Tatar. *The Cambridge Companion to Fairy Tales*. Cambridge: Cambridge University Press. 1–10.

Tatar, Maria 2019a. "What is a Fairy Tale?". *Teaching Fairy Tales*. Toim. Nancy L. Canepa. Detroit: Wayne State University Press. 15–23.

Tatar, Maria 2019b. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press.

Yolen, Jane 1977. "America's Cinderella." *Children's Literature in Education* 8(1), 21–29.

Zipes, Jack 1986. *Don't Bet on the Prince: Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Aldershot: Gower.

Zipes, Jack 1994. *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*. Lexington: The University Press of Kentucky.

Zipes, Jack. 1997. *Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry*. New York: Routledge.

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

Zipes, Jack 2013. "Unfathomable Baba Yagas". Toim. Sibelan Forrester, Helena Goscilo & Martin Skoro. *Baba Yaga: The Wild Witch of the East in Russian Fairy Tales*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi. vii–xiii.