Tampereen yliopisto

Anniina Kuhmonen

# SATUPRINSESSA ITSENÄISTYY?

Feministisyys Kaarina Helakisan sadussa ”Kuninkaantyttären siivet” ja Hannu Mäkelän sadussa *Kaksi prinsessaa*

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma

Tampere toukokuu 2008

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos
KUHMONEN, Anniina: SATUPRINSESSA ITSENÄISTYY?
Feministisyys Kaarina Helakisan sadussa ”Kuninkaantyttären siivet” ja Hannu Mäkelän sadussa *Kaksi prinsessaa*

Pro gradu -tutkielma, 79 s.
Suomen kirjallisuus
Toukokuu 2008

---

Tutkielmassa tarkastellaan kahden suomalaisen taidesadun feministisyyttä. Tutkimusaineistona ovat Kaarina Helakisan satu ”Kuninkaantyttären siivet” (1982) ja Hannu Mäkelän satu *Kaksi prinsessaa* (2004). Tutkielman teoriaosiossa tukeudutaan feministiseen lastenkirjallisuudentutkimukseen. Tutkimusaineiston tarkastelussa hyödynnetään myös intertekstuaalisuuden käsitettä.

Tutkielmassa pohditaan tutkimusaineiston suhdetta kansansadun perinteeseen, joka tutkielmassa asetetaan tutkimusaineiston pohjatekstiksi. Tutkielmassa ollaan kiinnostuneita siitä, uudelleenkirjoittavatko ja -arvioivatko tutkimusaineiston sadut prinsessasadun perinnettä. Toinen tutkielman painopiste on tutkimusaineistosta hahmottuvat keskeiset feministiset teemat kuten subjektiviteetti ja valta. Tutkielmassa tarkastellaan myös tutkimusaineiston sukupuolen representaatiota feministisestä näkökulmasta.

Tutkimusaineisto sisältää analyysin perusteella monia feministisiä piirteitä ja tarjoaa vaihtoehtoisen, kansansadun perinteestä eroavan, tavan esittää prinsessoja. Vaikka tutkimusaineiston feministisyys voidaan todeta, koetaan tutkimusaineiston satujen määritteleminen feministisiksi saduiksi tulkinnanvaraisemmaksi. Tutkimusaineiston nähdään sisältävän myös patriarkaalista satuperinnettä myötäileviä ja toistavia piirteitä.

---

Tutkielman avainsanoja: feministisyys, intertekstuaalisuus, sadut, prinsessat, naiskuva, kansansadut, perinne

# Sisällys


1. ALUKSI 1
   1.1. Lähtökohdat ja tavoitteet 1
   1.2. Tutkimusaineisto 3
   1.3. Tutkimusongelma ja tutkimuksen eteneminen 5

2. SATUKIRJALLISUUS 7
   2.1. Sadun määritteleminen 7
   2.2. Kansansatu ja taidesatu 9

3. TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT 12
   3.1. Feministisiä näkökulmia satuihin 12
   3.2. Feministinen satu 17
   3.3. Feministisen lastenkirjan tunnuspiirteitä Roberta Seelinger Tritesin mukaan 18
   3.4. Intertekstuaalisuus 20
   3.5. Uudelleenkirjoittaminen 22

4. KANSANSADUN PERINNE POHJATEKSTINÄ 26
   4.1. Miljöö 26
   4.2. Henkilöhahmo 28
   4.3. Naiskuva 29
   4.4. Prinsessasadun intertekstuaalisuus 33

5. PRINSESSASADUN FEMINISTISYYS 39
   5.1. Sukupolvien välinen kuilu 39
   5.2. Äidit ja tyttäret 41
   5.3. Subjektiviteetti 44
   5.4. Yhteisö ja sisaruus 50
   5.5. Valta 53

**6. PRINSESSASADUN SUKUPUOLEN REPRESENTAATIO** 58
**6.1. Stereotypioiden purkaminen** 58
**6.2. Prinsessuus** 60
**6.3. Heteroseksuaalinen suhde ja avioliitto** 64

**7. LOPUKSI** 68

**LÄHTEET** 73

# 1. ALUKSI

## 1.1. Lähtökohdat ja tavoitteet

Sadut ovat lastenkirjallisuuden ja -kulttuurin ytimessä. Vanhat klassikkosadut kiertävät kulttuurissamme niin kirjallisina, näyteltyinä kuin piirrettyinä versioina. Myös uusia satuja kirjoitetaan kaiken aikaa. Viime vuosikymmenten trendinä ovat olleet sadut, jotka ottavat lähtökohdakseen kansansatuperinteen, mutta esittävät moderneja käsityksiä esimerkiksi tasa-arvosta, yhteiskunnasta, miehisyydestä ja naiseudesta. Päivi Heikkilä-Halttunen kertoo artikkelissaan ”Kuningattaren selluliitti: Suomalaisen sadun teemoja ja mielenmaisemia” (2001) klassisten kansansatujen satukuvakirjaparodioiden yleistyneen 1980-luvulla varsinkin Isossa-Britanniassa ja Yhdysvalloissa. Tällaista satutyyppiä edustavat Babette Colen suomennetut kuvakirjat *Prinsessa Hoksnokka* (1987) ja *Prinssi Tuhkis* (1988). Myös Roald Dahl on parodioinut vanhoja kansansatuja saturunojen kokoelmassaan *Tautisia tarinoita* (1996). Suomessa kansansadun uustulkinta on ollut kuitenkin maltillista. Modernin naisnäkökulmaisen sadun ensimmäiseksi kokeilijaksi Heikkilä-Halttunen mainitsee Kaarina Helakisan. Myös Raija Oranen on muunnellut ja modernisoinut suomalaista kansansadustoa. (Heikkilä-Halttunen 2001, 128, 131.)

Minua kiinnostavat nämä kansansadun modernit perilliset. Mikä on satuperinteen ja uusien satujen välinen suhde? Vastustavatko uudet sadut vanhoja merkityksiä? Sisältävätkö uudet sadut uusia merkityksiä? Näitä kysymyksiä lähden tutkielmassani satuaineistoni kautta purkamaan. Olen valinnut tutkielmani aineistoksi kaksi suomalaista prinsessasatua: Kaarina Helakisan ”Kuninkaantyttären siivet” (1982) ja Hannu Mäkelän *Kaksi prinsessaa* (2004). Lähtökohtani tutkimusaineistoni satujen tarkasteluun on feministinen. Minusta on tärkeää tutkia, millaista naiskuvaa ja arvomaailmaa prinsessasatu monen tytön suosikkina ja samastumiskohteena tarjoaa. Perustelen rajaustani myös sillä, että juuri prinsessasatu on vahvasti konventionalistunut ja prinsessa on useimmiten ollut passiivinen satuhahmo. Klassisten satujen naishahmojen passiivisuuteen ovat kiinnittäneet huomiota monet tutkijat (ks. esim. Lieberman 1986, 189–192;

Rowe 1986, 209; Apo 1990, 24; Stephens & McCallum 1998, 204; Paul 1999, 117). Satujen on nähty edistävän vahingollisia sukupuolistereotyyppejä ja opettavan tytöille tietyt sukupuoliroolin konventiot, kuten riippuvuuden miehistä ja perinteisestä avioliitosta (Jordan & Caro 1986, 507–508). Tätä taustaa vasten tarkastelen, ilmeneekö feministisyyttä suomalaista satua edustavassa tutkimusaineistossani. Ovatko tutkimusaineistoni sadut reagoineet klassisten satujen saamaan kritiikkiin ja sisällyttäneet feministisyyttä tematiikkaansa? Tarkastelen myös miten satujen mahdollinen feministisyys ilmenee ja rakentuuko se osittain vanhan perinteen uudelleenarvioimiselle.

Feministinen keskustelu satujen sosiaalisista ja kulttuurisista vaikutuksista alkoi 1970-luvun alussa (Zipes 1986, 4). Päivi Heikkilä (1990) kutsuu Yhdysvalloissa 1960-luvun feministisen aallon mukana syntynyttä ilmiötä feministiseksi satututkimukseksi. Ulkomailla feminististä satututkimusta ovat tehneet esimerkiksi Ruth B. Bottigheimer, Marcia K. Lieberman, Karen E. Rowe, Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, Jack Zipes, Kay F. Stone ja Cristina Bacchilega.[1] Suomessa feminististä näkökulmaa sadun tarkastelussa ei ole juuri hyödynnetty. Satu Apo on eritellyt satakuntalaisten ihmesatujen analyysiin perustuvia suomalaisten kansansatujen naiskuvia ja -käsityksiä artikkelissaan ”Kansansadut naisnäkökulmasta: Suuren äidin palvontaa vai potkut Lumikille?” (1990). Myös kirjallisuuden opinnäytetöissä feminististä satututkimusta on hyödynnetty.[2]

Lastenkirjallisuuden tutkiminen feministisestä näkökulmasta on perusteltua, koska lastenkirjallisuus ja naisten kirjoittama kirjallisuus jakavat samat lähtökohdat. Margaret Higonnetin mukaan sekä feministiset että lastenkirjallisuuden tutkijat kiinnittävät huomiota naisten ja lasten asemaan valtakulttuurin ulkopuolella. Feministiset tutkijat tarkastelevat, kuinka naisten tekstit heijastavat heidän suhdettaan vallitsevaan maskuliiniseen kulttuuriin. Lasten tekstien tut-

[1] Kattavan katsauksen feministisen satututkimuksen kenttään antavat Lissa Paul artikkelissaan ”From sex-role stereotyping to subjectivity: Feminist criticism” (1999) ja Donald Haase artikkelissaan ”Feminist fairy-tale scholarship: A critical survey and bibliography” (2000).

[2] Eija Hytönen ”Sadun uudet piirteet: Uudelleenkirjoittaminen Kaarina Helakisan sadussa ’Annan seitsemän elämää’” (1994), Outi Halkola ”Patriarkaalisten satujen feministinen uudelleenkirjoittaminen: Eli Tuhkimon ja kuningas Rastasparran uudenlaiset seikkailut” (1995) ja Niina Aho ”Kielletyn värinen tyttö: Naiselliset piirteet Aila Meriluodon fantasiaromaanissa *Vihreä tukka*” (2005).

kijat kyseenalaistavat sen, miten representaatiomme lapsista kuvaa vallitsevaa aikuisten kulttuuria. Molempia ryhmiä on kohdeltu Toisena. Naisten kirjoittama kirjallisuus ja lapsille tarkoitettu kirjallisuus ovat fiktioita, jotka heijastavat ”todellista”, mutta samalla myös paljastavat, että ”todellinen” on fiktio, jonka rakennamme. Molempien narratiiviset rakenteet ovat usein kaksiäänisiä, samanaikaisesti sekä säilyttäviä että kapinallisia. (Ks. Clark 1999, 5–6.)

## 1.2. Tutkimusaineisto

Tutkimusaineistoni muodostavat Kaarina Helakisan satu ”Kuninkaantyttären siivet” (1982, = KS) ja Hannu Mäkelän satu *Kaksi prinsessaa* (2004, = KP). Olen valinnut satuaineistoni suomalaisten satujen joukosta, ja kriteerinä valinnassani on ollut, että sadun päähenkilön täytyy olla prinsessa. Näiden karkeiden rajausten kautta olen päätynyt Helakisan ja Mäkelän satuihin niissä esiintyvien yhtenevien teemojen vuoksi. Myös teosten ilmestymisajankohtien välimatka houkuttelee rinnakkaiseen tarkasteluun.

Kaarina Helakisa (1946–1998) on tunnetuimpia 1960-luvulla aloittaneista kirjailijoista, joiden tuotannossa satu on uudistunut (Suojala 2001, 44). Helakisan moni-ilmeinen tuotanto kiinnittyy selkeästi yhtäältä suomalaiseen kansansadustoon ja toisaalta kansainväliseen, romanttisen taidesadun perinteeseen. Helakisan sadut mukailevatkin usein kansansadun tyyliä ja muotoa. (Heikkilä-Halttunen 2001, 118–119.) Helakisan sadut sisältävät myös kannanottoja vanhoihin satuihin. Satukokoelmissa *Kuninkaantyttären siivet* (1982), *Lumottu ruusu* (1983) ja *Annan seitsemän elämää* (1987) Helakisa luo uudenlaisia tyttöja naishahmoja ja purkaa perinteisen sadun kuvaa prinsessasta passiivisena pelastajan ja kosijan odottelijana. Kokoelma *Annan seitsemän elämää* edustaa Suomessa harvinaista, mutta esimerkiksi Amerikassa runsaslukuista feminististä satua. Helakisa hyödyntää *Annan seitsemän elämää* -satukokoelmassa myös feminististä uudelleenkirjoittamista. Satu ”Königin Drosselbrust und Prinz Milchbart eli kuningatar Rastaanrinta ja prinssi Maitoparta” kertoo uudelleen ”Kuningas Rastasparta” -sadun. Sadun intertekstuaalinen luenta pakottaa

lukijan katsomaan myös perinteisiä satuja uusin silmin. (Suojala 2001, 44–46.)

Satu “Kuninkaantyttären siivet” sisältyy vuonna 1982 ilmestyneeseen satukokoelmaan *Kuninkaantyttären siivet*. ”Kuninkaantyttären siivet” -sadussa prinsessa on sairastunut ja kuningas ja kuningatar etsivät parannusta tyttärelleen. Kuninkaan paikalle kutsumat tohtorit yrittävät toinen toisensa jälkeen turhaan parantaa prinsessaa. Vasta salaperäinen muukalainen lupaa parantaa prinsessan, mutta haluaa palkkionaan antaa prinsessalle lahjan, josta ei saa hankkiutua eroon. Kuningas ja kuningatar suostuvat hämmästellen tohtorin vaatimukseen. Prinsessa parantuu ja tohtorin lahjana hänelle kasvavat kauniit purppuranpunaiset siivet. Kuninkaantyttären ja vanhempien suhde ajautuu prinsessan siipien myötä kriisiin. Vanhempien on aluksi mahdoton hyväksyä siivekästä tytärtään. Sadun edetessä vanhemmat oppivat, että lentävä lapsi voi olla häpeän sijasta siunaus.

Hannu Mäkelä (s. 1943) on kirjoittanut – aikuisille suunnatun laajan tuotantonsa ohella – lapsille yli 25 vuoden ajan. Mäkelän satuja ja saturomaaneja kansoittavat lelut, lapset, fantasiahahmot tai eläimet, joiden omaperäisyys häiritsee yleensä yhteisön muita jäseniä. (Heikkilä-Halttunen 2001, 119–120.) Tunnetuin Mäkelän satuhahmoista on *Herra Huu* -kirjoissa (v:sta 1973) seikkaileva antisankari Herra Huu. Mäkelän runsas satutuotanto käsittelee usein yhteiselämää ja ystävyyden merkitystä kuten teoksissa *Pönttölän väkeä* (1995) ja *Miuku ja mouku* (1993). (Suojala 2001, 46.) Myös Klassisista kansansaduista tuttu aihe, matkalle lähteminen, on tyypillinen Mäkelän satufantasioille. Yhteisönsä hylkimät lähtevät eheyttävälle matkalle, jonka tarkoituksena on selvittää omien voimavarojen riittävyys ja elämän tarkoitus. Mäkelä korostaa saduissaan myös suvaitsevaisuuden ja moniarvoisuuden merkitystä. Hänen satunsa puolustavat jokaisen oikeutta olla erilainen ja etsiä itse oma tiensä ja saada myös ympäristön arvostus tekemälleen valinnalle. (Heikkilä-Halttunen 2001, 120–122.)

Vuonna 2004 ilmestynyt *Kaksi prinsessaa* on tarina prinsessasiskoksista Roosasta ja Biancasta, jotka hylkäävät kotilinnansa turvallisen ja yltäkylläisen mutta

samalla suljetun ja rajoittavan ympäristön ja karkaavat seikkailulle kaupunkiin. Kirjassa toistuu lastenkirjoille tyypillinen kotona–poissa -oppositio. Kotona on turvallista mutta tylsää, kotoa poissa taas jännittävää mutta vaarallista. (Ks. Nodelman 1996, 158.) Seikkailu kaupungissa sekä ahdistaa että avartaa prinsessasiskoksia. Monien käänteiden jälkeen prinsessat palaavat kotiin ja tarina saa onnellisen päätöksen.

### 1.3. Tutkimusongelma ja tutkimuksen eteneminen

Tutkimusongelmani on tutkia ilmeneekö tutkimusaineistoni saduissa feministisyyttä. Työssäni pohdin myös, voidaanko tarkasteltavat sadut mahdollisten feminististen piirteiden myötä luokitella feministisiksi saduiksi. Lisäksi tarkastelen, millaisina tutkimusaineistoni prinsessapäähenkilöt näyttäytyvät verrattuna sadun perinteeseen. Tarkastelen myös, kuinka satuperinteen konventioiksi muotoutuneet elementit näkyvät saduissa. Näkyykö saduissa satuperinteen ja -konventioiden olemassaolo perinteen noudattamisena vai perinteen hyödyntämisenä ja ehkä kyseenalaistamisena? Hypoteesini on, että tarkastelemistani saduista on löydettävissä feministisiä piirteitä. Lisäksi oletan, että tarkastelemani sadut käyttävät hyväkseen satugenreen muodostunutta konventionalistunutta perinnettä luodakseen uusia merkityksiä.

Feministisiä piirteiden tunnistamisessa ja tarkastelussa käytän hyväkseni feminististä lastenkirjallisuudentutkimusta. Toinen tutkimukseni teoreettinen perusta on intertekstuaalisuudessa. Näen nämä lähtökohdat tutkimusaineistoni valossa toisiaan täydentävinä. ”Kuninkaantyttären siivet” ja *Kaksi prinsessaa* moderneina prinsessasatuina pohjaavat pitkälle sadun perinteelle ja niiden feministisyyden tarkastelu hyötyy rinnakkaisesta intertekstuaalisesta tarkastelusta. Arvelen myös, että intertekstuaalisuus voi toimia välineenä, jota kautta feministisyys teoksissa rakentuu.

Työni etenee seuraavasti. Luvussa 2 valotan lyhyesti satukirjallisuuden genreä, sen alkuperää ja kehitystä sekä määrittelen käsitteet kansansatu ja taidesatu.

Luvussa 3 esittelen feministisiä lähestymistapoja sadun tutkimukseen, feministisen lastenkirjan tunnuspiirteitä ja käyttämäni keskeiset käsitteet feministinen satu, intertekstuaalisuus ja uudelleenkirjoittaminen. Luvussa 4 erittelen kansansadulle tyypillistä miljöötä, henkilöhahmoa ja naiskuvaa ja vertaan niitä tutkimusaineistooni. Luvussa 4 tarkastelen myös miten intertekstuaalisuus ilmenee tutkimusaineistossani. Luvussa 5 siirryn analysoimaan tutkimusaineistoni satuja niistä hahmottuvien feminististen teemojen kautta, joita ovat sukupolvikonflikti, äiti/tytär -konflikti, subjektiviteetti, yhteisö ja valta. Luvussa 6 tarkastelen tutkimusaineistoni sukupuolen representaatiota. Luvussa 7 kokoan saamani tulokset yhteen.

Tutkimusaineistoni satujen ilmestymisajankohtien yli kahdenkymmenen vuoden välimatka (”Kuninkaantyttären siivet” 1982 ja *Kaksi prinsessaa* 2004) houkuttelee myös teosten keskinäiseen vertailuun. En kuitenkaan vertaile teoksia työssäni erillisessä luvussa, koska otaksun teosten erojen tulevan esille työn muiden analyysilukujen yhteydessä. Hypoteesini on, että teokset ovat teemoiltaan hyvin yhteneväiset, mutta arvelen teosten tematiikan kuitenkin painottuvan eri tavalla. Palaan teosten vertailuun loppuluvussa, kun analyysin tulokset ovat selvillä.

# 2. SATUKIRJALLISUUS

## 2.1. Sadun määritteleminen

Satu on eurooppalaisista sanataiteen lajeista vanhin. Kansankertomusten tutkijat ovat jakaneet sadut useisiin alalajeihin. Niitä ovat esimerkiksi eläin-, ihme-, novelli-, legenda- ja pilasadut. (Apo 2001, 12.) Satu tunnistetaan yleensä mielikuvituksellisten ainesten perusteella. Sadun maailmassa voi tapahtua asioita, jotka sotivat reaalimaailman lakeja vastaan. Saduissa eläimet puhuvat, toiveet toteutuvat, sankarit suorittavat ihmetekoja. Sadun käsite ei kuitenkaan ole itsestään selvä. Satukirjallisuus ei ole yhtenäistä, eikä sen rajaaminen esimerkiksi suhteessa fantasiakirjallisuuteen ole ongelmatonta. (Suojala 2001, 31–32.) Sadun ja fantasian fantasiaelementit eroavat kuitenkin olennaisesti toisistaan. Saduissa yliluonnollisten ilmiöiden käyttö palvelee tapahtumien etenemistä ja sadun teemaa, fantasiassa ne taas sitoutuvat loogisesti kuvatun maailmaan rakenteeseen. (Ihonen 2001, 137.) Saduissa fantasiaelementit, ihmeet, joko estävät tai auttavat sankarin ja sankarittaren pääsyä tavoitteeseensa, yleensä kuninkaalliseen avioliittoon, rikastumiseen tai roiston voittamiseen (Apo 2001, 12).

Lyhyesti sadun määrittelee Johanna Sinisalo artikkelissaan ”Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälineenä: Näkemyksiä fantasiasta lajityyppinä” (2004) erottaessaan sadun fantasian genrestä. Satua määrittää hänen mukaansa se, että se ulottuu arkitodellisuuden ulkopuolelle ja kuvaa realistiselle maailmalle tuntemattomia miljöitä, tapahtumia ja olentoja. Satu välttää eksakteja nimeämisiä, aikamääreitä ja lokaatioita. Saduissa seikkailevat hahmot eivät ole persoonia, vaan erilaisin epiteetein varustettuja tyyppejä kuten paha kuningatar ja ylpeä prinsessa. Jos hahmoilla on nimi, se on hahmokohtaisen epiteetin jatke. Lumikki, Prinsessa Ruusunen, Punahilkka ja Saapasjalkakissa on kaikki nimetty ulkomuotoonsa, asusteisiinsa tai sadun lavastukseen liittyvillä termeillä. Satujen aikaperspektiivi on menneisyys: ne sijoittuvat eräänlaiseen ikuiseen, puoliabstraktiin feodaaliaikaan, jossa on pieniä kuningaskuntia, ritareita, noitia ja synkkiä metsiä. (Sinisalo 2004, 13–14, 17.)

Yllä esitellyt sadun määritelmät perustuvat kansansatuun. Kansansatuun pohjautuvaan taidesatuun ne eivät välttämättä enää päde. Esimerkiksi tämän tutkielman aineistossa fantasiaelementit eivät toimi samanlaisessa tapahtumien edistämisen tai estämisen funktiossa kuin vanhassa kertomusperinteessä. ”Kuninkaantyttären siivissä” sadun ainoa fantasiaelementti palvelee kyllä sadun tapahtumien etenemistä, mutta se myös ravistelee perinteisenä näyttäytyvän satumaailman sääntöjä. *Kaksi prinsessaa* -sadussa fantasiaelementit eivät ole keskeisessä roolissa, eivätkä hallitse sadun tapahtumia.

”Kuninkaantyttären siivet” pohjaa tyylillisesti kansansadun perinteelle, mutta muokkaa sen maailmankuvaa oman arvomaailmansa mukaiseksi. Sadussa toistuu kansansaduista tuttu näyttämö, sen tapahtumat sijoittuvat menneeseen taianomaiseen maailmaan, eivät tiettyyn paikka- tai aikamiljööseen. *Kaksi prinsessaa* -satu puolestaan eroaa kansansadulle tyypillisestä puhtaasti menneisyyteen sijoittuvasta miljööstä. Satu esittää satumaailman, joka on jakautunut kahteen leiriin. Kuninkaanlinnassa eletään etuoikeutettua ja eristäytynyttä mielikuvitus- ja satuelämää, kun taas kaupunki edustaa sadussa kiireistä ja kovaa todellisuutta, jossa ei ole sijaa satuhumpuukille. *Kahden prinsessan* miljöö on sekoitus sadun taikaa yltäkylläisine hovielämineen ja modernia nykyaikaa laajakangasteattereineen ja taskupuhelimineen.

”Kuninkaantyttären siivet” voidaan määritellä saduksi sen edustamien puitteiden (kuningaskunta, prinsessat), kerrontatyylin (kansansadunomaisen pelkistetty) ja fantasiaelementin läsnäolon kautta. *Kahta prinsessaa* on sen sijaan tulkinnanvaraisempaa sisällyttää sadun kategoriaan. Sadussa ei ole juuri fantasiaelementtejä ja sen lavea kerrontatyyli eroaa kansansadun niukan kuvauksen perinteestä. Ainoastaan tarinan puitteet (kuningaskunta, linna, prinsessat) ja kirjan oma alaotsikko (Kaksi prinsessaa. Satu.) ohjaavat lukemaan tekstin sadun kategoriaan. Ilman näitä, tosin vahvoja ohjaavia elementtejä, *Kaksi prinsessaa* voisi yhtä hyvin lukeutua muuksi lastenkirjallisuudeksi.

## 2.2. Kansansatu ja taidesatu

Kansansatu on suullisesti levinnyt ja muistinvaraisesti säilynyt ajanvieteperinteen laji, jonka useat motiivit tunnetaan kautta maailman (Kuivasmäki & Heiskanen-Mäkelä 1990, 73–74). Ennen kuin kansansaduista tuli lastenkirjallisuutta kertomukset kiersivät yhteisöissä suullisesti. Satujen alkuperäinen yleisö koostui sekä lapsista että aikuisista. Kansansatujen kerääjinä ja tallentajina tunnetuimmat Charles Perrault ja Jakob ja Wilhelm Grimm eivät tallentaneet kansankertojilta keräämiään satuja sellaisinaan. Esimerkiksi Grimmin veljekset tekivät keräämiinsä satuversioihin lisäyksiä ja poistoja, jotka vastasivat paremmin heidän keskiluokkaisia ja kristillisiä arvojaan. Lisää muutoksia katalysoi saduille hahmottuva uusi yleisö: Grimmin veljesten painos painokselta tekemät muutokset kansansatuihin osoittavat yritystä vastata käsityksiin lasten moraalisista tarpeista. (Nodelman 1996, 246, 249.) Satu omaksuttiin lasten sosialisaation ja kasvatuksen välineeksi (Suojala 2001, 32).

Sittemmin satujen soveltuvuus lasten lukemistoksi on kyseenalaistettu. Maria Tatar artikkelissaan ”Reading fairy tales” (1992) perustelee, miksi satujen sankarit ja sankarittaret eivät aina tarjoa ideaalisia malleja lapsille. Tatarin mukaan kohdatessaan kriisin satuhahmojen tyypillisin reaktio on istua alas ja itkeä. Sen sijaan, että turvautuisivat omiin voimiinsa, satujen sankarit ovat usein riippuvaisia maagisista keinoista ja yliluonnollisista auttajista saavuttaakseen onnellisen lopun. Valehteleminen, pettäminen ja varastaminen ovat myös täysin hyväksyttäviä keinoja niin kauan kuin nämä käytännöt edistävät sankarien ja sankarittarien matkaa kohti rikkauksia ja hyvän avioliiton kautta saavutettua sosiaalista nousua. (Tatar 1992, 97.)

Myös Perry Nodelman on huomioinut, kuinka perinteisen sadun hahmon hyvyys ei useinkaan ole seurausta hahmosta itsestään vaan tämän asemasta tarinassa. Sankarit ja sankarittaret ovat automaattisesti hyviä ja kauniita ja heidän vastustajansa automaattisesti pahoja ja rumia. Sadun hahmot eivät myöskään aina ansaitse määrittelyään hyväksi. Vaikka Tuhkimon sanotaan olevan lempeä, tarinan tapahtumat näyttävät hänen olevan muiden toiminnan kohteena: hän ei

suorita mitään tekoa, joka todistaisi hänen hyvyytensä. Myöskään Lumikki tai Prinsessa Ruususen eivät tee mitään, mikä osoittaisi heidän ansionsa kertomusten hyvinä henkilöhahmoina. Näiden hahmojen pohjalta voisi päätellä, että hyvyys saduissa koostuu passiivisuudesta, jopa typeryydestä. Maaginen apu tulee niiden pelastukseksi, jotka taitojen puute asettaa suurimman avun tarpeeseen. (Nodelman 1996, 256.)

Temaattisesti sadut käsittelevät ihmisten arkielämästä kumpuavia toiveita, tarpeita ja pelkoja. Esimerkiksi nälkiintymisen tai syödyksi tulemisen pelot, jotka ilmenevät ”Hannu ja Kerttu” ja ”Jaakko ja pavunvarsi” -saduissa, olivat osa metsästys- ja keräilykulttuurien ihmisten elämää. (Vos & Altmann 1999, 9.) Toiveiden kuvaaminen ilmenee kansansaduissa materialistisen hyvän saamisena tai sosiaalisena nousuna: köyhyydestä rikkauteen, alemmasta luokasta ylempään. Kansansadut kuvaavat myös nuoren aikuistumista ja itsenäistymistä: aviopuolison löytämistä ja yhteisössä menestymistä. (Ks. esim. Bottigheimer 2006, 57; Brewer 2006, 22, 33.) Usein sadut keskittyvät juuri nuoruuden kriittiseen periodiin dramatisoimalla esimerkiksi arkkityyppisiä naiseuden ongelmia ja niiden sosiaalisesti hyväksyttäviä ratkaisuja (Rowe 1986, 212). Tämä lienee yksi syy siihen, miksi kansansadut ovat sittemmin joutuneet feministien kritiikin kohteeksi.

Kansansatujen on nähty kuvaavan myös ihmisten perustarpeita. Monet tutkijat kuitenkin katsovat, että saduista hahmottuvat perustarpeet ovat sosiaalisesti rakennettuja. Myös nykysadut saattavat täyttää samoja sosiaalisia tavoitteita kuin vanhat sadut opettaen ja ohjaten sosiaalisesti hyväksyttyihin ratkaisuihin, mutta opetukset ja sosiaaliset konstruktiot voivat olla perinteisistä poikkeavia. Tulevaisuuden sadut saattavat esimerkiksi kertoa sankarittaresta, joka puolustaa oikeuttaan olla yksinhuoltajaäiti tai Tuhkimosta, joka onnistuneesti eroaa prinssistään. (Brewer 2006, 27.)

Kirjallinen satu eli taidesatu (literary fairy tale) on tunnetun tekijän sepittämä fantasiakerronnan muoto, joka ammentaa perinteisen kansansadun lähteistä (Kuivasmäki & Heiskanen-Mäkelä 1990, 84). Kansansadun ja taidesadun vuo-

rovaikutus on monisyistä. Kansansadusta tutut motiivit, henkilöhahmot ja rakennepiirteet toistuvat yleensä myös taidesadussa. (Suojala 2001, 32.) Taidesadun voidaankin katsoa kehittyneen kansansadun pohjalta, ja se eroaa edeltäjästään tyylinsä ja laajentuneen tematiikkansa puolesta. Taidesatu varioi kansansatua, sen kirjoittajat käyttävät lukemiaan tai kuulemiaan kansansatumotiiveja hyväkseen, joko jäykästi mukaillen tai vapaammin uutta luomalla. (Heikkilä-Halttunen 1992, 15.)

# 3. TEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT

## 3.1. Feministisiä näkökulmia satuihin

Vanhojen kansansatujen naiskuvat ja käsitykset ovat kiinnostaneet naisnäkökulmaa soveltavia kulttuurintutkijoita Yhdysvalloissa ja Keski-Euroopassa (Apo 1990, 24). Kiinnostuksen pohjalla kajastaa käsitys siitä, että perinteiset sadut perustuvat patriarkaaliselle ideologialle ja sisältävät atavistisia käsityksiä sukupuolirooleista (Zipes 1986, 11). Satujen vaikutukset ovat olleet kulttuurisen sukupuoli-identiteetin ongelmia pohtineiden tutkijoiden huolenaiheena. Heidän huolensa perustuu oletukseen, että satujen nais- ja mieskuvat toimivat malleina lapsille heidän hahmottaessaan käsityksiään eri sukupuolten ominaisuuksista ja toivottavista käyttäytymisen muodoista. (Apo 1990, 24.) Tässä alaluvussa käsittelen eri tutkijoiden näkemyksiä satujen välittämästä arvomaailmasta ja sen vaikutuksista. Painotus on feministisessä kritiikissä.

Satujen varhainen feministinen tutkimus keskittyi pääasiassa naishahmojen representaatioihin ja näiden representaatioiden vaikutuksiin erityisesti lasten sukupuoli-identiteettiin ja käyttäytymiseen. 1970-luvulla nämä ajatukset toistuivat amerikkalaisten feministien kirjoituksissa, joissa he eivät aina analysoineet satuja syvällisesti, vaan useimmiten käyttivät niitä hyväkseen todisteina osoittaakseen naisia alistavat sosiokulttuuriset myytit ja mekanismit. (Haase 2000, 16–17.) Esimerkiksi Andrea Dworkin katsoo teoksessaan *Woman hating* (1974), että sadut muokkaavat kulttuurin arvoja ja sukupuoliroolien ymmärrystämme kuvaamalla naiset poikkeuksetta ilkeiksi, kauniiksi ja passiivisiksi ja kuvaten miehet täydellisenä vastakohtana hyviksi, aktiivisiksi ja sankarillisiksi (ks. Haase 2000, 17). *The madwoman in the attic* (1979) -teoksessa Sandra M. Gilbert ja Susan Gubar puolestaan tarkastelevat "Lumikki" -satua ja osoittavat, kuinka se esittää kaksi satujen naisstereotyyppiä: kauniin, passiivisen Lumikin ja pahan, aktiivisen äitipuolen. Satua hallitsee maagisen peilin ääni, kuninkaan/patriarkaatin symboli, joka asettaa naiset toisiaan vastaan ja lietsoo ikuista kilpailua naisten välille. (Gilbert & Gubar 1986, 201–203.)

Tutkijat ovat erimielisiä, missä määrin satujen toistamat naisstereotypiat ovat osallisia tai syyllisiä kulttuurimme patriarkaaliseen rakenteeseen. Monet feministiset tutkijat kuitenkin katsovat, että satujen toistamilla patriarkaalisilla, naisen alistumista ja passiivisuutta korostavilla malleilla on oma osansa kulttuuristen ideologioiden siirrossa ja juurruttamisessa.

Tutkijat ovat esimerkiksi argumentoineet, että sadut levittävät vahingollisia ja epätasa-arvoisia naisten kuvauksia. Satujen naishahmot on usein rajattu passiivisiin rooleihin ja he turvaavat ennemmin muihin kuin itseensä saadakseen ohjausta, motivaatiota ja ratkaisuja ongelmiinsa. Monissa saduissa naishahmoja estetään puhumasta tai toimimasta omasta aloitteestaan. Naishahmojen representaatio on myös stereotyyppinen. Heidät assosioidaan luontoon ja primitiivisiin tunteisiin ja arvoihin, jotka narraatio kuvaa alempiarvoisina suhteessa rationaalisiin ja sivistyneisiin patriarkaalisiin rooleihin ja arvoihin. Myös satujen mieshahmojen kuvaus vahvistaa patriarkaalista järjestelmää, koska myös se esittää yhtä kapean kuvan siitä, mistä menestyksekäs kehitys koostuu. Nuorten miesten oletetaan löytävän vaimon ja perustavan kuningaskunnan, perheen, jota he hallitsevat. (Jones 1995, 65, 89.)

Artikkelissaan ”Feminism and fairy tales” (1979) Karen E. Rowe esittää, kuinka romanttiset tarinat levittävät patriarkaalista diskurssia. Rowen mukaan unelmoivien nuorten kuvaukset ja avioliiton romantisaatiot edistävät satujen tehoa. Sadun houkutteleva fantasia korostaa sankarittaren kyvyttömyyttä toimia itsetietoisesti, täydellistä riippuvuuttaan ulkopuolisista pelastajista, halukasta sitoutumistaan isään ja prinssiin ja rajoittumistaan kotilieteen ja lastenhuoneeseen. Vaikka monet lukijat suhtautuvat varauksella ilmeisiin fantasiaelementteihin, saattavat naiset sankarittareen samaistumalla alitajuisesti omaksua kulttuurisia normeja, jotka ylistävät passiivisuutta, riippuvuutta ja uhrautuvuutta naisen pääasiallisina hyveinä. Sadut vahvistavat Rowen mukaan patriarkaalista status quota kuvaamalla naisten alistumisen romanttiseksi ja haluttavaksi kohtaloksi. (Rowe 1986, 209.)

Rowe on myös huomioinut, kuinka romanttiset tarinat tarjoavat harvoin vaih-

toehtoja passiivisuudelle ilman, että kritisoisivat samalla aktiivisten naishahmojen voimaa. Näin romanttiset tarinat välittävät selkeitä varoituksia kapinallisille naisille. Esimerkiksi kulttuurista imperatiivia avioitumista vastustavat naishahmot pakotetaan alistumaan. Yhtälailla tarinat moraalisesti sensuroivat voimaa tai älykkyyttä osoittavia naishahmoja kuten pahoja haltijoita ja turhamaisia, roistomaisia äitipuolia. Vahvat naishahmot eivät asettaudu malleiksi nuorille lukijoille, koska älykkyys, tahdonvoima ja manipulaatiotaidot yhdistetään turhamaisuuteen, rumuuteen ja kammottaviin kohtaloihin. (Rowe 1986, 217–218.)

Myös Jack Zipes on argumentoinut, kuinka sadut välittävät kulttuurisia arvoja ja arvostuksia. Hänen mukaansa esimerkiksi Perrault kuvaa naisia, jotka osoittavat pidättyväisyyttä ja kärsivällisyyttä ja jotka pysyvät passiivisina, kunnes oikea mies astuu kuvioihin, tunnistaa sankarittaren hyveet ja nai tämän. Mieshahmojen kuvauksessaan Perrault tukeutuu toisenlaisiin attribuutteihin. Mieshahmojen arvo ei perustu ulkonäköön, vaan he osoittavat rohkeutta, kunnianhimoa ja pyrkivät sosiaalisella arvoasteikolla ylöspäin. Zipesin mukaan Perraultin tavoite oli kuvaamalla saduissaan ideaaleja tyyppejä edistää Ranskan yläluokan ajamaa sivilisaatioprosessia. (Zipes 1983, 25–26.)

Myös Cristina Bacchilega katsoo kirjassaan *Postmodern fairy tales: Gender and narrative strategies* (1997) satujen vaikutusten ulottuvan satukirjan sivujen ulkopuolelle. Hänen mukaansa kansansadut palvelivat keskiajalla enemmän emansipatorisessa funktiossa, koska ne ilmaisivat ei-etuoikeutettujen ongelmia ja toiveita. Moderneina aikoina satu on kuitenkin useimmiten välineellistetty tukemaan porvarillisia ja/tai konservatiivisia päämääriä. Esimerkiksi satujen luoman sukupuolistereotypian kyseenalaistaminen on ollut feministinen projekti usean vuosikymmenen ajan. Satuja ei Bacchilegan mukaan kuitenkaan tarvitse torjua luonnostaan seksistisinä narraatioina. Feministit voivat tarkkailla satua voimakkaana diskurssina, joka tuottaa sukupuolen representaatioita. Nämä narraatiot ovat yhä keskeisessä osassa sukupuolen tuottamisessa, ja sellaisina ne nykyään dekonstruoidaan ja rekonstruoidaan eri tavoilla. (Bacchilega 1997, 7, 9–10.)

Feministien ohella psykologeja ja psykoanalyytikkoja ovat kiinnostaneet satujen kuvaamat sukupuoli- ja perhesuhteet. Useat psykoanalyytikot ovat tulkinneet vanhat kansansadut kuvauksiksi ihmisyksilön kehitysprosesseista, siirtymisestä lapsuudesta nuoruuteen ja aikuisuuteen. Tähän kehitykseen kuuluvat itsenäistyminen ja irtautuminen vanhemmista, seksuaalisuuden löytäminen ja kypsyminen parisuhteeseen ja vanhemmuuteen. (Apo 1990, 29.) Esimerkiksi freudilaisten tulkintaideoiden tunnetuin soveltaja Bruno Bettelheim, katsoo vanhojen kansansatujen tarjoavan nykykulttuurinkin lapsille rakentavia ideoita siitä, miten kehityskriisit voidaan läpäistä positiivisesti (ks. Apo 1990, 29). Naisnäkökulmasta katsoen psykoanalyytikkojen kannanotot tuntuvat kyseenalaisilta: he hyväksyvät täysin vanhojen kansansatujen sukupuolistereotypiat ja pitävät niitä jopa esikuvallisina (Apo 1990, 29). Satujen naisten uhrautuvuuteen, masokistiseen kärsivällisyyteen ja omien tarpeiden täydelliseen sivuuttamiseen esimerkiksi Bettelheim suhtautuu ihailevasti. Tämäntyyppiset naishahmot osoittavat hänen mukaansa satuja kuuntelevalle lapselle, millainen on kypsän, persoonallisuudeltaan täysin kehittyneen naisen tapa rakastaa. (Ks. Apo 1990, 30.)

Feministikriitikot suhtautuvat varauksella satujen oletettuihin universaaleihin arvoihin ja esittävät, että sadut pikemminkin tarjoavat pojille ja tytöille erilaisia kehityksellisiä paradigmoja, jotka ovat sukupuolittuneiden sosiaalisten käytäntöjen tuotteita (Stephens & McCallum 1998, 204). Kay F. Stonen mukaan, vaikka sadut heijastaisivat aikuistumisen kokemuksia, ne tarjoavat joka tapauksessa seksuaalisesti stereotyyppisiä ratkaisuja sekä tytöille että pojille. Naisten elämä representoidaan miehen huomion ympärillä pyörimiseksi tai huomiosta kilpailemiseksi ja sen voittamiseksi. Naisten elämän painotus asetetaan kauneudelle, passiivisuudelle ja ulkopuolisista voimista riippuvaisuudelle. Toisin sanoen naisille asetettu siirtymäriitti on sosiaalisesti määrätty, konservatiivinen, sortava ja rajoittava. (Ks. Stephens & McCallum 1998, 204–205.)

Samanlaisen käsityksen esittää Rowe, joka yhtyy folkloristien kantaan, jonka mukaan kansansadut ovat yksi kulttuurin ensisijaisista mekanismeista roolien ja käyttäytymismallien iskostamiseen. Rowen mukaan sadut kyllä tunnustavat

naisen aikuistumisriittiin liittyviä traumaattisia ristiriitaisuuksia. Satujen kuvaama siirtymä kuitenkin tuomitsee naispäähenkilöt tavoittelemaan aikuisen potentiaalia vain yhdellä tavalla: sankarittaren kohtalona ovat ennalta määrätyt äidin ja vaimon roolit. Fantasiat, jotka korostavat passiivisuutta, riippuvuutta ja itsensä uhraamista sankarittaren perushyveinä, perustuvat oletukseen, jonka mukaan koko kulttuurin selviytyminen riippuu siitä, hyväksyykö nainen roolin, joka rajaa hänet kotiin. (Rowe 1986, 210, 214.) Naisia rohkaistaan sisäistämään naiseuden patriarkaalinen konstruktio sen huomion kautta, että mukautuminen tähän konstruktioon tuo avioliiton, rikkauden ja hyvinvoinnin palkinnot. Tämä näkökulma kyseenalaistaa käsityksen, jonka mukaan kansansatutekstit auttavat lapsia löytämään merkitystä elämästä. Merkitys, subjektiviteetti ja sosiaalisuus representoidaan sukupuolittuneiksi rakenteiksi. (Stephens & McCallum 1998, 205.)

Koska feministit ovat kokeneet kansansadut naisten kannalta ongelmallisiksi, on vanhojen satujen naisnäkökulmaiseen tarkasteluun muodostunut erilaisia strategioita. Yksi strategia on kiistää vanhojen satujen arvo täysin ja hylätä ne. Tämä tuskin on ratkaisuista rakentavin, koska sadut ovat osa klassista kirjallisuusperinnettä. Toinen tapa lähestyä vanhoja kansansatuja feministisestä perspektiivistä on ottaa vanha perinne naisten haltuun ja etsiä naismyönteisiä satuja eri maista ja kulttuureista ja julkaista niitä antologioina. (Apo 1990, 30.)

Satujen feministisen haltuunoton tapa on myös satututkimuksen ja kansansatujen julkaisemisen kriittinen arviointi. Feministit ovat tuoneet esiin suullisen perinteen tallentamisen miehiset suodattimet: kansanrunouden keruun organisointi ja toteuttaminen oli valtaosaltaan miesten käsissä. Naisten folklore on saattanut jäädä tytärpuolen asemaan. Vanhojen kansansatujen seksismistä voidaan syyttää myös kertomusten julkaisijoita, miestoimittajia ja uudelleenkertojia kuten Grimmin veljeksiä, Charles Perraultia ja Walt Disneytä. (Apo 1990, 30–31.)

Ajoittain tutkijoiden halu puhdistaa kansansadun naiskielteinen maine on johtanut valikoidun tiedon antamiseen kertomuksista. Tutkija saattaa esimerkiksi

painottaa niitä harvoja satuja, joiden sankaritar on aktiivinen, jopa taisteleva ja hirviöitä tuhoava nainen, niiden kahdenkymmenen muun kustannuksella, jossa sankarittaren passiivinen rooli on ilmeinen. (Apo 1990, 31.)

Ruth MacDonald esittää esseessään ”The tale retold: Feminist fairy tales” (1982) kolme tapaa, joilla modernit feministit voivat lähestyä kansansatua: (1) sadut voidaan esittää muuttamattomina, perinteisine loppuineen ja mahdollisine negatiivisine vaikutuksineen, (2) sadut voidaan kirjoittaa uudelleen hälventäen fyysisen kauneuden ja avioliiton korostusta, mutta samalla rikkoen kansansadun kerääjän objektiivisuutta tyrkyttämällä omaa kieltä ja tarkoitusperiä kertomukseen tai (3) voidaan kirjoittaa uusia satuja käyttämällä folkloren aiheita suosimalla vähemmän perinteisiä loppuja. (Ks. Zipes 1986, 11.)

Feministit voivat ottaa patriarkaalisen satuperinteen haltuun kirjoittamalla vanhat sadut uudestaan naisten kannalta positiivisemmiksi, uuden ideologian mukaisiksi. Näiden postmodernien satujen sankaritar vapautuu unelmaprinssitoiveistaan, oppii seisomaan omilla jaloillaan ja rakastamaan tavallisia miehiä. Sukupuolia ei saduissa enää kuvata stereotyyppien avulla: naiset eivät ole enkeleitä eivätkä miehet roistoja. Yhdysvalloissa ja Englannissa on ilmestynyt jo useita feminististen satujen kokoelmia. (Apo 1990, 30.)

### 3.2. Feministinen satu

Tässä alaluvussa käsittelen feminististä satua yleisellä tasolla. Käyn lyhyesti läpi feministisen sadun syntyä ja sen määritelmiä. Seuraavassa alaluvussa käsittelen feminististä lastenkirjallisuutta syvällisemmin ja esittelen sen tunnuspiirteitä suhteessa lastenkirjallisuuden perinteeseen.

Feministinen satu ei ole ilmiönä uusi. Jo vanhoista kansansaduista on löydetty matriarkaalisia satuja, ja vastaavasti viktoriaanisen ajan Englannin lasten- ja nuortenkirjallisuudessa on havaittavissa naisnäkökulmaisia vivahteita. Feministisellä sadulla on vankimmat perinteet Englannissa ja Pohjois-Amerikassa,

jossa satumuoto on syntynyt samaan aikaan feministisen liikkeen kanssa 1960-luvulla. (Heikkilä 1990, 31.)

Feministinen satu syntyi tyytymättömyydestä perinteisten satujen dominoivaan miesdiskurssiin, sosiaalisiin arvoihin ja instituutioihin. Se vetää huomiota perinteisten satujen illuusioihin osoittamalla, että ne on rakennettu naisten alistumisen varaan. Feminististen satujen kirjoittajat eivät pelkästään haasta perinteisiä näkemyksiä sukupuolesta, sosialisaatiosta ja sukupuolirooleista, vaan he myös kartoittavat vaihtoehtoista esteettistä aluetta saduille genrenä avata uusia horisontteja sekä lukijoille että kirjoittajille. (Zipes 1986, xi.)

Feministisissä saduissa perinteiset sadut joutuvat uusien kirjoittajien muokkauksen kohteiksi: satuja voidaan kirjoittaa uudelleen painottamalla sadussa feministien tavoittelemien päämääriä (solidaarisuus, tasa-arvo, väkivallattomuus, itsekunnioitus jne.) tai voidaan kirjoittaa uusi moderni satu, jossa kuitenkin hyödynnetään vanhan kansansadun motiiveja ja aineistoa. Feministisissä saduissa kokeillaan perinteisen sadun kielellä, muotokaavoilla, motiiveilla ja sankariasetelmilla. Feministinen satu käyttää tehokeinonaan usein myös satiiria ja provokatiivista ilmaisua. (Heikkilä 1990, 31–32.)

## 3.3. Feministisen lastenkirjan tunnuspiirteitä Roberta Seelinger Tritesin mukaan

Tässä alaluvussa esittelen Roberta Seelinger Tritesin kirjassaan *Waking sleeping beauty: Feminist voices in children's novels* (1997) esittämiä feministisen lastenkirjan tunnuspiirteitä.

Tritesin mukaan feministisissä lastenkirjoissa kuvataan henkilöhahmoja, jotka kääntyvät sisäänpäin etsimään identiteettiään, koska ympäristön paine on saanut heidät tietoisiksi siitä, että he eivät pitäydy sosiaalisesti hyväksyttävissä sukupuolirooleissa. Tämä paine saattaa olla lähtöisin perheestä, kaveripiiristä tai sosiaalisista instituutioista. Feministisen lastenkirjan tunnusmerkki on se, että

henkilöhahmo, joka käyttää introspektiota selviytyäkseen sorrostaan, melkein aina voittaa ainakin osan siitä, mikä sorti häntä. (Trites 1997, 2–3.)

Tritesin mukaan voimakkain tapa, jolla feministiset lastenkirjat muokkaavat perinteisiä sukupuolirooleja, on niissä esiintyvä luottamus päähenkilön toimijuuteen. Feministisissä lastenkirjoissa päähenkilö on tietoisempi omista toimistaan, kyvystään tunnistaa oma persoonallisuutensa ja tehdä omat päätöksensä. Feministisen lastenkirjan päähenkilön ei tarvitse typistää yksilöllisyyttään sopiakseen yhteiskuntaan. Sen sijaan hänen toimijuutensa, yksilöllisyytensä, valintansa ja ei-yhdenmukaisuutensa tunnustetaan. (Trites 1997, 6.)

Feministisen päähenkilön toimijuuteen liittyy Tritesin mukaan läheisesti hänen äänensä, koska ääni palvelee usein naistoimijuuden metaforana. Ei-feministisissä romaaneissa esiintyy usein naishahmoja, jotka menettävät äänensä ja toimijuutensa sopeutumalla sosiaalisiin odotuksiin. Feministiset päähenkilöt sen sijaan säilyttävät äänensä. Liittyipä äänen käyttö sitten kirjoittamiseen, puhumiseen tai muiden kanssa kommunikoimiseen, feministisen lastenkirjan päähenkilö ymmärtää äänen merkityksen. (Trites 1997, 6–7.)

Kun feministisen lastenkirjan henkilöhahmo on tunnistanut toimijuutensa ja äänensä, johtaa se yleensä minkä tahansa päähenkilöä painostaneen järjestelmän voittamiseen. Henkilöhahmo voittaa jonkin pahuuden voiman (joskus maagisen, joskus ei) tai hän onnistuu tyypillisesti miehisessä tehtävässä tai hän oppii uskomaan itseensä hänen ympärillään olevien epäilyksistä huolimatta. (Trites 1997, 7.)

Feministiset lastenkirjat eivät välttämättä ole läpeensä feministisiä. Trites on havainnut kuinka useimmat feministiset lastenkirjat sisältävät laajan valikoiman henkilöhahmoja, yleensä aikuisia, jotka pitävät yllä stereotyyppisiä sukupuolirooleja. Useimmissa feministisiksi määriteltävissä lastenkirjoissa on ainakin yksi stereotyyppisen sukupuoliroolin ansaan jäänyt naishahmo. Koska nämä kirjat antavat äänen feministisille ideologioille, näiden naishahmojen läsnäolon voisi katsoa ristiriitaiseksi ideologiaksi. Toisaalta perinteisesti kuvattujen nais-

hahmojen läsnäolo voi palvella osana uudistusta, koska vasten passiivista, hiljaista ja objektivoitua naista feministisen päähenkilön saavutukset näkyvät selvemmin. Kirja voi olla feministinen perinteiseen sukupuolirooliin tukeutuvista henkilöhahmoista huolimatta, jos päähenkilö, lapsi, ei ole vielä jäänyt perinteisen sukupuoliroolin ansaan. Päähenkilö saattaa olla stereotyyppisten naisten ja miesten ympäröimä ja saattaa omaksua stereotyyppisiä käytänteitä itsekin, mutta hän ei ole koskaan niiden vanki. Feministisen lastenkirjan päähenkilö onnistuu stereotyyppisistä käytänteistä huolimatta ja joskus jopa niiden vuoksi. (Trites 1997, 6.)

Feministisissä lastenkirjoissa kuvauksen keskiössä ei enää ole passiivinen ”kiltti tyttö”, joka kasvaa ennalta määrättyyn ja rajoitettuun sosiaaliseen rooliin. Feministisen päähenkilön herääminen ei ole miespuolisen herättäjän ansiota. Sen sijaan hän herättää itse itsensä ja huomaa olevansa vahva, riippumaton ja artikulatiivinen ihminen. Erotuksena ei-feministisiin kirjoihin, joissa päähenkilöistä tapaa tulla nukkuvia kaunottaria heidän kasvaessaan aktiivisesta passiiviseen ja äänestä hiljaisuuteen, feministinen päähenkilö säilyttää aktiivisuutensa ja arvostaa toimijuuttaan ja ääntään. Feministisen lastenkirjan sankaritar näyttelee monia rooleja, ottaa aktiivisesti osaa kohtalonsa muodostamiseen, eikä luovu persoonallisesta voimastaan. Trites näkeekin, että feminismin selkein anti lastenkirjallisuudelle on se, kuinka naispäähenkilöt ovat vapautuneet kasvamisesta passiivisuuteen. (Trites 1997, 7–8, 11.)

### 3.4. Intertekstuaalisuus

Tukeudun intertekstuaalisuuden käsittelyssä pääosin John Stephensin kirjassaan *Language and ideology in children's fiction* (1992) esittämiin ajatuksiin, koska hän käsittelee intertekstuaalisuutta lastenkirjallisuuden yhteydessä.

Merkitys syntyy Stephensin mukaan lukijoiden, tekstin, toisten tekstien ja sosiokulttuuristen tekijöiden välisessä suhteessa. Tätä suhdetta Stephens nimittää intertekstuaalisuudeksi. Merkityksen syntyyn vaikuttavat myös lukijoiden se-

mioottinen ja kirjallinen kompetenssi, tiedot konventioista ja genreistä. (Stephens 1992, 84.)

Tarkastellessa lastenkirjallisuuden intertekstuaalisuutta erityistä on se, ettei voi olettaa, että lastenkirjallisuutta lukeva yleisö välttämättä tuntee tietyt pretekstit ja kerronnan konventiot. Mutta, koska intertekstuaalisuus on keino, jolla teksti suhteutetaan olemassa oleviin diskursseihin, sillä on myös tärkeä rooli, kun yritetään tuottaa määrättyjä merkityksiä ja sopeuttaa yleisö kulttuuriin. (Stephens 1992, 85–86.)

Tarkastelun kohteena oleva teksti voi olla intertekstuaalisessa suhteessa pretekstehin useilla eri tavoilla. Tekstillä voi olla intertekstuaalinen suhde tiettyihin aiempiin teksteihin, joihin viitataan suorilla lainauksilla tai alluusioilla. Tietyn tunnistettavissa olevan pretekstin sijaan teksti voi olla intertekstuaalisessa suhteessa useissa versioissa esiintyvään tunnettuun tarinaan. Esimerkiksi Fiona Frenchin kirja *Snow White in New York* (1986) on selvästi intertekstuaalinen, vaikka teoksessa ei viitata tiettyyn pretekstiin. Teksti voi olla intertekstuaalisessa suhteessa myös tarinoiden arkkityyppeihin. Tarinoiden arkkityyppejä ovat esimerkiksi vaelteleva sankari, joka vapauttaa maan hirviön kirouksesta ja halveksittu nuorempi veli, joka saavuttaa menestyksen. Teksti voi olla intertekstuaalisessa suhteessa myös genreen ja konventioon, esimerkiksi kansansadun genreen, joka on sisällön, rakenteen ja henkilöhahmojen suhteen suuressa määrin konventionalisoitunut. Teksti voi olla intertekstuaalisessa suhteessa myös muihin diskursseihin kuten populaarimusiikkiin, elokuviin, televisioon ja jopa mainoksiin. (Stephens 1992, 84–85.)

Myös Christine Wilkie jakaa intertekstuaalisuuden esiintymät tyyppeihin: 1) siteeraavat tekstit: tekstit, jotka toistavat aiempia tekstejä tai viittaavat niihin, 2) imitoivat tekstit: tekstit, jotka pyrkivät selventämään, kääntämään ja täydentämään alkuperäisiä tekstejä ja 3) genren tekstit: tekstit, joissa jaetut koodien ja kirjallisten konventioiden ryppäät ryhmittyvät tunnistettaviksi kuvioiksi. (Wilkie 1999, 132.)

Intertekstuaalisuus voi toimia myös feministisen merkityksen tuottamisen työkaluna lastenkirjoissa. John Stephensin ja Robyn McCallumin mukaan feminismin merkittävä vaikutus lastenkirjallisuudessa on ollut sellaisen fiktion tuottaminen, joka rakentaa feministisen lukija-aseman omaavan implikoidun lukijan. Implikoitu lukija rakennetaan usein intertekstuaalisesti, käsillä olevan narraation ja tietyn pretekstin välisestä dialogista. Dialogisten strategioiden avulla kirjoittajat paljastavat feminiinisyyden rakentamisen ja luonnollistamisen prosessit ja mahdollistavat naisen subjektiviteetin vapaamman ilmaisemisen. Feminiinisyyden diskurssit, jotka vaikuttavat sadussa ja romanssissa, tehdään näkyväksi sosiaalisesti rakennettuina diskursseina. (Stephens & McCallum 1999, 130.)

## 3.5. Uudelleenkirjoittaminen

Tarkastellessa taidesadun intertekstuaalisuutta ja feministisyyttä on aiheellista ottaa esiin lyhyesti myös termi uudelleenkirjoittaminen.[3]

Stephens pitää yhtenä selvimpänä intertekstuaalisuuden ilmentymänä lastenkirjallisuudessa tunnettujen satujen uudelleenkirjoittamista, jossa preteksti on läsnä hyvin eksplisiittisesti. Tällainen uudelleenkerronta voi toimia kahdella eri tavalla. Ensimmäisessä tapauksessa ”alkuperäinen” tarina mukautetaan uudelleenkerronnan ajankohdan ja yhteiskunnan mukaiseksi sanastoltaan ja kulttuurikoodeiltaan. Toisessa uudelleenkerronnan tyypissä voidaan tietoisesti vastustaa pretekstin muotoa ja sisältöä ja olettaa, että lukijat punnitsevat eri versioita keskenään. Koska preteksti ja tarkasteltu teksti sijaitsevat samassa diskursiivisessa tilassa, tarinan merkitys ei sijoitu pelkästään tarkasteltavaan tekstiin vaan tekstien väliseen vuorovaikutukseen. (Stephens 1992, 87–88.)

Myös Bacchilegan mukaan postmodernit satumuunnokset ovat kaksitasoisia: sekä vahvistavia että kyseenalaistavia. Kirjallisina teksteinä, sarjakuvina, eloku-

[3] Laajan katsauksen uudelleenkirjoittamiseen ja sen nykyisiin suuntauksiin tarjoaa Tom Shippeyn artikkeli ”Rewriting the core: Transformations of the fairy tale in contemporary writing” (2006).

vina, musikaaleina tai saippuaoopperoina uudelleenkerrotut sadut aktivoivat ihmesatujen ”taian” tarjoamalla uusia luentoja niistä. Postmoderni uudelleenkerronta on usein kaksikerroksinen, yrittäen paljastaa, tehdä näkyväksi sadun monimutkaisuuden narraatioineen ja sukupuoli-ideologioineen. Hyödyntämällä sadun moninaisia versioita, uudelleenkerronnat yrittävät paljastaa sen, minkä lapsille suunnattujen satujen kanonisointi on unohtanut tai jättänyt kertomatta. (Bacchilega 1997, 22, 50.)

Myös Nodelman näkee, että intertekstuaalisuuden käyttö teksteissä palvelee usein uuden merkityksen muodostumista. Jos kirjallisia tekstejä ajatellaan kaavana toisiinsa, on intertekstuaalisuudella kahtalainen merkityspotentiaali. Intertekstuaalisuus sallii lukijoiden tulla tietoiseksi piirteistä, jotka tekstit jakavat. Mutta se sallii lukijoiden tulla tietoisiksi myös piirteistä, joita ne eivät jaa. (Nodelman 1996, 144.)

Vanessa Joosen katsoo artikkelissaan ”The apple that was not poisoned: Intertextuality in feminist fairytale adaptions” (2004), että feminismi on ollut yksi kaikkein voimakkaimmista kriittisistä järjestelmistä, joka on vaikuttanut satujen uudelleenkirjoittamiseen. Hänen mukaansa useat nykyiset adaptaatiot eivät ole vain naisten kirjoittamia, vaan ne myös uudistavat sukupuolirooleja ja antavat naisille aktiivisemman roolin esitettäväksi. Kun kriittinen teoria on usein huomioinut ongelmallisia käytänteitä Grimmin saduissa, uudelleenkerronnat yleensä menevät askeleen pidemmälle ja yrittävät tarjota vaihtoehdon naisten stereotyyppiselle esittämiselle. (Joosen 2004, 29, 33.)

Myös Trites on huomioinut, kuinka monet feministiset lastenkirjat ovat aiempien lastenkirjallisuuden passiivisen feminiinisyyden kuvien suoria uudelleenkirjoituksia. Näiden uusien versioiden huomiota herättävin piirre on rooli, jota naispäähenkilö näyttelee. Hän osoittaa monille niin kutsutun kultaisen ajan lastenkirjallisuuden tytöille tunnusomaista omapäisyyttä, mutta erotuksena aiempien kirjojen sankarittariin hän ei menetä itsemääräämisoikeuttaan. Säilyttäessään henkilökohtaisen voimansa ja toimijuutensa feministinen päähenkilö usein kukistaa perinteiset sukupuoliroolit, venyttää niiden rajoja ja leikkii

niiden tuottamilla stereotyypeillä sisällyttämällä molempiin sukupuoliin yhdistettyjä piirteitä toimintaansa. (Trites 1997, 11.)

Charlotte Huck huomauttaa kansansatujen uudelleenkirjoittamisessa piilevän myös vaaroja, koska kansansatu on perusluonteeltaan stereotyyppien täyttämä. Saduista tunnistetaan vaivatta ilkeän äitipuolen, kauniin prinsessan, viisaan naisen ja haltijakummin roolit. Nämä eivät ole pyöreitä hahmoja, vaan helposti tunnistettavia hyvän ja pahan symboleja, jotka ennustavat tapaa, jolla nämä hahmot tulevat käyttäytymään. Huckin mukaan näitä tarinoita uudelleenkirjoitettaessa ja symbolisia rooleja muutettaessa, tuhoutuu samalla kansansadun perusluonne. (Huck 2001, ix.)

Trites puolestaan katsoo uudelleenkirjoittamisen tärkeäksi. Hänen mukaansa tapa, jolla kulttuuri käyttää kansansatuja, heijastaa kulttuurin arvoja. Kirjoittaessaan kansansatuja uudelleen feministisiä ideologioita edistääkseen ja naissubjektiviteettia identifioidakseen, feministiset kirjoittajat ovat sekä vastustamassa vanhoissa tarinoissa kuvattua naisten voimattomuutta että antamassa äänen uusille arvoille. Nämä uudet arvot sallivat prinsessa Ruususen herätä, ei kohtaloon, joka upottaa hänet miehensä elämään, vaan kohtaloon, jonka hän määrittää itse. (Trites 1997, 45.)

Uudelleenkirjoittaminen osoittautui löytämieni lähteiden perusteella vaikeasti määriteltäväksi termiksi. Monet moderneja satuja tarkastelevista tutkijoista käyttävät termiä uudelleenkirjoittaminen, mutta eivät määrittele sitä sen tarkemmin. Lähteiden perusteella tutkijat eivät rajaa uudelleenkirjoittamista koskemaan pelkästään tiettyjä, tunnistettavia uudelleenkerrottuja tarinoita kuten esimerkiksi ”Lumikin” tai ”Tuhkimon” uusia versioita, vaan uudelleenkirjoittaminen voi kohdistua myös satugenren konventioihin, kuviin ja lainalaisuuksiin yleensä. Uudelleenkerronnat ovat myös kaksitasoisia. Ne toistavat pretekstinsä ja voivat tuottaa pretekstiä myötäilevän tai vastustavan uudelleenkerronnan. Useimmiten uudelleenkerronnat kuitenkin uudelleentulkitsevat eli esittävät vanhan kertomuksen puitteissa uusia merkityksiä. Myös tutkimusaineistoni sadut voidaan katsoa uudelleenkerronnoiksi, vaikka ne eivät perustu mihinkään

tiettyyn tunnistettavaan tarinaan. ”Kuninkaantyttären siipien” ja *Kahden prinsessan* pretekstinä kuitenkin selvästi on satugenre ja sen konventiot.

# 4. KANSANSADUN PERINNE POHJATEKSTINÄ

Tässä luvussa tarkastelen, kuinka tutkimusaineistoni sadut toisaalta toistavat kansansadun perinnettä, toisaalta uudistavat sitä. Tarkastelen myös, kuinka tutkimusaineistoni käyttää hyväkseen intertekstuaalisuutta satuperinteen konventioiden kyseenalaistamiseen.

## 4.1. Miljöö

Miljöön suhteen kansansatu suosii viitteellisyyttä: tapahtuma-aikaa ja -paikkaa ei rajata selkeästi (Lukens 1999, 169). Nodelmanin mukaan ihmiset mieltävät perinteisen sadun miljöön keskiaikaisen Euroopan kaltaiseksi paikaksi, joka on vapaa modernin teknologian ilmentymistä. Toisin kuin tieteiskirjallisuus, joka käyttää fantasiaa monimutkaisen tulevaisuuden kuvaamiseen, sadut kuvastavat ennemmin vanhojen hyvien aikojen nostalgiaa. Sadun maailman kuuluvat myös maagiset elementit: kurpitsat muuttuvat vaunuiksi, ihmiset nukkuvat satoja vuosia, possut ja sudet puhuvat. Mikä tahansa ei kuitenkaan ole satumaailmassa mahdollista, esimerkiksi puhuvat porsaat eivät muutu kurpitsoiksi. Yleensä taika rajoittuu yhteen tai kahteen elementtiin kussakin tarinassa. Perinteisen sadun maailmassa on myös hyvin vähän keskimuotoja. Ihmiset ovat joka äärimmäisen rikkaita tai äärimmäisen köyhiä, hyviä tai pahoja, laiskoja tai ahkeria. Vaikka keskimuotojen puute saattaa saada sadun maailman vaikuttamaan raa'alta, se on itse asiassa utopistinen. Ilman todellisuuden monimutkaisia hyvän ja pahan sekoituksia ongelmat on helppo ymmärtää ja ratkaisut niihin ovat ilmiselviä. (Nodelman 1996, 255.)

"Kuninkaantyttären siivet" -sadun maailma toisintaa kansansadun perinteistä näyttämöä. Satu ei anna viitteitä tarkkaan ajalliseen tai paikalliseen sijoittamiseen. Sadusta rakentuu kuva keskiaikaisesta miljööstä ja hovielämästä linnoineen, palvelijoineen ja alamaisineen. Myös maagisissa elementeissä "Kuninkaantyttären siivet" noudattelee kansansadun perinnettä. Todellisuuden venyttäminen rajoittuu sadussa yhteen piirteeseen: prinsessalle kasvaviin sii-

piin. ”Kuninkaantyttären siipien” maailma myös toisintaa kansansadulle ominaista kaksijakoisuutta. Ihmiset jakautuvat sadussa kahteen vastakkaiseen ryhmään: hallitsijoihin ja alamaisiin, palveltaviin ja palvelijoihin.

Myös *Kahden prinsessan* miljöönä toimii kuningaskunta, joka osittain muistuttaa satuperinteen mukaista menneisyyden miljöötä. Sadussa on kuninkaanlinna ja kuninkaallista yltäkylläisyyttä yllin kyllin, mutta sadun maailmassa esiintyy myös ilmiöitä, jotka eivät vanhan ajan nostalgiaan nojaavan perinteisen sadun näyttämölle kuulu.

> Eikä elokuviinkaan tarvinnut mennä. Katosta laskeutui kokonainen pienoisteatteri, jossa oli laajakangas ja sen edessä kaksi unelmia varten valmistettua tuolia. Ei muuta kuin kone käyntiin ja kuvat lähtivät liikkeelle ja veivät prinsessat maailmoihin, joita ei ollut. (KP, 6.)

*Kahden prinsessan* maailmassa ovat läsnä sekä perinteisen sadun fantasian etäännyttävät elementit että modernista elämänmenosta tutut piirteet. Varsinkin siirryttäessä kuninkaanlinnasta kaupunkiin muuttuu miljöö perinteiselle sadulle vieraaksi.

> Vaikka kaikki tekivät jotakin, heidän puuhistaan ja niiden tarkoituksesta ei saanut selvää. Yksi puhui taskupuhelimeen hieno puku päällä. Toinen taas seisoi paikallaan kuin mikäkin patsas ja tuijotti suoraan eteensä. Kolmas juoksi sauvat käsissä jonnekin kuin hirvi, neljäs istui raitiovaunussa ja luki kirjaa. Viides lauloi ja hakkasi naulaa lautaan, rakensi siihen jotain, kun taas kuudes hyppäsi autoon, joka kiihdytti paikalta hurjaa vauhtia. Seitsemäs sen sijaan oli juuri nousemassa autosta, mustasta ja kiiltävästä. Kahdeksas ja yhdeksäs sitten selvästikin kiistelivät jostain ja olivat jo käsirysyssä. Ja kymmenes kävelytti pientä valkeaa koiraa, joka nosti juuri jalkaansa pylvään kohdalla. (KP, 32.)

Sadun kaupungin maailma on moderni ja prinsessoille vieras. He ovat tupsahtaneet kuninkaanlinnan edustamasta satumaailmasta keskelle kaupungin todellisuutta ja joutuvat opettelemaan sen säännöt selviytyäkseen. Uuteen tilanteeseen sopeutuminen osoittautuu vaikeaksi, varsinkin kun elämä passattuna kuninkaanlinnan satumaailmassa on antanut prinsessoille huonot edellytykset itsenäiseen selviytymiseen. Prinsessat tulevatkin huiputetuiksi ja vangituiksi.

Fantasiaelementtien vähyys erottaa *Kahta prinsessaa* kansansadun perinteestä.

Todellisuuden rajoja ei sadussa venytetä edes silloin kun prinsessat kaipaisivat pelastusta, vaan heidän täytyy itse keksiä tie vapauteen. Ainoa fantasiaelementti sadussa on lumous, joka on tehnyt tyttöjä auttavasta pojasta kuuromykän. *Kaksi prinsessaa* noudattaa kansansadun perinnettä kuitenkin kaksijakoisessa maailmankuvassa. Kuninkaanlinna kylpee yltäkylläisyydessä ja joutilaisuudessa samalla kun kansalaiset kärsivät sodasta ja köyhyydestä.

### 4.2. Henkilöhahmo

Kansansadun henkilöhahmot ovat tyyppejä, jotka edustavat esimerkiksi kauneutta, hyvyyttä, laiskuutta, oveluutta, pahuutta, voimaa tai viattomuutta (Vos & Altmann 1999, 9). Kansansatu perustuu näihin helposti tunnistettaviin litteisiin henkilöhahmoihin (Lukens 1999, 25). Litteät henkilöhahmot rakentuvat yhden yksittäisen idean tai luonteenpiirteen varaan. Yhden idean ilmentäjät eivät yleensä muutu toiminnan myötä, vaan ”pitävät pintansa” tarinan alusta loppuun. (Kantokorpi 2000, 122.) Kansansadun tyyppejä edustavat henkilöhahmot eivät myöskään yleensä saa kirjallisen henkilöhahmon yksilöllistävää erisnimeä, sen sijaan heidät tunnistetaan edustamansa luokkanimen perusteella kuten äitipuoli tai prinssi (Lukens 1999, 95).

Kansansadun perinteen mukaisesti kukaan ”Kuninkaantyttären siipien” henkilöhahmoista ei saa yksilöllistävää erisnimeä. Sadun henkilöhahmoja kutsutaan ryhmänimillä, ammatin tai aseman mukaisesti kuten kuninkaantytär, tohtori, piika, kuningas ja kuningatar. Sadun henkilöhahmoja on kuitenkin vaikea mieltää yhden idean ilmentäjiksi. Sekä kuninkaantytär että kuningatar ja kuningas ovat pyöreitä henkilöhahmoja, eivät selkeästi luokiteltavissa hyviksi tai pahoiksi. Henkilöhahmot myös kehittyvät tarinan kuluessa.

Myös *Kahden prinsessan* prinsessat ovat pyöreitä henkilöhahmoja vikoineen ja vahvuuksineen ja erilaisine luonteenpiirteineen. Roosa ja Bianca myös kehittyvät ja kasvavat tarinan myötä. Erotuksena satuhahmojen kuvailun traditioon saavat useat henkilöhahmot *Kaksi prinsessaa* -sadussa erisnimen. Mielenkiin-

toista on, miten sadussa erisnimen saajat ja ryhmänimillä kutsuttavat jakaantuvat. Erisnimen saavat tarinan keskushahmoina prinsessasiskokset (Roosa ja Bianca), heitä auttavat henkilöhahmot (Taina-rouva ja Suleiman Haukkaprinssi) ja vastakkaisen sukupuolen edustajat ja mahdollisen romanttisen kiinnostuksen kohteet (Tainan pojat Markus Muurahaiskäpy ja Johannes Joutsenmieli). Ryhmänimillä kutsuttavat joko estävät prinsessoja heidän pyrkimyksissään (kuningas ja kuningatar) tai haluavat heille pahaa (isäntä ja sirkusrouva). Se, saako henkilöhahmo erisnimen vai ei, määrittyy henkilöhahmon suhteesta prinsessasiskoksiin.

### 4.3. Naiskuva

Robert Moore on artikkelissaan ”From rags to witches: Stereotypes, distortion and anti-humanism in fairy tales” (1975) listannut kansansatujen negatiivisia puolia. Hänen mukaansa kansansaduissa (1) naiset ovat köyhiä tyttöjä tai kauniita prinsessoja, jotka palkitaan ainoastaan, jos he osoittavat passiivisuutta, kuuliaisuutta ja alistuvuutta, (2) äitipuolet ovat aina pahoja, (3) paras nainen on kotiäiti, (4) kauneus on naisten suurin arvo, (5) miesten pitää olla aggressiivisia ja ovelia, (6) raha ja omaisuus ovat kaikkein haluttavimpia tavoitteita elämässä, (7) taikuus ja ihmeet ovat keinoja, joilla sosiaaliset ongelmat ratkaistaan, (8) sadut ovat rasistisia, koska ne usein liittävät kauneuden ja hyvyyden valkoiseen väriin ja rumuuden mustaan väriin. (Ks. Zipes 1986, 5–6.) Puolet tämän Mooren listan kansansadun negatiivisista piirteistä liittyy naiskuvaan. Useat tutkijat ovat nähneet kansansatujen naiskuvan vähintäänkin ongelmallisena. Käsittelenkin seuraavaksi, millaista naiskuvaa kansansatujen on nähty ilmentävän, ja vertaan sitä tutkimusaineistooni.

Satu Apo on eritellyt suomalaisten kansansatujen naiskuvaa artikkelissaan ”Kansansadut naisnäkökulmasta: Suuren äidin palvontaa vai potkut Lumikille? (1990). Apon mukaan nainen kuvataan näissä kertomuksissa miestä avuttomammaksi ja passiivisemmaksi: useimmiten hän on miessankarin tavoittelema kasvoton objekti. Perinteisissä kertomuksissa esiintyy myös aktiivi-

sia, tavoitteellisesti toimivia sankarittaria. Nämä sankarittaret ovat passiivisia sisariaan harvinaisempia. Naisen päätavoite on satujen mukaan edullisen avioliiton solmiminen. Saduissa, joiden pääosassa on nuori sankaritar, määritellään tämän päävihollisekseen toinen nainen, tavallisimmin äitipuoli, anoppi tai sisarpuoli. Satujen mukaan naisten väliset suhteet ovat huonot, he ovat toisilleen mustasukkaisia ja kadehtivat toisiaan. (Apo 1990, 24–25.) Mielenkiintoista on, että samaa sukupuolta olevat sisarukset ovat yleensä toisiaan kohtaan vihamielisiä hahmoja kertomuksissa, kun taas vastakkaista sukupuolta olevat sisarukset ovat ystävällisiä (Brewer 1988, 9). Tämä liittynee kansansatujen kilpailuasetelmaan. Prinssejä, prinsessoita ja puolia valtakuntia ei riitä perheen kaikille sisaruksille. Perheen eri sukupuolta olevat sisarukset eivät muodosta kilpailussa parhaasta avioliitosta samanlaista uhkaa kuin samaa sukupuolta olevat sisarukset.

Apon mukaan kansansaduissa käsitellään myös klassista kysymystä siitä, millainen on hyvä ja millainen huono nainen. Satujen hyvä nainen on nöyrä ja tottelevainen – hän noudattaa isänsä, aviomiehensä ja veljensä käskyjä ja toivomuksia. Negatiiviseksi naishahmoksi kansansadut kuvaavat naisen, joka haluaa arvioida partneriehdokkaitaan, haluaa valita kosijansa ja jopa julkeaa torjua hänestä kiinnostuneen miehen. Tällainen nainen saa puolisokseen murhanhimoisen hirviön tai sankari häpäisee hänet seksuaalisesti ja sosiaalisesti. (Apo 1990, 25.) Nöyryytyssaduissa naiset kuvataan tuomittaviksi, koska he kieltäytyvät avioitumasta. Heidät tuomitaan ylpeiksi. Vaihtoehtoista perustelua, jonka mukaan he tahtovat säilyttää vapautensa ja identiteettinsä, ei oteta huomioon. Näin kansansatu kuvailee voittona tilanteen, jossa omapäinen nainen taipuu tai pakotetaan taipumaan avioon ja sitoutumaan miehensä tahtoon. (Lieberman 1986, 198.)

Marcia K. Lieberman on analysoinut artikkelissaan ”Some day my prince will come: Female acculturation through the fairy tale” (1972) *The blue fairy bookin* (1965) naishahmoja. Hän kritisoi kokoelmasta hahmottuvia naisten kannalta negatiivisia kaavoja. Liebermanin mukaan esimerkiksi kauneuskilpailu on perustava ja ensisijainen asetelma monessa *The blue fairy bookin* tarinassa. Kau-

niita tyttöjä ei koskaan jätetä huomiotta: pahat hahmot voivat alistaa heidät aluksi, mutta lopulta heidät valitaan palkittaviksi. Monet sadut keskittyvät korostamaan kauneutta tytön tärkeimpänä ja arvokkaimpana piirteenä, jopa ainoana sellaisena. Naisten kuvaamiseen liittyy usein kauneuden alleviivaamisen ohella myös luonteenpiirteellisiä ominaisuuksia kuten hyväluontoisuus ja lauhkeus. Myös satujen kilpailullinen aspekti liittyy naishahmojen osalta kauneuteen: tyttö voittaa, jos on kaunein, poika taas, jos hän on rohkea, aktiivinen ja onnekas. Koska tytöt tulevat valituiksi kauneuden perusteella, heidän ei tarvitse tehdä mitään ansaitakseen palkinnon: heidän ei tarvitse osoittaa rohkeutta, neuvokkuutta tai älyä. Tämä alleviivaa naishahmojen passiivisuutta. Koska sankarittaret valitaan kauneuden perusteella, he ovat olemassa passiivisesti, kunnes sankari näkee heidät tai heidät kuvaillaan sankarille. (Lieberman 1986, 187–189.)

*The blue fairy bookin* saduissa kauneus yhdistetään sankarittareen ja tämän passiivisuuteen ja kiltteyteen, kun taas naisen rumuus ja tämän osoittama aktiivisuus vastavuoroisesti yhdistetään pahuuteen. Jos sadut kuvaavat vahvatahtoista, kunnianhimoista ja aktiivista naista, on tämä usein poikkeuksetta myös ruma ja paha. Aktiivisuuden moraalinen arvo on sukupuolisidonnainen. Poika, joka lähtee etsimään onneaan, on vahva hahmo, jolle taataan menestys. Mikä on suositeltavaa miehissä, torjutaan puolestaan naisissa: energisen, eteenpäinpyrkivän pojan vastapari on juonitteleva, kunnianhimoinen nainen. (Lieberman 1986, 197.)

Liebermanin mukaan parhaiten tunnettujen tarinoiden tutkimus paljastaa, että aktiiviset neuvokkaat tytöt ovat satumaailmassa harvassa: suurin osa satujen sankarittarista on passiivisia, alistuvia ja avuttomia. Niin suuri osa sankarittarista on torneihin lukittuina, jättiläisten tai maagisen unen vangitsemina tai muulla tavoin orjuutettuina ja ohikulkevan prinssin pelastusta odottavina, että avuton, vangittu neito on sadun pohjimmainen sankaritar. (Lieberman 1986, 190, 192.)

K. Kailon mukaan satujen naiset voi jakaa kahteen eri tyyppiin: lasipurkkiin

säilötyt (”pickled”) ja falliset naiset. Sankarittaret representoidaan usein purkkiin säilöttyinä: passiivisina, nuorina ja kauniina. Nämä piirteet takaavat heille onnellisen kohtalon sadussa. Falliset naiset puolestaan ovat rumia, pelottavia ja uhkaavia. Koska nämä naiset eivät tyydy passiiviseen rooliin elämässä, he uhkaavat patriarkaalista maailmaa ja sen määrityksiä naisille sopivasta käyttäytymisestä. (Ks. Halkola 1995, 23.) Satujen säilöttyjen ja fallisten naisten vastakkainasettelu ilmenee esimerkiksi ”Lumikki” -sadun passiivisen Lumikin ja aktiivisen kuningattaren välillä. Gilbert ja Gubar tulkitsevat kuitenkin sadun molemmat naishahmot, sekä lasipurkkiin säilötyn Lumikin että fallisen kuningattaren, yhtälailla patriarkaatin vangeiksi. Lumikki on lasisen arkun ja passiivisen roolinsa vanki, kun taas Lumikin äitipuoli on maagisen peilin ja kauneuden vaatimuksen vanki. (Gilbert & Gubar 1986, 201.)

”Kuninkaantyttären siipien” prinsessa ei mukaile edellä esitellyn sadun passiivisen ja säilötyn sankarittaren perinnettä. Hän on aktiivinen henkilöhahmo, ei kasvoton objekti, jota kohden toiminta suoritetaan. ”Kuninkaantyttären siipien” prinsessan roolina ei ole olla pelastusta odottava ja passiivisesti olemassa oleva ”sankaritar” vaan tavoitteellisesti toimiva henkilöhahmo. Prinsessan lahjaksi saamat siivet ovat sadussa se elementti, joka rikkoo perinteisen sadun käytänteet ja takaa prinsessalle vapauden perinteisestä prinsessaroolista. ”Kuninkaantyttären siipien” prinsessa saa ja säilyttää sadussa toimijuuden, joka perinteisten satujen sankarittarilta puuttuu. ”Kuninkaantyttärien siipien” omilla ehdoillaan ja oman tahtonsa mukaisesti toimiva prinsessa piirtyy vastakohdaksi perinteisen sadun passiiviselle, alistuvalle ja odottavalle sankarittarelle, jonka mukautuminen patriarkaatin vaateisiin palkitaan avioliitolla, miehen tahdon alaiseksi joutumisella. ”Kuninkaantyttären siipien” prinsessakuva on itsenäinen, iloinen ja vahva nuori nainen, joka ei kaipaa valkealla ratsulla paikalle karauttavaa prinssiä pelastajakseen.

”Kuninkaantyttären siivet” eroaa perinteisen sadun linjasta myös kauneuden alleviivaamisen osalta. Sadussa ei kuvailla prinsessan ulkonäköä lainkaan, eikä se toimi motiivina sadun tapahtumille. Prinsessan roolina sadussa ei ole toimia miessankarin kiinnostuksen objektivoituna kohteena tai tämän palkintona.

Myös *Kaksi prinsessaa* erottuu perinteisen prinsessakuvan traditiosta. Sadun keskiössä ovat prinsessasisarukset, jotka eivät suostu sopeutumaan perinteisen prinsessakuvan muottiin. Roosa on prinsessasiskoksista toimeliaampi, äänekkäämpi ja äkkipikaisempi. Bianca vaikuttaisi ensisilmäykseltä olevan perinteisen mallin mukainen prinsessa: vaalea, hiljainen ja sävyisä. Kuitenkin molemmat prinsessat tahtovat murtautua ulos perinteisestä prinsessaroolista, jonka noudattamista heidän vanhempansa heiltä odottavat. Prinsessat karkaavat kuninkaanlinnan rajoittavasta ympäristöstä oman neuvokkuutensa ansiosta, eikä heidän pelastuksensa kaupungissa tule automaattisesti magian avulla tai ulkopuolisen pelastajan muodossa. Prinsessat eivät tyydy passiivisesti kohtaloonsa vaan ottavat aktiivisesti osaa tarinan tapahtumien kehittymiseen.

Kauneuskilpailu on vieras käsite *Kaksi prinsessaa* -sadun maailmalle. Prinsessojen ulkonäöstä kerrotaan vain, että toinen heistä on puna- ja toinen vaaleatukkainen. *Kahden prinsessan* prinsessat solmivat perinteisen sadun naisen päätavoitteeksi määrittämän avioliiton. Prinsessojen avioituminen ei kuitenkaan ole tulos heidän kauneudestaan tai palkinto heidän mukautumisestaan patriarkaatin vaatimaan passiivisuuteen. *Kaksi prinsessaa* eroaa perinteisen sadun naiskuvasta, koska prinsessojen kohtalon avaimena tai sadussa olemassaolon oikeutuksena ei ole heidän kykynsä viehättää mahdollisia pelastajia tai kosijoita. Kumpaisestakin prinsessasta kehittyy kyvykkäitä ja itsenäisiä nuoria naisia, joiden elämän määrittäjinä toimivat heidän omat saavutuksensa, eivät heidän suhteensa miehiin.

### 4.4. Prinsessasadun intertekstuaalisuus

Tunnetuimpien prinsessasatujen joukossa ovat ”Tuhkimo”, ”Lumikki” ja ”Prinsessa Ruusunen”. Nämä prinsessasadut ovat varmasti joko kirjallisina tai valkokangasversioina vaikuttaneet eniten siihen kuvaan, millaiseksi prinsessa koetaan. Koska prinsessasadun perinne on pitkä ja konventionalistunut, se on nykyään myös laaja-alaisen lainauksen, kommentoinnin, versioinnin ja uudel-

leentulkinnan kohteena.

Kommentoinnin mahdollisuus edellyttää perinnettä, jota kommentoida. Niinpä sadullakin on oma kimppunsa tekijöitä, jotka määrittävät koko genreä. Tradition muodostavat fraasit ja piirteet, jotka toistuessaan alkavat määrittää lajia. Sadulle tyypillisiä piirteitä ovat esimerkiksi "olipa kerran" -aloitus, kolmikerto, luonnetyyppien yksinkertaistaminen ja prinsessojen, lohikäärmeiden ja kuopuspoikien henkilögalleria (Heikkilä-Halttunen 2001, 131). Myös hyvät haltiakummit, pahat äitipuolet, hurmaavat prinssit ja kauniit ja hyvät tytöt ovat saduissa usein esiintyviä henkilöhahmoja (Lukens 1999, 25, 95). Saduissa toistuvia piirteitä ovat myös rakastuminen, upea palatsi, rikottu kielto, rakastetun etsintä, päättäväisyyden ja kestävyyden testit, maagiset auttajat ja onnellinen loppu avioliittoon (Brewer 2006, 22).

Vladimir Propp tiivisti teoksessaan *Morphology of the folktale* (1928) venäläisten ihmesatujen juonet 31 funktioon. Prinsessasaduissa esiintyviä Proppin funktioita ovat esimerkiksi:

> XI. The hero leaves home.
> XII. The hero is tested, interrogated, attacked, etc., which prepares the way for his receiving either a magical agent or helper.
> XIV. The hero acquires the use of a magical agent.
> XV. The hero is transferred, delivered, or led to the whereabouts of an object of search.
> XVI. The hero and the villain join in direct combat.
> XVIII. The villain is defeated.
> XX. The hero returns.
> XXI. The hero is pursued.
> XXII. Rescue of the hero from pursuit.
> XXIII. The hero, unrecognized, arrives home or in another country.
> XXIV. A false hero presents unfounded claims.
> XXV. A difficult task is proposed to the hero.
> XXVI. The task is resolved.
> XXVII. The hero is recognized.
> XXVIII. The false hero or villain is exposed.
> XXIX. The hero is given a new appearance.
> XXX. The villain is punished.
> XXXI. The hero is married and ascends the throne. (Propp 1998, 39, 43, 50–51, 53, 55–57, 60, 62–63.)

Propp erotti ihmesatujen analyysissään myös seitsemän laajaa hahmotyyppiä, jotka suorittavat funktioita. Prinsessasaduissa esiintyviä hahmotyyppejä ovat

esimerkiksi:

> 1. villain.
> 3. helper.
> 4. princess (a sought-for person) and her father.
> 6. hero.
> 7. false hero. (Propp 1998, 79–80.)

Prinsessasadulle tyypillisiä hahmoja ja funktioita ovat Proppia mukaillen: prinsessa ja prinsessan isä, jotka asettavat tehtäviä sankarille. Roisto, jonka kanssa sankarin on taisteltava tai, joka yrittää ottaa kunnian sankarin saavutuksista. Sankari, joka suorittaa tehtäviä tai pelastaa prinsessan. Prinsessasaduissa usein esiintyviä elementtejä ovat myös sankarin palkitseminen (yleensä prinsessa puolisoksi ja vähintään puoli valtakuntaa) ja sankarille asetetut tehtävät, jotka sankarin on läpäistävä saadakseen prinsessan ja rikkaudet. (Ks. Propp 1998, 39, 51, 60–61, 63–64, 79–80.)

Taidesaduissa käytetään hyväksi prinsessasatuun muodostuneita konventioita. Kansansaduista tutut elementit voivat esiintyä uudessa tekstissä intertekstuaalisina tehokeinoina ja huvituksina kompetentille lukijalle.

> Heti kehdon valmistuttua kuningas sanoi, että todellinen prinsessa on nyt kohotettava kaikkien muiden yläpuolelle. [--] Kun kehto aikanaan kävi lyhyeksi, rakennettiin tilalle vuode. Sekin oli niin korkea, että kattoa sipoi. Siinä oli kahdeksan haahkanuntuvapatjaa ja niiden alla toisinaan herneitä. (Helakisa 1982, 121.)

Usein intertekstuaaliset viittaukset ovat katkelman kaltaisia viittauksia tiettyyn teokseen, joilla kirjailija voi osoittaa lukeneisuuttaan tai näppäryyttään ja suoda myös kompetentille lukijalle oivaltamisen riemua.

Intertekstuaalisuus voi kirjallisen kikkailun sijaan toimia väylänä pretekstin kommentointiin tai parodiaan ja näin muodostaa teokseen uusia merkityskerrostumia. Perinteeseen muodostuneita konventioita kyseenalaistaen ja ironisoiden voidaan saduissa tuoda julki uusia äänenpainoja ja tulkita perinteen muodostamia käsityksiä uudelleen.

Päivi Heikkilä-Halttunen on tutkinut intertekstuaalisuuden ilmenemistä Kaari-

na Helakisan satutuotannossa pro gradussaan ”Aikuisen taso lastenkirjallisuudessa: Intertekstuaalisuus Kaarina Helakisan saduissa” (1992). Heikkilä-Halttusen mukaan Helakisa kyseenalaistaa alluusioillaan vanhoissa saduissa ilmeneviä arvoja ja asenteita. Helakisan saduissa vanhoista perinteistä pitävät kiinni yleensä vanhemmat, mikä näkyy sadussa ”Kuninkaantyttären siivet”. Sadun alkutilanne viittaa kansansatujen klassiseen asetelmaan: Kuninkaantytär on sairastunut ja koko valtakunta on murheissaan. Tietäjiä ja parantajia saapuu selvittämään prinsessan sairautta, mutta kukin vuorollaan epäonnistuu tehtävässään. Lopulta linnaan saapuu muukalainen, joka määrää rohdolleen erikoisen hinnan. Perinteisen sadun kliseisin sanakääntein kuningas ja kuningatar tarjoavat parantajalle perinteisiä palkkioita ja ilmaisevat tiedostavansa satuperinteen käytänteet. (Heikkilä-Halttunen 1992, 67.)

> – Puoli valtakuntaa, jos sopii? kuningas ehdotti tohtorille ja nousi kaavailemaan valtikanvarrella sopivaa aluetta seinäkartasta, joka esitti valtakuntaa. – Tahi puolet aarrekammioni aarteista? ja kuningas helisteli timantteja taskunsa pohjalla. Tohtori ei vastannut halaistua sanaa. – Ah, hän aikoo varmaan vanhan tavan mukaan pyytää palkakseen rakkaan tyttäremme kättä! kuningatar kuiskasi niin että kaikki sen kuulivat. – Mitä tehdään, kuningas, annetaanko? – En vaadi ropoakaan kultaa, en helmen helmeä enkä tynnyrinalaakaan maata, tohtori sanoi. – Liioin en halua tyttärenne kädestä edes peukaloa. Sen sijaan perheenne tulee pian prinsessan toivuttua saamaan minulta lahjan, johon teidän on tyytyminen, ei ole mitenkään lupa yrittää päästä lahjastani eroon. Muutoin käy huonosti. Tämä on se hinta, jonka vaadin. (KS, 89.)

Kuningas ja kuningatar toteuttavat sadussa perinteisiä sukupuoli- ja saturoolejaan: mies ajattelee materialistisesti omaisuutta, siinä missä nainen asettaa rakkauden etusijalle. Parantajan vaatimuksena on kuitenkin vain se, että prinsessan toipumisen jälkeen häneltä saatua lahjaa ei saa tuhota. Tohtorin lahjana kuninkaantyttärelle kasvavat siivet. Vanhemmat yrittävät taltuttaa tyttärensä perinteisen sadun turvalliseen kaavaan uudelleen, mutta siivet ovat tehneet heidän tyttärestään vapaan ja vanhoihin kaavoihin taipumattoman. (Heikkilä-Halttunen 1992, 67–68.)

Katkelma tuo esiin ja ironisoi myös vanhojen satujen palkitsemisen perinnettä. Kuningas ja kuningatar ovat tarjoamassa puolta valtakunnastaan ja rikkauksistaan tai tytärtään palkinnoksi tuntemattomalle miehelle. Tytär asetetaan vertailukelpoiseksi materian kanssa ja muutetaan hyödykkeeksi, objektiksi, jonka

voi noin vain antaa pois. Tohtori kuitenkin torjuu kuninkaan ja kuningattaren noudattaman satukaavan ironisesti sanaillen ja satutradition palkitsemisen ja prinsessojen palkinnoiksi ja objektivoiduiksi hyödykkeiksi typistämisen perinne rikkoutuu.

*Kahdessa prinsessassa* tämä sama palkitsemisperinne kuvataan myös totutusta poikkeavasti: ”PRINSESSAT KADOKSISSA/ Löytäjälle kuninkaan kiitos!” (KP, 28). Ote osoittaa, miten tämän sadun arvomaailmaan ei enää kuulu, että hyvä työ palkittaisiin materialistisesti tai naittamalla prinsessa tuntemattomalle sankarille.

*Kahdessa prinsessassa* pohditaan myös muita satutradition klassisia asetelmia mielenkiintoisella, perinnettä ironisoivalla tavalla.

> Tytöille olivat kirjurit ja kaunolukijat lukeneet ja kertoneet myös paljon satuja varsinkin prinsessoista. Siksi tytöt jo tiesivät, että jos suuteli sammakkoa, tästä silmänräpäyksessä kasvoi uljas ja komea prinssi. Entäpä jos suuteli prinssiä? Muuttuisiko tämä heti surkeaksi sammakoksi? Vanhat naiset taas olivat saduissa usein noita-akkoja, jotka kiltiksi naamioituneina odottivat heidän kaltaisiaan lapsia muuttaakseen nämä vaikka sisiliskoiksi tai käärmeiksi, joista olisi noidille enemmän huvia. (KP, 20.)

Katkelman saduista tutun tilanteen, sammakon suutelemisen, ironinen nurinpäinkääntäminen osoittaa tuon tilanteen alun alkujaankin absurdiksi. *Kaksi prinsessaa* purkaa katkelman pohdinnassa myös ironisoiden satutradition mieltymystä demonisoida vanhemmat naiset lapsia vaaniviksi noidiksi. Tytöt kohtaavat karkureissullaan metsässä vanhan naisen, johon he katkelmassa kuvattujen satutradition muodostamien oletusten mukaisesti suhtautuvat ensin varauksella. Metsässä kohdattu nainen osoittautuu kuitenkin lempeäksi ja ystävälliseksi.

Intertekstuaalisuus on usein tärkeä osa taidesatua ja voi toimia välineenä modernin sadun merkitysten muodostamisessa. Vanhoilla merkityksillä leikittelemineen ja niiden korjaaminen on satumaailmassa yhä yleisempää. Heikkilä-Halttusen mukaan termi postmoderni satu sopisi kuvaamaan taidesadun tätä suuntausta. Samaa tarkoittavia laatumääreitä ovat myös ilmaisut vaihtoehtoi-

nen, radikaali, filosofinen, nurinkäännetty tai anarkistinen satu. Postmodernin sadun tunnusmerkkejä ovat myös vanhan perinteisen satutradition tietoinen ympärikääntäminen, toisinnäkeminen ja parodiointi. Postmoderni satu hyödyntää vanhaa satuperintöä, myös sen muotokieltä ja aiheistoa. Satujen esittämä maailmankuva on kuitenkin etääntynyt varsin kauaksi kansansadusta. (Heikkilä-Halttunen 1992, 118.)

# 5. PRINSESSASADUN FEMINISTISYYS

## 5.1. Sukupolvien välinen kuilu

”Kuninkaantyttären siivet” -sadussa prinsessan ja kuninkaan ja kuningattaren välinen suhde on prinsessan siipien ja niiden myötä rikkoutuneiden satuperinteen käytänteiden vuoksi kriisissä. Sadussa sukupolvet ja niiden edustamat maailmat ovat vastakkain. Prinsessan vanhemmat ovat vielä lujasti kiinni patriarkaalisessa satuperinteessä, kun taas prinsessa tavoittelee vapautta ja itsemääräämisoikeutta. Heikkilä-Halttunen (1992, 35) on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka Helakisan saduissa prinsessat ja prinssit ja toisaalta kuninkaat ja kuningattaret käyttäytyvät yhdenmukaisesti: lapsisankarit eli prinssit ja prinsessat rikkovat ennakkoluulottomasti perinteisen sadun roolikaavoja, siinä missä heidän vanhempansa pitävät tiukasti kiinni sadun heille varaamasta roolista. ”Kuninkaantyttären siivissä” patriarkaalisen satuperinteen käytänteisiin jumiutuneiden vanhempien on mahdotonta hyväksyä siivekästä ja vapautunutta lastaan.

> Aamiaisen jälkeen prinsessa juoksi linnan puistoon ja ryhtyi kokeilemaan siipiä. Ensin hän pyrähteli piikivikäytävällä haparoiden kuin kananpoika. Sitten hän lennähti suihkulähteen reunalle, puistonpenkille, porraskivelle, omenapuun alaoksalle. Sitten hän lauloi. Sitten hän leijaili pitkin siiveniskuin puusta maahan ja kohottautui uudelleen ilmaan ja nousi keittiön avoimelle ikkunalle. Kyökkipiiat hämmästyivät niin että yksi sai luumunkiven väärään kurkkuun ja toinen työnsi peukalonsa kuumaan limppuun ja poltti käteensä rakon. Kuningatar istui hopeasalonkinsa ikkunan ääressä keskentekoinen paulavyö helmassaan, katseli puistossa pyrähtelevää tytärtään ja itkeä vollotti. Hovirouvan oli lähdettävä noutamaan kuningasta kesken virkatöiden rouvaa lohduttamaan. Kuningatar: Kuningas kulta, meillä on nyt lentävä lapsi. Kuningas: Minä näen. Kuningatar: Lentelee puutarhassa kuin lokki! Ensin kuin kana, sitten kuin lokki. En enää tunne häntä omakseni. Kuningas: Murheellinen olen minäkin. (KS, 94–95.)

Sadun vanhemmat odottavat, että lapsi käyttäytyy kuten he, sitoo itsensä maahan ja alistuu perinteisen satukaavan oletuksiin.

> Eräänä päivänä kuningatar ajatteli: nyt olen saanut tarpeekseni. Hän sanoi sen puolisolleen ja kysyi, mitä nyt tehdään. Tähän kuningas: Olen paljon tätä miettinyt. Ja nyt minä sen tiedän, mitä tehdään. Opetamme hänelle maallista viisautta. Kuningatar: Millaista? Kuningas: Kerromme hänelle, että ihmisen on hyvä olla maan päällä. Kuningatar: Jalat maassa? Kuningas: Ja että vaatimatonkin linna on ihmiselle pilvilinnaa verrattomampi. Kuningatar: Viisaasti sanottu. Kuningas: Maa on hyvä. Maa on ihmisen koti. Sitä minä olen paljon ajatellut. Kuningatar:

> Sen me hänelle opetamme. (KS, 99–100.)

Kuninkaantytär ei alistu, vaan pitää uudesta vapaammasta minuudestaan kiinni. Prinsessa ei edes harkitse luopuvansa lentämisestä ja mukautuvansa vanhempiensa ja patriarkaalisen satuperinteen tahtoon. Kuninkaantytärtä ei yrityksistä huolimatta pystytä taltuttamaan omaksumaan perinteisen sadun rajoitetun prinsessan roolia. Vanhemmat sitä vastoin päästävät sadun lopussa irti patriarkaalisesta satuperinteestä ja sen vaatimuksista ja oppivat arvostamaan tytärtään siipineen kaikkineen. Vanhemmat oppivat hyväksymään satutraditiosta irti pyristelleen ja itsenäistyneen tyttärensä.

> Silloin kuningatar sanoi: – Tulisipa nyt takaisin, oma pieni purppurasiipemme. Jos vain palaisi, saisi lentää niin paljon kuin haluaisi. Saisi lentää miten kauas mielisi, miten korkealle jaksaisi. Kunhan vain tietäisin, että hän aina palaa luokseni takaisin. (KS, 106.)

> – Rakkaat vanhempani. Pitkään te toivoitte, etten minä enää koskaan lentäisi. Katsokaa nyt minä laskostan siipeni. Mutta huomenna levitän ne uudelleen. (KS, 107.)

*Kaksi prinsessaa* -satu kuvaa myös vanhempia, joiden on vaikea päästää irti satuvaatimusten mukaisesta roolistaan, ja jotka vaativat siihen mukautumista myös lapsiltaan.

> Ja Bianca katsoi pihaporttia merkitsevästi. Sillä myös hän toivoi salaa, että portti joskus aukeaisi heille ja että hänkin voisi läheltä nähdä sen kaiken, minkä ikkunoistaan nyt joka ikinen päivä näki omin silmin. Tämä sai kuningattaren itkemään entistäkin hereämmin. Mutta kuningas taas synkkeni. Sillä eihän se käynyt laatuun, että prinsessat voisivat omin päin lähteä kuninkaanlinnasta ja kuljeksia missä vain ja miten vain. Prinsessat asuivat linnassa ja elivät prinsessojen elämää. Sitä vartenhan he olivat prinsessoiksi syntyneet. (KP, 9–10.)

*Kahden prinsessan* kuningas pitää tiukasti kiinni satutraditiosta ja sen rajaamasta prinsessan roolista. Kuningas toistaa satuperinnettä, jonka mukaan prinsessan on ”elettävä prinsessan elämää” eli pitäydyttävä rajoitetussa ympäristössä ja toimijuudessa. Roosa ja Bianca eivät kuitenkaan tyydy ja alistu satutradition, vanhempien ja kuninkaanlinnan rajaamaan elämänpiiriin. Prinsessat murtautuvat ulos satuprinsessan rajoittavasta roolista ja karkaavat kuninkaanlinnasta maailmalle kokemaan ja näkemään itse. Kuninkaanlinnan ulkopuolinen maailma houkutuksineen toimii porttina itsenäistymiseen, kun prin-

sessat tavoittelevat päätösvaltaa omaan elämäänsä ja pyrkivät vapaaksi vanhempien ja satutradition vaatimuksista. Myös tässä sadussa satutradition käytänteet rikkoutuvat. Sadun lopussa vanhemmat hyväksyvät tyttäriensä saavuttaman itsenäisyyden ja uusi järjestys leviää sitä mukaa koko valtakuntaan.

## 5.2. Äidit ja tyttäret

Tritesin mukaan hyvin harvat klassiset lastenkirjat kuvaavat äiti/tytär -suhteita lainkaan ja vielä harvemmat kuvaavat vahvoja ja positiivisia. Lastenkirjallisuudessa on kahdenlaisia äiti/tytär -suhteita: perinteisissä narraatioissa tytär saavuttaa itsenäisyyden äidistään klassisesti oidipaalisella tavalla ja vähemmän perinteisissä tyttären on mahdollista kypsyä ilman välirikkoa äitiin. Ensimmäinen keskittyy tyttären voimaan, jälkimmäinen sallii molempien olla voimakkaita. Klassisen freudilaisia kapinoiva tytär -kertomuksia ovat Tritesin mukaan esimerkiksi tarinat, jotka kuvaavat äidit pahoiksi olennoiksi, joiden tukahduttavaa läsnäoloa täytyy paeta, jotta väärinymmärretty tytär pystyy kehittymään kokonaan. Näiden tarinoiden äidit ovat usein yksiulotteisia: he ovat pelkästään kontrolloivia ja manipuloivia. Trites näkee tämän tarinatyypin ongelmaksi erityisesti sen, kuinka ne harvoin pohtivat sitä, miksi kontrolloiva äiti on kulttuurissamme tunnistettava stereotypia tai miksi tarinan kontrolloiva äitihahmo itse on niin tasapainoton. (Trites 1997, 100, 103.)

Myös Rowen mukaan äiti/tytär -suhteet muodostuvat patriarkaatissa vähintäänkin ongelmallisiksi. Jos tytär omaksuu kotimarttyyriuden, saattaa hän syyttää äitiään ikuisesti rajoittavaan rooliin vangitsemisestaan. Jos tytär taas kapinoi, hänet saatetaan tuomita sosiaalisesti ja hän saattaa tulla äidin hylkäämäksi, jonka, salaisesti kadehtien tyttären rohkeutta, täytyy silti avoimesti puolustaa omia valintojaan. (Rowe 1986, 214.)

”Kuninkaantyttären siipien” äiti/tytär -suhde muistuttaa paljon Tritesin kuvaamaa ja arvostelemaa tarinatyyppiä, jossa tyttären ainoa mahdollisuus saavuttaa itsenäisyys on paeta kontrolloivaa ja manipuloivaa äitiään. ”Kuninkaan-

tyttären siivissä” äidin ja tyttären välirikko muodostuu, kun tyttärelle kasvavat siivet. Siivet ovat avain vanhemmista ja vanhempien edustamasta satumaailmasta irrottautumiseen ja symboloivat tytön kasvamista ja itsenäistymistä. Siivet tekevät kuninkaantyttären iloiseksi ja onnelliseksi, mutta kuningattaren ne puolestaan saavat katkeraksi ja ilottomaksi. Kuningatar on sokea lapsensa onnellisuudelle ja miettii vain häpeää, jonka hän pelkää kuningashuonetta kohtaavan, jos siivet paljastuvat. Kun sadun edetessä tytär ei taivu äitinsä tahtoon, vaan haluaa säilyttää vapautensa, kuningattaren motiivi muuttuu pelosta kateudeksi ja haluksi hallita. Kuningatar ei voi sietää, ettei hän tiedä, missä hänen lapsensa milloinkin on. Kuningatar on menettänyt tyttärensä kontrollin. Tytär on ohittanut hänet, kuningatar ei pääse itse yhtä korkealle, ei voi saada tyttären saavuttamaa vapautta. Niinpä mitä itsenäisemmäksi, vapaammaksi ja onnellisemmaksi prinsessa tulee, sitä katkerammaksi käy kuningatar. Kuningatar päättää estää tytärtään lentämästä ja alkaa punoa erilaisia juonia tavoitteeseen pääsemiseksi.

> Päivä päivältä kuningatar kävi yhä happamemmaksi ja katkerammaksi. Häntä suututti, kun hän ei nähnyt eikä tiennyt missä hänen lapsensa matkasi, ei päässyt itse yhtä korkealle. Kuta pitemmiksi kävivät prinsessan lentoretket, kuta vahvemmiksi vankistuivat siivet, sen enemmän äiti harmitteli. Hän pelkäsi salaisuuden paljastumista. Hän sommitteli juonen toisensa jälkeen. Ensin hän käski palvelijain tuoda aamuisin prinsessan huoneeseen marmelaatia, kaakaota, huiveja ja harsoja, nauhoja ja helmiä, noppapelejä ja kuvakirjoja. Niin paljon uutta ja ihmeellistä, ettei prinsessaa lentäminen enää huvittaisi. [--] Seuraavaksi kuningatar toimitti linnan puutarhaan suuren parven korppikotkia ja haukkoja. Niiden hän arveli pelottavan siivekästä prinsessaa niin ettei tämä enää uskaltaisi lähteä linnasta. Mutta tytön nähdessään linnut kumarsivat syvään ja menivät menojaan, koskaan takaisin palaamatta. Tämän jälkeen kuningatar rakennutti maailman kauneimman lintuhäkin. Olkoon siellä, kun kerran haluaa olla lintu, mietti kuningatar. Ehkäpä minun onnistuu jonakin päivänä teljetä häkin veräjä. Häkki taottiin kullasta ja hopeasta, siinä oli krumeluureja ja jadehelmiä ja norsunluukoristeita, sen sisällä oli kiikkuja ja alabasterisia juoma-altaita. Kaiken kaikkiaan se oli pienen salin kokoinen. Mutta ei prinsessa häkissä viihtynyt, lenteli puistossa vain. (KS, 97–99.)

Kuningattaren äärimmäisyyksiin menevä kontrolloivuus ja manipuloivuus tuntuvat tässä sadussa erityisen ahdistavilta, koska sadussa ei ole etäännytetty tyttären ja äidin välistä huonoa suhdetta tyttären ja äitipuolen väliseksi suhteeksi. Äitipuoli on kulttuurissamme tunnistettava pahan hahmon stereotypia, jolta kuningattaren toimet olisivat olleet odotettavissa. Kuningatar menee jopa niin pitkälle, että haluaa sulkea oman lapsensa kultaiseen häkkiin. Jos tytärtä ei voi

muuten hallita, hänet on vangittava.

”Kuninkaantyttären siivet” -sadun äidin ja tyttären suhde muistuttaa ”Lumikki” -sadun naisten välistä suhdetta. Myös se kuvaa tyttären ja äitihahmon välistä kriisiin ajautuvaa suhdetta. Myös ”Lumikki” -sadun äitipuoli punoo kolme juonta päästäkseen tavoitteeseensa ja myös hänen juonensa lopulta epäonnistuvat. Sadut eroavat toisistaan kuitenkin siinä suhteessa, miten naisten välinen konflikti ratkeaa. Siinä missä ”Lumikki” -sadun naisten välinen ristiriita on ylitsepääsemätön ja ratkeaa vain toisen heistä kuolemaan, on ”Kuninkaantyttären siipien” äidin ja tyttären konflikti sovitettavissa. Ajettuaan juonillaan ja äärimmäisellä kontrolloivuudellaan tyttärensä pois kuninkaanlinnasta ja näin menettäessään tyttärensä lopullisesti kuningatar vihdoin päästää irti tukahduttavan äidin roolistaan. Kuningatar lakkaa yrittämästä hallita tytärtään ja alkaa itse ikävöidä taivaalle.

> Kuningatarkin ikävöi. Koskaan ennen hän ei ollut tiennyt, mitä kaipaus on. Nyt kuningatar alkoi nähdä unia, joissa myös hänellä ja kuninkaalla oli siivet. Sitten hän rupesi päivisinkin, valveilla käsitöitä tehdessään, haaveilemaan siivistä. Metsästäjät ja sienestäjät saivat kerätä metsistä vaaleita linnunsulkia, kuningatar värjäytti ne purppuranpunaisiksi ja ompeli itselleen eräänä päivänä suuret siivet. Mutta lentämään niillä ei päässyt. (KS, 103.)

Kuningatar alkaa haaveilla siivistä, jotka soisivat myös hänelle vapauden patriarkaalisesta satutraditiosta. ”Kuninkaantyttären siivissä” kuningattaren ei kuitenkaan ole mahdollista saavuttaa täydellistä vapautta ja päästä taivaalle. Satutradition taakka on edellisen sukupolven hartioilla niin vankasti, ettei vapautuminen ja lentäminen ole heille vielä mahdollista. Satu tuntuukin kuvastavan, kuinka muutos on mahdollinen vain aina sukupolvi kerrallaan.

Tutkimusaineistoni sadut eivät äiti/tytär -suhteiden osalta ole feministisiä. ”Kuninkaantyttären siipien” satu kuvaa kontrollin tarpeessaan äärimmäisyyksiin menevää äitiä, joka on ennemmin valmis vangitsemaan lapsensa kuin hyväksymään tämän itsenäisyyden. Positiivista ”Kuninkaantyttären siivissä” kuitenkin on, että äidin ja tyttären välinen konflikti ei ole lopullinen: heidän on mahdollista päästä välirikon yli tuhoamatta toisiaan. *Kahdessa prinsessassa*

tyttärien ja äidin välistä suhdetta ei käsitellä.

### 5.3. Subjektiviteetti

Yksi perustavimmista käsitteistä poststrukturaalisen feministisen teorian ymmärtämiseen on subjektiviteetti. Subjektiviteetin käsite merkitsee, että jokainen yksilö on moninkertaisesti rakennettu erilaisten häneen vaikuttavien sosiolingvististen voimien kautta. Koska kieli ja instituutiot ovat niin liikkuvia, kuka tahansa yksilö voi samanaikaisesti pitää hallussaan useita subjektipositioita, jotka voivat näyttää ajoittain jopa ristiriitaisilta. (Trites 1997, 26–27.)

Tritesin mukaan subjektiviteetin käsitteen ohella lastenkirjallisuuden tarkastelussa on tärkeää kiinnittää huomiota yksilön käsitykseen itsestään subjektipositiossa: onko naishahmolle sallittu toimijuus? Tärkeää on tarkastella myös, vapauttaako vai sortaako kertomuksen dialogi hahmon toimijuutta. Feministisen lastenkirjan tärkeä kriteeri on päähenkilön kyky olettaa ja säilyttää subjektipositio narraation kilpailevien äänten paineessa. (Trites 1997, 28–29.)

Stephensin ja McCallumin mukaan nuortenkirjat voivat paljastaa feminiinisyyden diskurssien sukupuolittuneisuutta ja tarjota lukijoille vaihtoehtoisia feministisiä subjektipositioita. Feministiset tekstit rakentavat narratiivin, jossa fokalisoijana toimiva naishahmo tulee tunnistamaan tavat, joilla hänet on kutsuttu paikalleen ja etsii persoonallisesti voimakkaamman subjektiaseman. Feministisissä teksteissä taataan naispäähenkilön yksilöllisyys ja hänen oikeutensa itsensä määrittelyyn vapaana sosiaalisista ja tekstuaalisista feminiinisyyden diskursseista. Päähahmo löytää toimijuuden tunteen, joka muuttaa hänen jokapäiväisen maailmansa. (Stephens & McCallum 1999, 131, 133.)

Jack Zipes näkee, että silmiinpistävin muutos satujen kerronnassa siirryttäessä perinteisistä saduista feministisiin koskee sankaritarta, joka aktiivisesti pyrkii määrittelemään itsensä, ja tämä itsenmäärittelyprosessi hallitsee sadun juonta. Kun sankaritar siirtyy täyttämään tätä tehtävää, perinteiset satuaiheet ja

-motiivit muutetaan ilmaisemaan sukupuolisen uudelleenjärjestelyn välttämättömyyttä ja voiman käyttöä tasa-arvon saavuttamiseen. (Zipes 1986, 14.)

Sekä ”Kuninkaantyttären siivissä” että *Kahdessa prinsessassa* perinteisellä ylenpalttisella ja yltäkylläisellä satunäyttämöllä kytee muutos. ”Kuninkaantyttären siivissä” sadun maailman perinteinen arki on järkkynyt, koska prinsessa on sairastunut. Prinsessan sairastuminen ei pelkästään huolestuta ja sureta hänen vanhempiaan, vaan koko valtakunnan hyvinvointi tuntuu olevan prinsessan terveydestä riippuvainen.

> Prinsessa sairastui. Siihen asti kaikki oli ollut hyvää ja onnellista, valtakunta oli kukoistanut auringon armossa, metsät vihannoineet, heinä heilimöinyt. Nyt satoi herkeämättä, pilvet riippuivat torneissa ja puiden latvoissa kuin vettyneet liput, kuningas väänteli käsiään, kansakunta vaikeroi. (KS, 87.)

Prinsessa parantuu, mutta hänen parantumisensa hintana ovat noitatohtorin lahjoittamat siivet. Prinsessalle kasvavat siivet, joiden myötä kuninkaantyttären on mahdollista vapautua ja irrottautua vanhempiensa edustamasta rajoittavasta satumaailmasta. Sadussa vastakkain asettuvat tyttären ja vanhempien lisäksi myös maa ja taivas. Vanhemmat ovat yhtälailla maahan kuin vanhaan satuperinteeseenkin sidottuja. Tytär sen sijaan on avoin molempien maailmojen mahdollisuuksille, hänen paikkansa on taivaalla, mutta hän näkee myös maan kauneuden. Kuninkaantytär vain ei voi elää sidottuna siihen. Kuninkaantytär torjuu vanhempien tarjoaman ”kunnon ihmisen” rajoitetun subjektiposition ja tukeutuu voimakkaampaan ja vapaampaan taivaalta ja pilvistä löytämäänsä subjektiviteettiin.

> Kuningas: Tyttäreni. Sano meille miksi lennät. Kuninkaantytär: Minä näen, mitä pilvistä näkee. Minulla on lintujen tieto. Kuningatar: Katso kunnon ihmisiä. Ota oppia heistä. Kuninkaantytär: Mitä on olla kunnon ihminen? Kuningatar: Onko heillä siivet? Lentelevätkö he kaiket päivät? Tytär: Luopuisitko sinä itse käsistäsi, silmistäsi? [--] Kuningas: Lakkaa lentämästä, tyttäreni, niin siipesi lakastuvat ja kuihtuvat pois. Sitä minä toivon. Tytär: En voi lakata, isäkulta. Pilvissä on kotini. Maailmassa on maa ja ilma, ja minä olen ilman ihminen. En voi hengittää ilman tuuliani, ilman ilmani tuulia. Kuningatar: Voi meitä. Kuningas: Etkö näe maan kauneutta, lapseni? Ruohot ovat hyviä, kukkaset puhuvat sinulle. Tytär: Minä kyllä näen maan kauneuden. Mutta teille on ilmojen ihanuus käsittämätön. Kuningatar: Voi meitä. (KS, 100–101.)

Katkelma kuvaa hyvin prinsessan suhdetta siipiinsä ja niiden edustamaan vapaaseen ja itsenäiseen subjektiviteettiin. Siivet ovat prinsessalle yhtä kuin jalat tai silmät hänen vanhemmilleen, olennainen osa kehoa, jota ilman hän olisi rampa ja puolinainen. ”Kuninkaantyttären siivissä” korostuu selvästi feministisen sadun juonne sankarittaresta, joka määrätietoisesti pyrkii määrittelemään itse itsensä. Prinsessan lahjaksi saamat siivet tulevat erottamattomaksi osaksi häntä itseään, hänen subjektiviteettiaan, jopa siinä määrin että hän alkaa samaistua ihmisten sijasta lintuihin.

”Kuninkaantyttärien siipien” prinsessa tunnistaa, kuinka hänen vanhempansa kutsuvat häntä paikalleen omaksumaan patriarkaalisen satutradition rajoittavan subjektiposition ja etsii itselleen voimakkaamman subjektiposition. Prinsessa säilyttää vapautuneen subjektiviteettinsa narraation kilpailevista äänistä huolimatta ja pitäytyy saavuttamassaan toimijuudessa.

*Kahdessa prinsessassa* sadun arjen rikkova konflikti kytee rajoittavan satuperinteen ja monipuolisempaa subjektiviteettia havittelevien prinsessojen välillä. Prinsessat, varsinkin Roosa, ovat kyllästyneet kuninkaanlinnan yltäkylläiseen, mutta rajalliseen elämänpiirin ja tahtovat nähdä ja kokea enemmän kuin mitä kuninkaanlinna kaikista hienouksistaan huolimatta voi tarjota. Prinsessat eivät enää hyväksy ylhäältä annettua satuprinsessan subjektipositiota. Ylhäinen asema ja rikkaus takaavat yltäkylläisyyttä ja huvituksia linnan muurien sisäpuolella, mutta se ei enää modernille prinsessalle riitä. On päästävä maailmalle tekemään ja kokemaan itse.

> Elämä oli siis sellaista, josta ihmisen lapsi saattoi vain uneksia. Roosa ei kuitenkaan tuntenut enää itseään prinsessaksi, ainakaan hän ei ollut oloonsa tyytyväinen. Hän riiteli äitinsä kuningattaren ja isänsä kuninkaan kanssa usein, nykyään joka ainoa päivä, ja vaati raskaan linnanportin avaamista ja vapautta tehdä retkiä läheiseen kaupunkiin sekä sitä ympäröiville vuorille; paikkoihin, jotka Roosa näki tornikamariensa ikkunoista. Siellä kun oli elämää! Teillä liikkui kaikenlaista väkeä, mutta pieninä kuin pisteet, ja saattoi vain arvailla millaisilta he näyttivät. Joskus myös etäinen ilonpito ja houkutteleva musiikki kantautuivat sisään avoimesta ikkunasta, kun tuuli oli suotuisa. Silloin Roosa tuli entistäkin apeammaksi ja riiputti päätään eivätkä kuningas saati kuningatar tienneet mitä olisivat tehneet. Roosa kuin oikkuili oikkuilemasta päästyään. (KP, 6–7.)

Roosan ja Biancan vanhempien kuten ”Kuninkaantyttären siipien” vanhempien

on mahdoton ymmärtää tätä tarvetta muuhun kuin satuperinteen sanelemaan vaihtoehtoon.

Satuperinnettä edustavien vanhempien ja prinsessojen välinen ristiriita ei ole kuninkaanlinnan muurien sisäpuolella sovitettavissa. Prinsessat murtautuvat ulos rajoittavan perinteen kyllästämästä ympäristöstä ja karkaavat kuninkaanlinnasta kohti kaupunkia.

Matka kohti subjektiviteettia ei ole *Kahden prinsessan* prinsessoille yhtä itsestään selvä ja suoraviivainen kuin ”Kuninkaantyttären siipien” prinsessalle, joka alkuhetkistä lähtien nauttii ja iloitsee uudesta vapaammasta minuudestaan ja pitää siitä kyseenalaistamatta kiinni narraation paineista huolimatta. *Kahden prinsessan* prinsessoille itsenäinen subjektiviteetti ei tule annettuna. Karatessaan kuninkaanlinnassa, patriarkaalisen satuperinteen symbolista, ja hylätessään näin satuprinsessan subjektiposition sekä Roosan että Biancan täytyy matkansa aikana rakentaa subjektiviteettinsa uudelleen. Roosa ja Bianca kokevat alun onnistuneen linnasta paon jälkeen matkallaan ja subjektiviteetin tavoittelussaan monta pelon ja epävarmuuden hetkeä. Kaupungissa prinsessat kohtaavat vaaroja, joihin heidän roolinsa prinsessoina ei ole heitä varustanut. Roosa ja Bianca eivät selviä kaupungissa, koska ympäristö ja sen säännöt ovat heille täysin vieraita.

> Eikä tässä ollut kuin pieni alku suureen kertomukseen, niin kuin linnan esilukija aina oli sanonut jonkun jutun aloittaessaan. Tytöt saattoivat vain tuijottaa. Kaikki, mitä he tähän asti olivat nähneet, oli liittynyt hovin elämään, ihmisten työnä siellä oli ollut heidän palvelemisensa. Täällä ei toden totta ollut kyse enää siitä. (KP, 32.)

Tytöt joutuvat huijatuiksi ja ilkeän isännän vangeiksi ja orjatyöläisiksi. Kaupunki osoittautuu samanlaiseksi vankilaksi, josta tytöt olivat pyrkineet pakoon.

> Kellarissa oli kylmää ja kosteaa, hiiren hiljaista. Hiiri sentään rapisi jossain. Bianca kuuli sen ja värähti. Roosa koetti olla katsomatta Biancaa. Tämä kaikki oli taas kerran hänen syytään. Jos hän ei olisi niin kovasti halunnut lähteä linnasta, joka oli tuntunut vankilalta, eivät he olisi nyt tässä: isännän tosiasiallisina vankeina. (KP, 37.)

Kaupunki ei missään vaiheessa tarjoa prinsessoille heidän kaipaamaansa itsenäistä ja vapaata subjektiviteettia. Sisaruksista Roosa kyseenalaistaa kaupungissa vaikeuksia kohdattuaan useampaan kertaan linnassa kokemansa kaipuun.

> – Minun on nälkä ja väsyttää, Bianca sai sanotuksi, vaikka hän olikin päättänyt olla valittamatta. Roosa oli sanoa samaa, mutta puri hammasta ja yritti pysyä hilpeänä. Kohta he löytäisivät sen, mitä olivat tulleet kaupungista etsimään. Mutta mitä he olivat tulleet etsimään? Sitä hän ei enää muistanut. Jotain kaukaista ja ihmeellistä vain... (KP, 32–33.)

Vasta tarinan loppupuolella, kun tytöt ovat pelastuneet isännän suunnittelemalta kurjalta kohtalolta, matkalla kohti kotia katsellessaan vuorenhuipulta alas maailmaan, kaupunkiin ja kuninkaanlinnaan, asiat asettuvat Roosan mielessä perspektiivin ja hän oivaltaa mitä on ollut etsimässä.

> Kaikki näkyi, koko maailma! Ja miten ihmeellinen se oli. Pienet valkeat pilvet kuljeksivat lampaina vähän heidän alapuolellaan. He olivat siinä niitten paimenina. Miten kauniilta ja rauhalliselta kaikki näytti. Tuntui, ettei tuolla alhaallakaan voisi kukaan tehdä pahaa toiselleen. [--] Roosankin silmät kostuivat, niin kuin pilvistä olisi vihmonut hieman vettä. Mutta Roosan katseessa oli myös onnea. – Miten hyvin kaikki taas on, hän huokasi. – Minä näen maailman. Minä näen sen. Ja Roosa piti pienen tauon ennen kuin sanoi: – Nyt minä tiedän, mitä minä haluan tehdä! (KP, 51–52.)

*Kahden prinsessan* prinsessoille subjektiviteetti ja toimijuus ei tule annettuna kuten ”Kuninkaantyttären siipien” prinsessalle. Kaikki karkumatkalla koettu on vienyt Roosaa ja Biancaa aina askelen kerrallaan kohti itseymmärrystä, toimijuutta ja subjektiviteettia.

Tritesin mukaan kieli voi olla keskeisessä osassa, kun feministiset hahmot määrittävät subjektiviteettiaan. Tritesin mukaan feministiset hahmot usein myös tunnistavat äänen dialogisen luonteen: heidän äänensä elää vain dialogissa muiden ihmisten kanssa. (Trites 1997, 48.)

*Kahdessa prinsessassa* Bianca löytää äänensä ja subjektiviteettinsa löytämällä uudelleen kirjoitetun kielen. Biancan täytyy oppia lukemaan ja kirjoittamaan pelastaakseen itsensä ja sisarensa isännän vankeudesta. Bianca löytää äänensä kielen kautta ja tunnistaa sen dialogisen luonteen. Vain tunnistamalla ja löytämällä äänensä ja oppimalla lukemaan ja kirjoittamaan ja näin ilmaisemaan it-

seään kirjoitetulla kielellä, on Biancan mahdollista saada yhteys kuuromykkään poikaan, joka auttaa heidät pakenemaan orjuudesta. Merkitsevää on, että Biancan äänen, luku- ja kirjoitustaidon, on häneltä evännyt hänen elämänsä prinsessana.

> Hän osui oikeaan, sillä kaikki ylimmäiset ja alimmaiset kirjurit olivat jääneet linnaan. He juuri olivat tähän asti lukeneet ja kirjoittaneet prinsessojen puolesta ja muutenkin hoitaneet käytännön asiat. Jos prinsessat joskus olivatkin oppineet kirjoittamisen taidon, oli se käytön puutteessa pahoin ruostunut ja unohtunut. (KP, 18.)

Biancalle kirjoitustaito, uudelleen löydetty ääni, on avain hänen subjektiviteettiinsa.

Norjalaiset filosofit Jørgen Gaare ja Øystein Sjaastad ovat analysoineet teoksessaan *Peppi ja Sokrates: Filosofinen matka Astrid Lindgrenin maailmaan* (2003) Astrid Lindgrenin feministisiä piirteitä sisältäviä teoksia. Kirjassaan Gaare ja Sjaastad arvioivat muun muassa *Ronja Ryövärintyttären* (1981) Ronjan suhdetta maailmaan ensiksi ryövärinlinnan rajatun kasvuympäristön sisällä ja myöhemmin Ronjan itsenäisillä retkillä Matiaksenmetsään. He käyttävät Ronjan kokemasta siirtymästä käsitettä transsendenssi. (Gaare & Sjaastad 2003, 208–209.)

> Kotona oleva jää patriarkaatin tarjoaman maailmantulkinnan varaan. Patriarkaatin valtarakenteet muodostuvat tulkinnan kieleksi. Ronja pääsi näkemään ilmiöitä, joille hän ei ole kuullut edes nimeä, kuten lumpeita. Tulkitsematon, koskematon maailma! Hän sai kokea aivan vapaasti ilman, että vanhemmat selittävät hänen kokemuksiaan. Omat kokemukset antavat rohkeutta. Omat kokemukset edellyttävät rajojen ylittämistä transsendenssiä. Sen hinta on kuitenkin aina ahdistus, pienuuden kokemukset ja haikeus. (Gaare & Sjaastad 2003, 209.)

*Kahdessa prinsessassa* käydään läpi samoja Gaaren ja Sjaastadin *Ronja Ryövärintyttäressä* analysoimia teemoja. Myös Roosan ja Biancan maailma rajoittuu ensin linnanmuurien sisäpuolelle, kunnes prinsessat karkaavat kaupunkiin kokemaan itse. Rajojen ylittäminen eli transsendenssi ei kuitenkaan ole Roosalle ja Biancalle ongelmatonta. Kaupungin kova maailma ei avaudu uutena ja jännittävänä mahdollisuuksien paikkana, kuten linnanmuurien sisäpuolelta katsottuna, vaan ahdistavana ja käsittämättömänä. Kaupunkiympäristön kohtaa-

minen ja kuninkaanlinnan elämänpiirin jättäminen on *Kahden prinsessan* prinsessojen itsenäistymisen kannalta kuitenkin välttämätöntä, ilman rajan ylittämistä ja kaupungin omaa kokemista prinsessat eivät voisi kasvaa itsenäisiksi ja aikaansaaviksi nuoriksi naisiksi. Jos he olisivat jääneet satumaailmaan, heille varattu rooli olisi ollut kuninkaanlinnan muurien, patriarkaatin ja satuperinteen rajaama.

## 5.4. Yhteisö ja sisaruus

Tritesin mukaan feministinen lastenkirja keskittyy ennemmin lapsen tai nuoren kehitykseen yksilönä kuin tämän iskostamiseen säädettyyn sosiaaliseen rooliin. Feministisen lastenkirjan päähenkilö ei tukeudu perheeseensä tai yhteisöönsä oppiakseen kuinka jatkaa alistetussa roolissa, vaan oppii, kuinka ottaa subjektipositio vahvana ja itsenäisenä henkilönä. Feministisen lastenkirjan päähenkilö todennäköisesti saavuttaa subjektiposition, joka sallii hänen arvostaa yhteisöä ilman että joutuu uhraamaan itsensä. (Trites 1997, 83–84.)

”Kuninkaantyttären siivissä” yhteisö on se tekijä, jonka kuningatar eniten pelkää tuomitsevan tyttärensä erilaisuuden.

> Kuningatar: Ah meitä onnettomia. Lentävä lapsi. Entä jos tyttäremme siivekkyys tulee yleiseen tietoon kansan keskuudessa ja naapurikuninkaissa. Kuningas: Joudumme hirmuiseen häpeään. Kuningatar: Siivet on siis salattava. Kuningas: Se tosin on helpommin sanottu kuin tehty. (KS, 96.)

Yhteisön tuomion pelko ja häpeä toimivat aluksi päämotiivina kuningattaren haluun taltuttaa tytär takaisin satuperinteen normeihin. Tuomitseva yhteisö on kuningattaren rakentama kuvitelma, joka toistaa satutradition vaatimuksia. Kuningattaren kuvittelema yhteisö vaalii perinteisen sadun mallia, joka ei salli naispäähenkilölle itsenäisyyttä. Tämän sadun yhteisö ei kuitenkaan noudata perinnettä, eikä osoittaudu tuomitsevaksi. Kun uutinen lentävästä prinsessasta vihdoin leviää kuningaskuntaan, suurin osa kansalaisista ihastuu ajatukseen uudesta ja erilaisesta prinsessasta. Varsinkin lapset ovat heti valmiita toivotta-

maan siivekkään kuninkaantyttären tervetulleeksi.

> Valtakunta sai näin tietää lentävästä kuninkaantyttärestä, enää ei tieto pysynyt salassa. Jotkut päivittelivät, ja häpeissään kuningatar piiloutui lukittujen ovien taakse. Mutta ties kuinka monet valtakunnan asukkaat, etenkin lapset, riemastuivat uudesta tiedosta. He piirtelivät vihkoihinsa siivekkään kuninkaantyttären kuvia ja kirjoittivat leijoihinsa ja lennokkeihinsa viestejä: ”Tervetuloa takaisin, kuninkaantytär”. Pian koko valtakunta ikävöi purppurasiipistä prinsessaansa, jota kukaan ei tuntenut. Palava uteliaisuus valtasi mielet. Kaikki halusivat nähdäkseen ne ihmeelliset siivet. Runoilijat ja säveltäjät sepittivät lauluja lentävistä neidoista. Naapurimaista saapui sanansaattajia, joiden tuomissa kirjeissä toivoteltiin ihmeellistä prinsessaa heti kotiin tultuansa käymään vieraisilla myös toisissa kuninkaissa. (KS, 103.)

Katkelmassa varsinkin lause ”jota kukaan ei tuntenut” on merkittävä. Satuperinteen mukaisesti prinsessan osa on elää eristyksissä yhteisöstään, sen yläpuolella. Prinsessasta muodostuu tyhjä taulu, jota kukaan ei oikeasti tunne, mutta johon kaikki heijastavat toiveitaan ja odotuksiaan. Satukatkelma osoittaa selvästi tätä ilmiötä. Suojellusta ja salatusta prinsessasta kasvaa ihmisten mielissä ihmeellinen ja myyttinen olento. Kyseenalaiseksi jää, onko kukaan kiinnostunut vieläkään prinsessasta itsestään, vai onko hänen osansa olla perinteen mukainen näyttelyesine, jossa kauneuden ihmeellisyys on korvattu purppuraisten siipien ihmeellisyydellä. Yhteisö on kuitenkin valmis hyväksymään siivekkään prinsessansa toisin kuin hänen vanhempansa. Prinsessan ei tarvitse uhrata subjektiviteettiaan säilyttääkseen paikkansa yhteisössä. Prinsessan ja yhteisön suhde ei joudu samanlaiseen välirikkoon kuin prinsessan ja hänen vanhempiensa suhde. Sen sijaan yhteisön hyväksyntä toimii tienä myös vanhempien hyväksyntään.

Tritesin mukaan feministiset lastenkirjat uudelleenkirjoittavat usein freudilaisen myytin miehen rakkauden tähden toisiaan vastaan kilpailevista naisista tutkiakseen uusia näkökulmia naisten välisiin suhteisiin. Huolimatta siitä, ovatko nämä naissiteet ystävyyksiä, sisaruuksia, homoseksuaalisia suhteita tai äiti/tytär -suhteita, niiden tarkoitus teksteissä on tutkia naisten välisiä suhteita metaforana yhteisölle. Metaforisen yhteisön sisällä naispäähenkilöt ovat vapaita tutkimaan subjektiviteettiaan ja sitoutumaan toimijuuteensa ja ääneensä. (Trites 1997, 92.)

*Kahdessa prinsessassa* yhteisön ja henkilöhahmon suhteen sijaan keskeiseksi

nousee sisarusten välinen suhde. Karattuaan kuninkaanlinnan rajoittavasta yhteisöstä Roosa ja Bianca pystyvät keskinäisen metaforisen yhteisönsä sisällä tutkimaan subjektiviteettiaan ja löytävät toimijuutensa ja äänensä.

Kirjan alkusivulta lähtien lukijalle tehdään selväksi, että sisarukset ovat kaksosia, mutta silti täysin erilaisia.

> Kaksi prinsessaa oli syntynyt samaan aikaan samasta äidistä. He olivat kaksoset, mutta identtiset he eivät olleet, sillä toinen oli toimeikas ja punatukkainen ja toinen hiljaisempi ja vaalea. Nimensä he olivat saaneet sen mukaan. Punatukka oli nimeltään Roosa ja vaaleahiuksinen Bianca. He elivät suuressa linnassa, joka vuoreltaan katsoi alas laaksoon ja jota korkeat kivimuurit ympäröivät, eivätkä tienneet muusta maailmasta mitään. (KP, 5.)
>
> Bianca oli vanhempiensa onneksi Roosaa sävyisämpi, pienempi ja hennompi. Kuin hahtuva, johon tuuli saattoi milloin tahansa tarttua. Hänen seurassaan kuningas ja kuningatar lohduttautuivat aina, kun elämä Roosan kanssa kävi liian hankalaksi. (KP, 9.)

Sisarusten välinen suhde rakentuu vastakohdille. Roosa on punatukkainen, toimelias, voimakastahtoinen ja itsevarma. Bianca on vaalea, hiljainen, unelmoiva ja sävyisä. Sadun aluksi Roosa ja Bianca uusintavat kliseisiä pojan ja tytön sukupuolirooleja. Roosa tahtoo äänekkäästi ja näkyvästi maailmalle, kun taas Bianca tyytyy hiljaisesti toivomaan linnanporttien avaamista. Bianca noudattelee paremmin myös perinteistä prinsessakuvaa, hän on vaalea ja lauhkea ja näkyy muttei kuulu. Sopiessaan kitkattomammin perinteisen passiivisen prinsessan rooliin tekee Bianca myös vanhempansa tyytyväisiksi, Bianca ei muodosta näkyvää uhkaa satujärjestykselle.

Sävyisyydestään huolimatta Biancakin tahtoo nähdä maailman linnanporttien ulkopuolella, hänellä on aivan yhtä suuri tarve tavoitella vapautta kuin Roosallakin. Kun tytöt ovat päässeet matkaan, Roosan rohkeus kantaa heidät kaupunkiin asti, mutta siellä kohdatut vaikeudet muuttavat dynamiikkaa sisarusten välisessä suhteessa. Sisarusten välinen suhde muuttuu, kun alun rohkea Roosa muuttuu epätoivoiseksi ja itkuinen Bianca vahvaksi. Roosan rohkeus hiipuu ja hän saattaa tytöt äkkipikaisuudellaan ja harkitsemattomuudellaan vaikeuksiin, joista Bianca heidät pelastaa. Sisarusten välinen suhde muotoutuu tapahtumien myötä tasapainoiseksi, kun Roosa ei enää dominoi suhdetta toiminnallaan, vaan

oppii arvostamaan sisarensa harkitsevaisuutta ja mietteliäisyyttä. Metaforisen yhteisönsä sisällä sisarusten on mahdollista tasapainottaa suhteensa vastakohtaisuudesta täydentävyydeksi ja löytää itselleen sopiva toimijuus ja ääni.

## 5.5. Valta

Yksi feministisen teorian kiinnostuksen kohteista on valta. Teoriat naisiin kohdistuneesta hallinnasta ja alistamisesta muodostavat yhdessä emansipatoristen visioiden kanssa keskeisen juonteen feministisen ajattelun perinteessä. Naisten ja miesten välisen vallan epätasapainon, sen perustojen ja uusiutumismekanismien analysoiminen on ollut keskeistä feministisessä tutkimuksessa. (Koivunen 1996, 35.)

Tritesin mukaan subjektiposition olettaminen on erityisen tärkeää lastenkirjallisuudessa, koska lapsille toimijuus kulttuurissa ei ole itsestäänselvyys. Vallan problematiikka, vallan kyseenalaistaminen ja valtaroolien nurinpäinkääntäminen sopivat hyvin lastenkirjallisuuden teemoiksi, koska se käsittelee fiktion keinoin ihmisryhmää, joka todellisuudessa on vallankäytön kohteena. Yksi lastenkirjallisuuden tärkeimmistä funktioista on siten kuvata lapsia, jotka toteuttavat toimijuutta, jota lapsilla ei todellisuudessa välttämättä ole. Koska feminismi on usein keskittynyt tutkimaan kellä on valta tietyssä kulttuurisessa kontekstissa, ovat lastenkirjallisuuden ja feminismin tavoitteet helposti yhdistettävissä. (Trites 1997, 29.)

Lissa Paulin mukaan niin lapset kuin naisetkin on luokiteltu avuttomiksi ja riippuvaisiksi, olennoiksi, jotka täytyy pitää poissa toiminnan keskiöstä ja joiden ei muutoinkaan pitäisi näkyä tai kuulua. Mielenkiintoista kyllä naisten osa kirjallisuudessa näyttäytyy rajoittuneemmalta kuin lasten. Klassisessa kirjallisuudessa naiset on usein kuvattu fyysisesti huoneiden, ullakoiden, aviomiestensä tai isiensä talojen vangeiksi. Noissa suljetuissa tiloissa naiset tulevat hulluiksi, hiljaisiksi tai kuolevat. Sen sijaan lastenkirjan päähenkilö pystyy rikkomaan rajoja ja useimmiten voittaa. Vaikka lastenkirjojen henkilöhahmot kohtaavat samoja

fyysisen, taloudellisen ja kielellisen ansojen muotoja kuin naisetkin, he eivät vielä jää aikuisuuden sääntöjen vangeiksi. (Paul 1990, 150–151.)

Myös satumaailmassa vallan käyttö ja sen jakautuminen on koettu ongelmalliseksi. Zipesin mukaan useat perinteiset kansansadut kuvaavat miehiä, jotka nousevat valtaan tappamalla, tuhoamalla tai päihittämällä oveluudella vastustajansa. Usein päähenkilö taistelee naisesta omaisuutena tai määrää naisen kohtalon sankarillisen aktinsa kautta. (Zipes 1986, 18.)

Molemmissa tutkimusaineiston saduissa vallankäytön kysymyksiä voidaan tarkastella vanhempien ja lasten välisinä. Molemmissa saduissa vanhemmat pyrkivät käyttämään määräämisvaltaansa lapsipäähenkilöiden kokemusten kontrolloimiseksi ja näiden pitämiseksi satuprinsessan rajoitetussa roolissa. “Kuninkaantyttären siivet” -sadussa siivet antavat prinsessalle voiman murtautua ulos vanhempiensa kontrollin ja vallan alta. ”Kuninkaantyttären siipien” kuningatar yrittää keinoja kaihtamatta saada vallan takaisin itselleen, mutta se valta, jota kuningatar hamuaa takaisin, on ikuisesti livennyt hänen tavoittamattomiinsa. Satu kuvastaa, kuinka vanhempien on lopulta hyväksyttävä, että heidän lastensa kohtalo ei ole heidän käsissään.

Myös *Kahden prinsessan* vanhemmat käyttävät valtaa tyttäriinsä kieltämällä heiltä pääsyn yli linnanpihan rajoitetun elämänpiirin. Roosa ja Bianca eivät suostu alistumaan vanhempien vallan alle ja karkaavat kuninkaanlinnasta kaupunkiin elämään omilla ehdoillaan. Samalla tavoin kuin “Kuninkaantyttären siivissä” vanhemmat menettävät vallan tyttärelleen tämän siipien myötä, menettävät *Kahden prinsessan* vanhemmat vallan tyttärilleen näiden murtauduttua linnanmuurien ulkopuolelle. Kummatkaan vanhemmat eivät hylkää tyttäriään, vaikka nämä ovat pyristelleet irti heidän määräämisvaltansa alta ja samalla kyseenalaistaneet vanhempien ja lasten välisen valtahierarkian. Prinsessoja ei myöskään rankaista. Vanhemmat ovat niin helpottuneita saadessaan lapsensa jälleen kotiin, että nämä pikemminkin palkitaan. Vapaus, joka vanhempien oli sadun alussa mahdoton lapsilleen myöntää, on sadun lopussa muodostunut itsestäänselvyydeksi.

*Kahdessa prinsessassa* vallankäytön kysymystä voidaan tarkastella myös sisarusten välillä. Aluksi Roosa näyttäytyy dominoivammaksi osapuoleksi.

> – Jäädään tänne, Bianca toisteli Roosalle, joka näytti yhä katsovan kaupunkiin päin. Biancasta tuntui mahdottomalta lähteä minnekään. Ei ainakaan vielä... Mutta Roosaa se ei pidätellyt. Pahat muistot olivat takana, nyt lähdettäisiin. Kaupunkiin he olivat tahtoneet ja kaupunkiin he pyrkisivät ja pääsisivät. Muu ei tullut kysymykseenkään. Biancankin oli taivuttava Roosan tahdon edessä. Niin tytöt valmistuivat taas matkaan. (KP, 25.)

Roosa myös tiedostaa asemansa ja mahdollisuutensa käyttää valtaa.

> Nuori tarjoilijapoika lähestyikin heitä ja kysyi mitä tyttöset tahtoisivat. Palvelijan käytös tuntui aivan liian tuttavalliselta, mutta Roosa malttoi mielensä; nälkä ja jano olivat ylpeyttä voimakkaampia. [--] – Meinaatte lähteä pois maksamatta vai, poika tuhahti. – Kuulkaas nyt. Tätä ette mulle tee! – Minulle ei puhuta noin, polvistu, tolvana, Roosa huusi. Mutta Bianca tyynnytti häntä ja pyysi pojalta siskonsa puolesta anteeksi. (KP, 29–30.)

Roosa on selvillä erosta hänen ja alamaisten välillä ja on valmis palauttamaan valtarakennetta uhkaavan yksilön järjestykseen alistamalla tämän.

Sadun edetessä Bianca löytää itsestään voimaa ja viisautta, joka auttaa heidät pois useammasta pinteestä. Kun Roosan itsevarmuus vaihtuu epätoivoksi, on Biancan aika näyttää vahvuutensa.

> – Mitä meille tapahtuu, Roosa mutisi itsekseen ja vaipui epätoivoon. Mutta Bianca ymmärsi sen heti ja lohdutti heti siskoaan. – Malta vain mielesi, sisko kulta. Kyllä me vielä keksimme jotain! (KP, 38.)

Biancan neuvokkuus auttaa prinsessasisarukset pakenemaan isännän vankeudesta ja sisarusten välinen suhde asettuu tasapainoisemmaksi. Kummankin vahvuudet saavat kukoistaa, eikä kummallakaan ole tarvetta alistaa toista tai kyseenalaistaa tämän valintoja.

Vallan kysymystä voidaan tutkimusaineiston saduissa tutkia myös yhteiskunnan näkökulmasta. Molemmissa saduissa yhteiskunta on hierarkkisesti rakentunut. Yksi perhe on kohotettu muita ylemmäs päättämään kansalaisten asioista. “Kuninkaantyttären siivissä” prinsessan vapautumisesta huolimatta yhteiskunta

jatkaa toimintaansa hierarkkisen vallan ehdoilla. Sadussa hierarkkisesti johdettu yhteiskunta ei ole ajautunut kriisiin. Alamaiset ovat onnellisia ja tyytyväisiä elämäänsä ja hallitsijaansa.

> Kuningas sanoi: – Jos siivekäs tyttäremme tulisi takaisin ja aikanaan ryhtyisi hallitsemaan maata, hänellä olisi hallussaan lintujen viisaus. Siitä saisivat osansa myös alamaiset. – Ja voihan olla, voihan olla, että noitatohtori on jossakussa toisessa maassa jättänyt jollekulle toiselle kuninkaanlapselle joskus lahjaksi siivet, kuningatar jatkoi. – Poikalapselle. (KS, 106.)

"Kuninkaantyttären siipien" kuningaskunta kuitenkin valmistautuu jonkinasteiseen muutokseen. Katkelma osoittaa, kuinka kuningas odottaa tyttärensä löytämän vapauden ja viisauden hyödyttävän myös yhteiskuntaa. Toisaalta katkelmasta käy myös ilmi valtahierarkian virtaviivainen noudattaminen: kuningas ja kuningatar odottavat tyttärensä puolisoksi ja vallan jakajaksi kuninkaallista. Vallan hierarkia on syvällä sadun yhteiskunnan rakenteessa. Lintujen viisauden ei odoteta vapauttavan yhteiskuntaa hierarkiasta tai kumoavan luokkajärjestelmää.

Zipes näkee yhdeksi feministisen sadun merkiksi vallankäytön uudenlaisen soveltamisen. Kun perinteisen kansansadun sankarit usein harjoittavat voimankäyttöä dominoidakseen ja määrätäkseen muita, uuden feministisen sadun sankarittaret käyttävät voimaa järjestelläkseen uudelleen yhteiskuntaa huolehtivamman moraalin konseptilla ja saavuttaakseen naisten itsenäisyyden. (Zipes 1986, 16.) *Kahden prinsessan* loppu kuvastaa tätä kehitystä.

> Kuningas oli hallitsemiseensa lopen väsynyt. Valtakunta ei ollut hänen aloittamastaan sodasta toipunut, paljon oli työttömyyttä ja köyhyyttä, jota hän ei omilla toimillaan kyennyt poistamaan. Kuningas vetäytyi syrjään ja alkoi mietiskellä ja kirjoittaa lyhyitä runoja, joita nimitti haikuiksi, ja siirsi kaiken vallan tyttärelleen Roosalle, joka ensimmäisenä oli kaksosista tullut maailmaan ja oli ehkä siksi toimeikkaampi hallitsijana. Roosa taas puolestaan nimitti heti Johanneksen pääministeriksi. Johannes Joutsenmieli ryhtyi saman tien toimeen. Hän julisti uuden ajan saapuneen maahan ja keräsi ympärilleen viisaitten naisten ja miesten neuvoston. Se ryhtyi ajamaan vapauden, veljeyden ja tasa-arvon asiaa myös käytännössä. Linnan yläkerrasta tehtiin päiväkoti lapsille, kun taas alakertaan saivat majoittua ne vanhukset, joilla ei omaisia tai muuta turvaa enää ollut. Vanhukset auttoivat lasten hoitamisessa ja kaikille koitui siitä iloa. Roosa johti tätä toimintaa itse ja jakoi myös aarrekammion aarteista heti puolet niille, joilla ei mitään ollut. (KP, 67.)

Zipesin (1986, 17) mukaan myös useimmissa feministisissä saduissa voiman käyttö nostaa moraalisia kysymyksiä, joilla on poliittisia seurauksia yhteiskunnassa. *Kahdessa prinsessassa* kuninkaan aloittama sota on köyhdyttänyt ja kurjistanut valtakunnan. Voiman käyttö on johtanut tilanteeseen, jossa yhteiskuntaa on uudistettava, että se selviäisi. Uudistukset ohjaavat entistä hierarkiaa kohti modernia ja tasa-arvoista hyvinvointivaltiota.

# 6. PRINSESSASADUN SUKUPUOLEN REPRESENTAATIO

## 6.1. Stereotypioiden purkaminen

Feministit ovat kokeneet naisten representaation kirjallisuudessa ongelmalliseksi ja stereotyyppiseksi. Esimerkiksi Mary Ellmann esittelee teoksessaan *Thinking about women* (1968) yhteensä yksitoista erilaista feminiinisyyteen liitettyä stereotyyppistä ominaisuutta. Ominaisuudet ovat: muodottomuus, passiivisuus, epävakaisuus, rajoittuneisuus, kuuliaisuus, aineellisuus, henkisyys, irrationaalisuus, alistuvuus sekä kaksi parantumatonta tyyppiä: noita ja äkäpussi. (Ellmann 1968, 55.)

Tritesin mukaan parhaimmillaan feministinen lastenkirjallisuus rohkaisee molempien sukupuolien lukijoita kyseenalaistamaan omia oletuksiaan sukupuolesta. Feministiset lastenkirjailijat usein luottavat feminiinisiksi koettuihin hahmopiirteisiin perustana, jolle luoda vahvoja henkilöhahmoja. Sen sijaan, että kuvaisivat naishahmoja, jotka karttavat kaikkia tyypillisesti naisiin yhdistettyjä piirteitä, feministiset kirjailijat valtaavat positiivisiksi voimiksi niitä piirteitä, joita on yhdistetty negatiivissävytteisesti feminiinisyyteen. Siksi naishahmot ovat yleensä hoivaavia, kommunikatiivisia ja herkkiä. Yhtä tärkeää on, että useat näiden kirjailijoiden mieshahmoista osoittavat samoja piirteitä. (Trites 1997, 82.)

*Kahdessa prinsessassa* Bianca vastaa Tritesin kuvausta feministisen lastenkirjan henkilöhahmosta, joka valtaa feminiinisyyteen liitettyjä väheksyttyjä piirteitä positiivisiksi. Bianca on herkkä, hiljainen ja unelmoiva. Voimakastahtoinen Roosa väheksyy aluksi sisartaan, mutta sadun edetessä juuri Bianca nousee esiin vahvana hahmona. *Kahden prinsessan* henkilöhahmoista myös Suleiman nousee esille sukupuolistereotypioiden purkajana. Poika kuvataan lämpimäksi, myötätuntoiseksi, herkäksi ja hoivaavaksi. Mielenkiintoinen yksityiskohta on myös se, että Suleimanilta puuttuu aluksi ääni. Vasta saadessaan yhteyden Biancaan, ja tämän lausuttua hänen nimensä ääneen, pystyy Suleiman taas puhumaan. Suleimanilta on sadussa evätty ääni, kuten yleensä naisilta patriarkaa-

tissa, ja Suleiman saa äänensä takaisin juuri itsekin äänensä löytäneen Biancan avulla. *Kahdessa prinsessassa* ääni ja dialogi toimivat Biancan ja Suleimanin avaimina vapaampaan ja vahvempaan toimijuuteen.

Vastakohtapari aktiivisuus/passiivisuus on tullut työssäni esiin useaan otteeseen satujen sukupuolirooleista puhuttaessa. Satuja on kritisoitu niiden leimatessa aktiivisuuden poika- ja mieshahmojen ominaisuudeksi ja passiivisuuden tyttö- ja naishahmojen ominaisuudeksi. Hélène Cixousin mukaan länsimainen filosofia ja kirjallisuus ovat aina olleet kiinni binaarisissa vastakohtapareissa, joita ovat:

aktiivisuus/passiivisuus
aurinko/kuu
kulttuuri/luonto
päivä/yö
isä/äiti
järki/tunne
logos/pathos

Cixousin mukaan nämä binaariset parit perustuvat vastakohtapariin mies/nainen ja ovat näin yhteydessä patriarkaaliseen arvojärjestelmään. Vastakohtapareja voidaan tarkastella hierarkioina, joissa feminiininen on aina negatiivinen, voimaton puoli. (Ks. Moi 1990, 122.)

*Kahden prinsessan* prinsessasiskosten representaatio rakentuu vastakohdille: Roosa on punatukkainen, toimekas ja voimakastahtoinen, Bianca taas vaalea, sävyisä ja mietteliäs. Roosa ja Bianca asettuvat taulukon vastakkaisille puolille, jolloin Roosa edustaa maskuliinisia etuoikeutettuja ominaisuuksia, kun taas Bianca feminiinisiä toisarvoisiksi katsottuja ominaisuuksia. Ensilukemalta voisi siis sanoa, että *Kaksi prinsessaa* tarjoaa sukupuolistereotyypitettyä kuvaa naiseudesta ja miehisyydestä. Roosa edustaa mekkoon puettua mieshahmoa ja hänen toimintansa dominoi sadun kulkua alusta alkaen. Sadun edetessä tämä ensiasetelma kääntyy kuitenkin päälaelleen. Roosan äkkipikainen toiminta ei joh-

da kuin umpikujiin, kun haaveilijaksikin syytetty Bianca harkitsevalla käytöksellään pelastaa tytöt pulasta kerta toisensa jälkeen. *Kaksi prinsessaa* tarjoaa vaihtoehtoista kuvaa sankaruudesta, joka ei perustu toiminnan ylivaltaan vaan omiin sisäisiin voimavaroihinsa luottamiseen.

”Kuninkaantyttären siivet” ei asetu yhtä selkeästi kuvaamaan sukupuolia vastapareiksi. Sadun päähenkilö on naispuolinen, mutta ylläluetelluja mies- tai naispooleihin jaettavia ominaisuuksia häneen ei liitetä. Prinsessaa kuvataan vilkkaaksi, onnelliseksi ja itsenäiseksi lapseksi, joka ei keskity koreuteen tai passiivisen roolin omaksumiseen vaan leikkeihin, lauluihin ja iloon. ”Kuninkaantyttären siivet” satuperinteestä eroten ei keskity kuninkaantyttären kauneuden ylistämiseen naishahmon arvon takaajana, vaan päinvastoin prinsessan ulkonäkö ei juuri saa mainintoja sadussa. Kauneuteen perustuvan naiskuvan purkaminen käy ilmi katkelmasta, jossa prinsessa torjuu äitinsä naisten turhamaisuuteen perustuvan juonen.

> Peilikin tuotiin. Siitä hän näkisi oman korean kuvansa, kun hovineidit aamuisin sukisivat hänen punaiset siipensä villisian harjaksisella hopeaharjalla. Ei malttaisi enää irrottaa silmiään kuvastimesta! Mutta kuninkaantytär vain vilkaisi peiliä ja uusia ihanuuksia, nousi sitten siivilleen ja kohosi linnan paraatitornin huippuun. Siellä hän istui ja nauroi niin että puisto kajahteli. (KS, 98.)

Prinsessa ei välitä koreilla peilin edessä ja sen vankina vaan haluaa mennä, kokea ja olla vapaa. ”Kuninkaantyttären siipien” naiskuva ei perustu kauneuteen naissatuhahmon arvon määrittäjänä, eikä binäärisiin oppositioihin jaettaviin ominaisuuksiin vaan vapauteen olla oma itsensä.

## 6.2. Prinsessuus

Odotushorisonttiimme on monien kohtaamiemme prinsessojen representaatioiden myötä muodostunut käsityksiä siitä, millainen on sadun prinsessa ja mitä asioita prinsessan rooliin liittyy. Käsittelen näitä konventionalistuneitakin piirteitä jatkossa nimeämällä käsitteen prinsessuus. Prinsessuus voidaan katsoa esimerkiksi sankaruuden rinnakkaistermiksi, koska molemmat käsitteet sisäl-

tävät runsaasti määrittäviä piirteitä, joita termillä kuvatun yksilön katsotaan edustavan. Prinsessuuden voi katsoa myös naiseuden alakäsitteeksi, jossa prinsessuutta määrittävät elementit edustavat tietynlaista naiseuden tapaa. Prinsessuudesta on perusteltua puhua naiseuden alakäsitteenä ja omana erillisenä käsitteenään, koska on piirteitä, jotka voidaan yhdistää prinsessuuteen, mutta niiden ei voida automaattisesti katsoa kuuluvan naiseuteen.

Prinsessuus on satuperinteen muodostama odotushorisontti. ”Todellisen prinsessan” vaatimuslistana prinsessuus on prinsessapäähenkilöihin yhdistettyjä, satujen luomia odotuksia käyttäytymisestä, sallituista asioista, ulkonäöllisistä ja materiaalisista puitteista.

Kaikkien prinsessoihin yleisellä tasolla liitettävien piirteiden ei voi tietenkään katsoa kuvaavan yksiselitteisesti ja kattavasti kaikkia prinsessojen representaatioita, varsinkin kun nykyään prinsessuudesta on tarjolla myös päivitettyjä esityksiä. Postmodernissa sadussa prinsessuudesta ja siihen kytketyistä piirteistä on muodostumassa taakka, joka määrittää yksilön subjektiviteettia liian kapea-alaisesti. Satutradition muodostamat perinteiset, joustamattomat ja kaavamaiset tyttöjen ja poikien rooliodotukset alkavat postmodernissa, feministisessä sadussa käydä todenteolla ahtaiksi.

Hyvänä esimerkkinä prinsessuuden taakasta toimii Kaarina Helakisan satu ”Todellisen prinsessan vaiheet” (1982). ”Todellisen prinsessan vaiheet” esittelee prinsessan ja herttuan, joiden vanhemmat, varsinkin isät, ovat niin kiinni vanhassa satuperinteessä, että vievät sen noudattamisen äärimmäisyyksiin. Prinsessa ja herttua tahtoisivat irti perinteisen sadun mallista ja tilaisuuden elää normaalia lapsuutta, kun taas heidän vanhemmillaan on tiukat satuperinteen mukaiset käsitykset siitä millainen on ”todelliselle” prinsessalle ja prinssille sopivaa elämää. Tämä johtaa siihen, että prinsessa ja herttua joutuvat ylhäisen asemansa vangeiksi.

> Heti kehdon valmistuttua kuningas sanoi, että todellinen prinsessa on nyt kohotettava kaikkien muiden yläpuolelle. Ei käy päinsä permannolla telmiä. Ei saa leikkiä matosten, ei mettisten kanssa, ei punaisia kukkia kerätä. Kun kehto aika-

> naan kävi lyhyeksi, rakennettiin tilalle vuode. Sekin oli niin korkea, että kattoa sipoi. (Helakisa 1982, 121.)

> Sitten herttua Herbert sanoi, että nyt poika on kohotettava kaikkien muiden yläpuolelle. Ei käy päinsä permannolla telmiä. Ei käy päinsä leikkiä mettisten, ei matosten kanssa, ei punaisia kiviä kerätä. Pojalle rakennettiin torni ja poika pantiin tornikammariin. Torni oli hieno ja sininen, sen ympärillä kasvoi kukkasia ja lenteli lintuja, siinä oli yhdeksän kerrosta, mutta portaita ei minkäänlaisia. Tornista ei päässyt pois, eipä tietenkään, sillä poikahan piti kasvattaa ylhäiseksi. (Helakisa 1982, 125.)

Prinsessan ja herttuan isät ottavat satuperinteen vaatimuksen ylhäisestä asemasta kirjaimellisesti sillä lopputuloksella, että onnistuvat karkottamaan lastensa elämästä kaiken ilon ja onnen. Kuten ”Kuninkaantyttären siivissä” ja *Kahdessa prinsessassa* vanhempien satuperinteen orjallinen noudattaminen on tässäkin sadussa tullut tiensä päähän ja prinsessa ja herttua vapautuvat ylhäisestä asemastaan ja torjuvat vanhempiensa tarjoaman satuperinteen mukaisen käyttäytymismallin.

> Koulun käytyään he rakastuivat toinen toiseensa. He kosivat toisiaan. Molemmat antoivat myöntävän vastauksen. Häihin kutsuttiin kumpaisenkin vanhemmat, joiden ei auttanut muu kuin leppyä toinen toiseensa. – Kyllä rakkaus on somaa ja hupaisaa, virkkoivat tyttö ja poika, entinen prinsessa ja herttua. He päättivät toimittaa maan päälle monta kukan näköistä lasta, ylhäistä ei yhtäkään. (Helakisa 1982, 130–131.)

*Kaksi prinsessaa* -sadun alussa prinsessojen elämä kuvataan ylenpalttiseksi huvitusten ja herkkujen täyttämäksi joutilaisuudeksi.

> Linnassa heillä oli kaikkea, mitä toivoa saattoi. Kummallakin oli omat huoneensa, kokonaiset asunnot, joista ei puuttunut edes suihkulähteitä. Linnut lauloivat ihanasti häkeissä, kultaiset kalat uivat akvaarioissa ja vuode oli pehmeä ja upottava. [--] Kun prinsessojen tuli nälkä, heidän tarvitsi vain lyödä kätensä yhteen ja heti alkoi tapahtua. Sisään kärrättiin pyörillä liikkuva kaasuhella ja sen vierellä kulki kokki, joka paistoi, keitti ja valmisti mitä tahansa lohipiiraasta marenkeihin. Kun tuli ikävä, saapui linnaan klovneja, muusikoita ja teatteriväkeä vain heitä viihdyttämään. (KP, 5.)

Perinteiseen koreilevaan ja passiiviseen prinsessuuteen suhtautuminen on jo sadun alkukatkelmassa melko anarkistista, kun tytöt viis veisaavat pukujensa koreuksista leikin tiimellyksessä.

> Seinustalla odotti kaappien rivistö, ne olivat täynnä toinen toistaan koreampia vaatteita – juuri sellaisia joita prinsessojen tiedetään käyttävän. Silkkiä riitti, ku-

> ten myös nauhaa ja paljettia, ja valo läikehti kankailla kuin tuuli aalloilla. Kun kaksoset leikkivät keskenään liian rajusti, irtosi puvuista timantteja ja hohtavia helmiä niin, että palvelijat kutsuivat näkyä valosateeksi. (KP, 5.)

*Kahdessa prinsessassa* prinsessuutta on prinsessojen etuoikeutettu asema ja elämä yltäkylläisyydessä. Prinssessuus on sadussa myös yhtä kuin olla tuon samaisen aseman vanki. Konkreettisesti prinsessuutta sadussa edustavat ulkoiset ja materiaaliset merkit, jotka menetettäessä menee prinsessuuskin, kuten tytöille käykin sadussa, kun he karkaavat ja vaatteitten vaihtuessa ja kuninkaanlinnan muurit ylittäessään muuttuvat ihan tavallisiksi tytöiksi.

> Likaiset ja märät prinsessapuvut olivat jääneet vanhan naisen luo, eikä heitä prinsessoiksi olisi tuntenut enää kukaan, eivät edes he itse, jos olisivat kuvansa nähneet. Tuskinpa kuningas tai kuningatarkaan olisi tyttäriään huomannut. (KP, 27.)

*Kahden prinsessan* prinsessoille prinsessuudesta on muodostunut taakka. Prinsessuus on sadussa yhtä kuin ylenpalttista, mutta rajoitettua elämää.

> Miten saada avain kaapista? Heidänhän oli määrä olla vuoteissaan aina ennen porttien sulkemisaikaa. Jotta pysyi prinsessana, oli kauneusunen oltava pitkä. Eivätkä prinsessat voineet pihalle muutenkaan noin vain juosta, heidän perässään kiirehti aina ensin hameen ja sitten palvelijoiden raskas laahus. (KP, 13.)

Perinteisestä prinsessana olemisesta, prinsessuudesta, seuraavat asiantilat nähdään *Kahdessa prinsessassa* useimmiten myös negatiivisina: prinsessat eivät osaa lukea, eivät kirjoittaa, eivätkä muutenkaan pärjää omin keinoin kaupungissa, koska heitä on syntymästä asti passattu ja kaikki on valmiiksi laitettu. Prinsessuus on evännyt Roosalta ja Biancalta kaikki käytännön taidot, joilla pärjätä linnanmuurien ulkopuolella.

> Ja miten huonosti se [työ] heiltä sujui, kaikki piti aluksi tehdä vähintään kahteen kertaan. Jäseniä särki, päätä, niskaa ja selkää, sillä eiväthän prinsessat olleet edes vuoteitaan sijanneet. Palvelijat olivat pöyhineet tyynytkin heidän puolestaan. (KP, 42.)

Prinsessuuden uudelleenarviointi näkyy sadussa myös siten, että Bianca ei tyydy satuperinteen prinsessalle rajaamaan passiivisen odottelijan rooliin ja pistä toivoaan ulkoiseen pelastukseen päästäkseen pois pinteestä, johon ovat Roosan kanssa joutuneet. Sen sijaan Bianca turvaa itseensä ja opettelee prinsessuuden

häneltä epäämän luku- ja kirjoitustaidon uudelleen voidakseen kommunikoida ja saada yhteyden ja apua.

Prinsessuuden pohdiskelu jäsentyy *Kaksi prinsessaa* -sadussa lopulta todellisuuden ja fantasian yhdistävään ratkaisuun.

> Ja miten jaksoivat prinsessamme sitten? Mitä muuta heille kuuluu näiden suurten muutosten keskellä? Olivatko he yhä prinsessoita vai eivätkö olleet? Vastaus on kahdenlainen: Eivät – ja olivat sittenkin... Bianca tosin jatkoi ensin lukujaan ja väitteli lopulta tohtoriksi aiheenaan Näkyjen historia. Roosakin opetteli taas lukemaan ja kävi juuri johtamistaidon kursseilla. Mikä sivumennen oli Johanneksen mielestä turhaa; Roosa kun jo osasi komentelun taidon häntä itseäänkin paremmin. Mutta vielä oli jäljellä myös kappale entistä elämää. Päiväkodin yläkerrasta löytyi yhä yksi tyttöjen huone, jossa kaikki oli juuri kuten ennenkin. [--] Kerran kuussa, jokaisen kuun viimeisenä maanantai-iltana Roosa ja Bianca saapuivat huoneeseen, pukivat ylleen vaatteensa, sikäli kuin niihin mahtuivat ja muistelivat menneitä. [--] Ja äkkiä he taas olivat siinä kuin joskus silloin ennen, oikeita prinsessoita välkehtivine vaatteineen ja kultakoruineen kaikkineen. Niin kuin maalauksessa, jonka loisto ei koskaan sammu. (KP, 68.)

Katkelmassa asettuvat vastatusten prinsessuus ja moderni naiseus, jossa prinsessuus edustaa palaa unelmasta, loistoa, ja moderni naiseus sivistystä, koulutusta ja elämässä menestymistä omilla ansioillaan. Katkelma osoittaa, miten prinsessuus on satutradition mukaista maagista ja ylellistä todellisuuspakoa, josta prinsessojen itsenäistyminen ja saavutukset elämässä vievät poispäin.

### 6.3. Heteroseksuaalinen suhde ja avioliitto

Tritesin mukaan heteroseksuaaliset suhteet ovat olleet ongelmallisia nuortenkirjallisuudessa siitä lähtien kun genre vakiintui. Nuortenkirjoissa tyttöjen kohtalona on usein tulla objektivoiduiksi, joutua uhraamaan vahvuutensa miehelle tai oppia vahvistamaan itsensä miehen mielipiteen kautta. (Trites 1997, 88.)

Myös Susan Lehr on huomioinut, kuinka perinteisissä nuortenkirjoissa heteroseksuaalinen suhde johtaa usein päähenkilön itsenäisyyden menetykseen. Lehrin mukaan monet perinteiset tytöille suunnatut kirjat kuvaavat, kuinka tytöt, jotka kasvavat naisiksi, jättävät perheensä ja ystävänsä taakseen, hylkäävät itse-

tietoisen käytöksensä, pysyvät sisällä, luopuvat työpaikastaan, löytävät miehen, tulevat tämän vaimoksi. (Lehr 2001, 15.)

Rowe kokee avioliittoon päättyvät sadut patriarkaalista ideologiaa vahvistaviksi. Sadun sankaritar saa sekä prinssin että vakuuden sosiaalisesta ja taloudellisesta turvasta avioliiton kautta, koska sadun sankaritar alistuu patriarkaalisiin tarpeisiin ja mukautuu perinteisiin naisen hyveisiin, joita ovat kärsivällisyys, uhrautuvuus ja riippuvaisuus. Status ja rikkaus eivät koskaan ole tulosta naisen omista ponnisteluista vaan passiivisesta mukautumisesta aviomiehen maailmaan. Monien satujen päätteenä ja kulminoitumispisteenä avioliitto esittää patriarkaalisen kulttuurin voittoa, koska nainen saa palkintonsa mukauttamalla persoonallisen käytöksensä yhteisön normeihin sopivaksi. (Rowe 1986, 217, 220–221.)

Myös Nodelman kokee avioliittoon päättyvät tarinat patriarkaalisen ideologian perillisiksi. Avioliitto kuvastaa yhä yllättävän monen sadun onnellista loppua. Käsitys siitä, mistä naisen arvo koostuu, voi muuttua vain pinnallisesti, jos tuon arvon todellista merkitystä yhä identifioidaan kyvyllä hurmata potentiaalinen aviomies. (Nodelman 1996, 262.)

Zipes taas ei koe avioliiton esiintymistä nykysadussa epäfeministiseksi. Hän on huomioinut *Don't bet on the prince* -kirjan (1986) esipuheessaan, kuinka feministisessä sadussa avioliitto ei enää ole nuorten naisten välttämättömyys tai päämäärä, vaan pikemminkin mahdollisuus muiden joukossa, joka saattaa tai ei saata sisältyä heidän suunnitelmiinsa. Nuorten naisten elämät ja urat eivät ole avioliiton kautta määrittyneitä. Vaikka jotkut feministiset sadut päättyvät avioliittoon, tämä on harvoin näiden kertomusten päämäärä. (Zipes 1986, 16–17, 33.)

Molemmat tutkimusaineiston saduista kuvaavat tai ainakin lupailevat satuperinteen mukaista loppua eli avioliittoa. *Kaksi prinsessaa* päättyy kaksoishäihin.

Lyhyessä ajassa tapahtui nyt paljon, juuri niin kuin elämässä joskus. Roosa oli

> heti tunnistanut nuorukaisen samaksi, jonka valokuvaa hän oli vanhan naisen luona silloin ihaillut. Myös Johannes näkyi silmäilevän Roosaa tavallista useammin. [--] Bianca taas ei saanut silmiään irti Suleimanista. Eikä tämäkään näkynyt lähtevän minnekään Biancan luota, vaan teki kerta toisensa jälkeen vaikka tikusta asiaa saadakseen viipyä kauemmin Biancan lähellä. Niinpä ei ollut mikään ihme, että kaksoistyttäret viettivät aikanaan kaksoishäät valittujensa kanssa, kun prinsessat ensin olivat palanneet kuninkaanlinnaan. (KP, 66.)

Heteroseksuaalinen suhde ja avioliitto ovat sadussa oletusarvo, jota ei kyseenalaisteta. Sadun antamat vaihtoehdot kuvautuvat näin hyvin kapea-alaisesti. Positiivista sadussa on se, että vaikka prinsessat valitsevat perinteen mukaisen loppuratkaisun, heidän ei tarvitse sen vuoksi luopua itsenäisyydestään tai toimijuudestaan. Molemmat Roosa ja Bianca jatkavat avioiduttuaan myös omien tavoitteidensa saralla. Bianca väittelee tohtoriksi ja Roosa opettelee lukemaan ja käy johtamistaidon kursseilla. Voisikin tulkita, että prinsessasiskoksille avioliitto on Zipesin kuvaamalla tavalla valinta valintojen joukossa, ei päämäärä tai heidän elämänsä määrittäjä.

”Kuninkaantyttären siivet” ei pääty häihin, mutta satu voimakkaasti vihjailee tämän skenaarion välttämättömyyteen ja toteutumiseen. Yksi kuningattaren tyttärensä siivissä näkemä huoli on siipien este tyttären avioitumiselle.

> Kuningatar: Kuka prinssikään huolii lentävää vaimoa? Tytär: Minä otan linnun! Kuningatar: Voi meitä. (KS, 100–101.)

Jos ajatellaan prinsessan siipien ja lentämisen edustavan vapautta, katkelman voi tulkita niin, että kuningatar pelkää, ettei kukaan mies huoli vapautunutta vaimoa, puolisoa, jota ei voi kontrolloida ja alistaa. Kuninkaantytär ei puolestaan huolehdi siipien aiheuttamasta mahdollisesta esteestä kumppanin löytämiselle. Jos hän ei löydä maanpäältä tarpeeksi vapautunutta miestä rinnalleen, löytyy sellainen taivaalta.

”Kuninkaantyttären siivet” ei pääty hääkellojen soittoon, mutta niiden vahvaan lupaukseen.

> – Ja voihan olla, voihan olla, että noitatohtori on jossakussa toisessa maassa jättänyt jollekulle toiselle kuninkaanlapselle joskus lahjaksi siivet, kuningatar jatkoi. – Poikalapselle. (KS, 106.)

Kuningattaren täytyy tilanteen lopullisesti hyväksyäkseen lohduttautua ajatuksella, että jossakin maankolkassa on hänen tyttärelleen sopiva kumppani: siivekäs prinssi. Heteroseksuaalinen suhde on myös tämän sadun maailmassa edellytys, jota ei lentävä kuninkaantytärkään voi paeta. Avioliitto kuvastuu tässä sadussa vahvasti kulttuuriseksi imperatiiviksi, joka ei ole naispäähahmolle valinta valintojen joukossa vaan ennaltamäärätty kohtalo.

# 7. LOPUKSI

Feministisen satututkimuksen teoria tarjosi mielestäni hyvät lähtökohdat tutkimusaineistoni tarkasteluun. Feministisen satututkimuksen kentät, kuten lastenkirjallisuudenkin tutkimuksen kentät, ovat hajanaiset ja päädyin poimimaan työhöni tutkimusaineiston ja tutkimusongelman kannalta hyödyllisiä eri teoreetikoiden ajatuksia ja ideoita. Mielestäni tämä lähestymistapa toimi työssäni hyvin, koska työn teoriaosuus ei rakentunut yhden ja tietyn metodisen lähestymistavan varaan, vaan tavoitteena oli teorian avustuksella valottaa ristiin tutkimusaineistoa ja satuperinnettä.

Feministinen satututkimus oli muodissa 1970- ja 1980-luvuilla yhdessä feministisen liikkeen nousun kanssa, ja sen jälkeen on aiheesta ilmestynyt kirjallisuutta harvakseltaan. Tuoreen tutkimuksen vähyys puolustaa käsillä olevan työn paikkaa ja tarpeellisuutta lastenkirjallisuuden tutkimuksen kentällä. Olen myös tietoisesti antanut äänen lähinnä kansansatuihin kriittisesti suhtautuneille tutkijoille, enkä ole tehnyt työssäni tilaa vastakkaisille puheenvuoroille. Osittain tämä johtuu vastakkaisten mielipiteiden vähyydestä ja osittain tutkimusaineiston analyysin todeksi osoittamasta käsityksestä, että kansansatujen sukupuolikuvasto yksipuolisuudessaan, niin naisten kuin miestenkin osalta, ei sellaisenaan enää istu modernin taidesadun maailmaan. Intertekstuaalisuuden ottaminen mukaan käsittelyyn, tarkoituksellisesti sivuosassa feministisen lähestymistavan näytellessä pääosaa, tuki mielestäni analyysia ja tutkimusaineiston feministisyyden pohtimista. Nämä kun ilmenivät teoksissa osittain päällekkäin. Intertekstuaalisuus on muutoinkin tullut niin tiukasti osaksi kirjallisuutta, niin lasten kuin aikuisten, että sitä on vaikea ohittaa.

Voiko tutkimusaineistoni sadut sitten tutkielman tulosten valossa määrittää feministisiksi saduiksi? Kysymykseen ei ole yhtä oikeaa vastausta. Vaikka tutkimusaineistosta löytyi runsaasti esimerkiksi Tritesin määrittämiä feministisen lastenkirjan piirteitä, eivät tutkimusaineiston sadut kuitenkaan täysin mullistaneet kansansadun patriarkaalista maailmaa. ”Kuninkaantyttären siivissä” muutos tapahtuu lähinnä yksilötasolla. Sadussa murtuu perinteisen sadun naisiin

kohdistuva passiivisuuden pakkovalta ja prinsessa osoittaa perinteisten satujen sankarittarille vierasta päättäväisyyttä, vahvuutta, vapautta ja aktiivisuutta. Kuninkaantytär valitsee siipien tarjoaman vapauden ja itsenäisyyden, eikä tyydy vanhempien kautta ilmenevään perinteisen sadun patriarkaaliseen ja alistettuun asemaan. Prinsessa vapautuu patriarkaalisen satumaailman kahleista ja saavuttaa toimijuuden, mutta vanhemmille ja kansalaisille vapaudesta annetaan vain lupaus tulevaisuudessa. Prinsessa on ainoa, joka saa siivet ja pystyy lentämään patriarkaatin ulottamattomiin. ”Kuninkaantyttären siipien” yhteiskunta ei sinänsä mullistu, hierarkkinen valtajärjestys jää sadussa voimaan. Sadussa annetaan kuitenkin viitteitä siitä, että muutos olisi tulossa. Kuningas uumoilee alamaisten saavan osansa tyttärensä ”lintujen viisaudesta” (KS, 106), kun tämä aikanaan ryhtyy hallitsemaan maata.

Myös vanhemmat luopuvat ”Kuninkaantyttären siivet” -sadun lopussa patriarkaalisesta satuperinteen täydellisestä noudattamisesta ja koko yhteisö iloitsee lentävästä prinsessasta. ”Kuninkaantyttären siivissä” prinsessa ei joudu luopumaan toimijuudestaan ei vanhempiensa, yhteisönsä tai miehen tähden. Sadun feministisyyttä rikkoo kuitenkin heteroseksuaalisen suhteen juonne. Prinsessan vapautuminen piirtyy voimakkaimmin esiin juuri patriarkaalisen sadun ansaan jäänyttä kuningatarta vasten. Vaikka kuningatar oppii luopumaan näkyvimmistä patriarkaalisen sadun vaatimuksista, kuningattaren pakkomielle löytää tyttärelleen aviomies kielii siitä, ettei kuningatar pysty koskaan vapautumaan täysin. Sadun feministisyyttä voidaan kyseenalaistaa myös negatiivisen äiti/tytär -suhteen perusteella. Täysin perinteisen freudilaisen mallin mukainen ”Kuninkaantyttären siipien” äidin ja tyttären suhde ei kuitenkaan ole. Kuninkaantyttären ja kuningattaren on mahdollista päästä välirikkonsa yli tuhoamatta toisiaan.

Analyysin tulosten valossa ”Kuninkaantyttären siivet” -sadun feministisyyttä ei voine kieltää, mutta feministiseksi saduksi luokittaminen on jo tulkinnanvaraisempaa. Mielestäni ”Kuninkaantyttären siivet” voisi kuitenkin luokitella feministiseksi saduksi, koska feministisen lastenkirjan ei täydy olla läpeensä feministinen. ”Kuninkaantyttären siivet” -satu esittää vahvan, perinteistä passiivista prinsessakuvaa vastustavan naishahmon, joka saavuttaa ja säilyttää toimijuuden

narraation kilpailevien äänten painostuksesta huolimatta. Myös ”Kuninkaantyttären siipien” vanhempien ja yhteisön voi katsoa emansipoituvan tiukasta kansansadun patriarkaalisen perinteen noudattamisesta.

*Kahdesta prinsessasta* on myös luettavissa sekä feministisyyttä tukevia että patriarkaalista satuperinnettä noudattelevia piirteitä. Kuten ”Kuninkaantyttären siipien” prinsessa myös *Kahden prinsessan* prinsessasisarukset murtautuvat ulos patriarkaalisen sadun käytänteistä ja saavuttavat toimijuuden ja äänen. Itsenäisen subjektiviteetin saavuttaminen ei ole prinsessasiskoksille samanlainen itsestäänselvyys kuin ”Kuninkaantyttären siipien” prinsessalle. Roosa ja Bianca eivät piirrykään sadussa kuninkaantyttären kaltaisiksi yhtä vahvoiksi ja peräänantamattomiksi naishahmoiksi. *Kahdessa prinsessassa* Roosa on päähenkilönä perinteisen sadun maskuliinisen mallin mukainen: dominoi muita toiminnallaan ja valta-asemallaan. Mutta koska *Kahdessa prinsessassa* feminiininen, hiljainen, empaattinen Bianca nousee myös tarinan sankariksi, voi sadun katsoa murtavan perinteisiä dikotomioita ja valtaavan feminiinisiä piirteitä positiivisiksi. *Kahden prinsessan* alun sukupuolistereotyyppinen tilanne purkautuu sadussa ja dikotomian kummankaan puolen piirteitä ei katsota toisia ensisijaisemmiksi. Roosan ja Biancan voisi tulkita myös yhdeksi henkilöhahmoksi, josta dikotomian molemmat puoliskot tekevät kokonaisen. *Kahdessa prinsessassa* sekä vanhemmat että yhteisö luopuvat patriarkaalisen sadun mallin jäänteenomaisesta noudattamisesta ja äärimmäisestä valtahierarkiasta. Sadussa kuningas luovuttaa vallan tyttärelleen Roosalle, joka ryhtyy uudistamaan yhteiskuntaa tasa-arvoisemmaksi, tasapuolisemmaksi ja huolehtivammaksi.

*Kahden prinsessan* feministisyyttä rikkoo kuitenkin se, että vallan jatkajaksi valikoituu Roosa. Dikotominen ajattelumalli nousee uudelleen esiin, kun Roosa ”poikahahmona” nousee kuninkaan jälkeen valtaan ”tyttöhahmo” Biancan sijasta, sillä perusteella että tämä olisi ensimmäiseksi syntyneenä hallitsijanakin toimekkaampi. Roosan äkkipikaisuus ja toimekkuus, ominaisuudet, jotka sadun mittaan ovat osoittautuneet lähinnä ongelmallisiksi, ajavat Biancan lempeyden, harkitsevuuden ja älykkyyden ohi. Myös *Kahden prinsessan* päättyminen häihin vie satua lähemmäs patriarkaalista satuperinnettä. *Kaksi prinsessaa* -sadun

luokitteleminen feministiseksi saduksi on ”Kuninkaantyttären siivet” -sadun tapaan tulkintakysymys. *Kahta prinsessaa* en kuitenkaan luokittelisi feministiseksi saduksi, koska vaikka sadussa naishahmoille sallitaan toimijuus ja dikotomioita ja patriarkaalisen sadun malleja puretaan, niitä myös toistetaan.

”Kuninkaantyttären siivet” ja *Kaksi prinsessaa* jakavat ilmestymisajankohtiinsa nähden paljon yhteistä. Molemmat pohjaavat kansansadulle miljöönsä ja henkilögalleriansa osalta, mutta tekevät eroa kansansadun patriarkaaliseen maailmanjärjestykseen. Molemmissa saduissa vanhemmat edustavat patriarkaalista satumaailmaa, jonka kohtalona on tyttärien perääntymättömän vapautumisen edessä sortua. Molemmissa sadussa myös yhteisö liittyy mukaan uudistamaan patriarkaalista satumaailmaa. Helakisan sadussa lapset ovat avainasemassa uuden tilanteen hyväksymisessä. Mäkelän sadussa hierarkkista valtaa liennytetään yhteiskunnan ja kansalaisten hyvinvoinnin takaamiseksi. Prinsessapäähenkilöiden subjektiviteetin ja toimijuuden löytäminen ja säilyttäminen ovat molemmille saduille tärkeitä teemoja. Myös kansansadun kaunista, passiivista lasipurkkiin säilöttyä roolia naiselta edellyttänyt perinne rikotaan tutkimusaineistossa. Sekä ”Kuninkaantyttären siivissä” että *Kahdessa prinsessassa* prinsessapäähenkilöt eivät jää passiivisesti odottamaan ja toivomaan rajoittaviksi kokemiensa asiantilojen muutosta tai ulkopuolista tahoa niitä muuttamaan, vaan ottavat kohtalonsa saduissa omiin käsiinsä ja vapautuvat vanhemmistaan ja vanhempiensa edustamasta patriarkaalisesta satuperinteestä. Myöskään kauneuden korostamisessa kumpikaan satu ei seuraa kansansadun perinnettä. Prinsessojen kauneutta tai sen puutetta ei korosteta tai käsitellä. Kansansadun perinteelle ominaiseen prinsessa- ja naishahmojen passiivisuuden ja kauneuden glorifiointiin molemmat tutkimusaineistona olevat sadut tekevät selvän eron.

Erojakin satujen kesken toki löytyy. ”Kuninkaantyttären siivet” keskittyy enemmän äidin ja tyttären väliseen konfliktiin ja prinsessan henkilökohtaiseen vapautumiseen, kun taas *Kahdessa prinsessassa* pääosaan nousee sisarusten välinen suhde, jossa molempien vahvuudet ja heikkoudet ovat tärkeässä roolissa. ”Kuninkaantyttären siivet” ja *Kaksi prinsessaa* eroavat toisistaan myös kansansadun miljöön noudattamisen asteessa. ”Kuninkaantyttären siipien” maail-

ma on lähes täysin perinteisen kansansadunomainen, kun *Kahden prinsessan* maailma on jakautunut kahtia kansansatumiljöön kuninkaanlinnaan ja moderniin kaupunkiin. *Kahdessa prinsessassa* pohditaan myös enemmän prinsessana olemista, prinsessuutta.

Työni antaa lähtökohtia myös jatkotutkimukselle. Tutkimusta olisi loogista jatkaa kasvattamalla aineistoa. Vaikka suppea aineisto sopii tutkielman mittaisen työn toteuttamiseen hyvin, on sen kautta saatujen tulosten perusteella mahdoton sanoa mitään yleistä taidesadun emansipaation tilasta. Tarkastelun kohteeksi voisi ottaa useampia satuja, suomalaisia ja kansainvälisiä, ja tutkia toistuisivatko saamani tulokset myös yleisimmin nykysaduissa. Toinen itseäni kiinnostava tutkimuskohde feministisen satututkimuksen piirissä olisi kohdistaa tarkastelu tietyn tunnetun tarinan uudelleenkerrontoihin. Tunnetun tekstin uudelleenkerronnoissa intertekstuaalisuus lienee vielä merkittävämmässä roolissa uuden merkityksen rakentajana. Kiintoisaa olisi kartoittaa millaisia uudelleentulkintoja eri kirjailijat ovat tietystä tarinasta tehneet ja mihin asianlaitoihin he ovat erityisesti kiinnittäneet huomiota. Nousisiko uudelleenkerrontoja tutkimalla esille tiettyjä piirteitä, jotka uusissa versioissa on koettu ongelmallisiksi ja uudistamisen tarpeessa oleviksi?

# LÄHTEET

## Tutkimusaineisto

KS = Helakisa, Kaarina 1982 Kuninkaantyttären siivet. Teoksessa *Kuninkaantyttären siivet*. Helsinki: Otava. S. 87–107.

KP = Mäkelä, Hannu 2004 *Kaksi prinsessaa*. Helsinki: Tammi.

## Painetut lähteet

APO, SATU 1990 Kansansadut naisnäkökulmasta: Suuren äidin palvontaa vai potkut Lumikille? Teoksessa *Louhen sanat: Kirjoituksia kansanperinteen naisista*. Toim. Aili Nenola ja Senni Timonen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. S. 24–35.

APO, SATU 2001 Klassinen satutraditio. Teoksessa *Avaa lastenkirja: Johdatus lastenkirjallisuuden lajeihin ja käyttöön*. Toim. Marja Suojala ja Maija Karjalainen. Helsinki: Lasten keskus. S. 12–29.

BACCHILEGA, CRISTINA 1997 *Postmodern fairy tales: Gender and narrative strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

BOTTIGHEIMER, RUTH 2006 (2003) The ultimate fairy tale: Oral transmission in a literate world. Teoksessa *A companion to the fairy tale*. Toim. Hilda Ellis Davidson ja Anna Chaudhri. Cambridge: D. S. Brewer. S. 57–70.

BREWER, DEREK 1988 (1980) *Symbolic stories: Traditional narratives of the family drama in English literature*. Lontoo: Longman.

BREWER, DEREK 2006 (2003) The interpretation of fairy tales. Teoksessa *A companion to the fairy tale*. Toim. Hilda Ellis Davidson ja Anna Chaudhri.

Cambridge: D. S. Brewer. S. 15–37.

CLARK, BEVERLY LYON 1999 Introduction. Teoksessa *Girls, boys, books, toys: Gender in children's literature and culture*. Toim. Beverly Lyon Clark ja Margaret R. Higonnet. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. S. 1–8.

ELLMANN, MARY 1968 *Thinking about women*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich.

GAARE, JØRGEN & SJAASTAD, ØYSTEIN 2003 *Peppi ja Sokrates: Filosofinen matka Astrid Lindgrenin maailmaan*. Suomentanut Laura Voipio. Helsinki: Kirjapaja Oy.

GILBERT, SANDRA M. & GUBAR, SUSAN 1986 (1979) The Queen's looking glass. Teoksessa *Don't bet on the prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England*. Toim. Jack Zipes. Aldershot: Gower. S. 201–208.

HAASE, DONALD 2000 Feminist fairy-tale scholarship: A critical survey and bibliography. Teoksessa *Marvels & Tales: Journal of fairy-tale studies. Special issue: Fairy tale liberation – thirty years later*. Vol. 14, No. 1. Toim. Donald Haase, Jacques Barchilon ja Cristina Bacchilega. Detroit: Wayne State University Press. S. 15–63.

HEIKKILÄ, PÄIVI 1990 Feministinen satu antaa ajateltavaa. *Onnimanni* 3/1990.

HEIKKILÄ-HALTTUNEN, PÄIVI 2001 Kuningattaren selluliitti: Suomalaisen sadun teemoja ja mielenmaisemia. Teoksessa *Kirjaseikkailu: Lasten- ja nuortenkirjallisuuden opas*. Toim. Tuula Korolainen. Helsinki: Tammi. S. 118–135.

HELAKISA, KAARINA 1982 (1976) Todellisen prinsessan vaiheet. Teoksessa *Kuninkaantyttären siivet*. Helsinki: Otava. S. 119–131.

HUCK, CHARLOTTE 2001 Introduction. Teoksessa *Beauty, brains and brawn: The*

*construction of gender in children's literature*. Toim. Susan Lehr. Portsmouth: Heinemann. S. vii–xi.

IHONEN, MARIA 2001 Laituri numero kolmetoista: Lasten satu- ja fantasiaromaani. Teoksessa *Kirjaseikkailu: Lasten- ja nuortenkirjallisuuden opas*. Toim. Tuula Korolainen. Helsinki: Tammi. S. 136–153.

JONES, STEVEN SWANN 1995 *The fairy tale: The magic mirror of imagination*. New York: Twayne Publishers.

JOOSEN, VANESSA 2004 The apple that was not poisoned: Intertextuality in feminist fairytale adaptions. Teoksessa *New voices in children's literature criticism*. Toim. Sebastian Chapleau. Lichfield: Pied Piper Publishing. S. 29–37.

JORDAN, ROSAN A. & CARO, F.A. DE 1986 Women and the study of folklore. *Signs: Journal of women in culture and society*. Vol. 11, No. 3.

KANTOKORPI, MERVI 2000 (1990) Proosan runousoppia. Teoksessa Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen, Auli Viikari: *Runousopin perusteet*. Helsinki: Helsingin yliopisto. S. 103–177.

KOIVUNEN, ANU 1996 Sorto. Teoksessa *Avainsanat: 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Anu Koivunen ja Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino. S. 35–75.

KUIVASMÄKI, RIITTA & HEISKANEN-MÄKELÄ, SIRKKA 1990 (1988) *Aakkoset: Johdatus suomalaisen nuorisokirjallisuuden historiaan ja käsitteistöön*. Tampere: Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutti.

LEHR, SUSAN 2001 The hidden curriculum: Are we teaching young girls to wait for the prince? Teoksessa *Beauty, brains and brawn: The construction of gender in children's literature*. Toim. Susan Lehr. Portsmouth: Heinemann. S. 1–20.

LIEBERMAN, MARCIA K. 1986 (1972) 'Some day my prince will come': Female acculturation through the fairy tale. Teoksessa *Don't bet on the prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England*. Toim. Jack Zipes. Aldershot: Gower. S. 185–200.

LUKENS, REBECCA J. 1999 *A critical handbook of children's literature*. New York: Longman.

MOI, TORIL 1990 (1985) *Sukupuoli/teksti/valta: Feministinen kirjallisuusteoria*. Suom. Raija Koli. Tampere: Vastapaino.

NODELMAN, PERRY 1996 (1992) *The pleasures of children's literature*. New York: Longman.

PAUL, LISSA 1990 (1987) Enigma variations: What feminist theory knows about children's literature. Teoksessa *Children's literature: The development of criticism*. Toim. Peter Hunt. Lontoo: Routledge. S. 148–165.

PAUL, LISSA 1999 From sex-role stereotyping to subjectivity: Feminist criticism. Teoksessa *Understanding children's literature: Key essays from the International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Toim. Peter Hunt. Lontoo: Routledge. S. 112–123.

PROPP, VLADIMIR 1998 (1968) *The morphology of the folktale*. Translated by Laurence Scott. Austin: University of Texas Press.

ROWE, KAREN E. 1986 (1979) Feminism and fairy tales. Teoksessa *Don't bet on the prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England*. Toim. Jack Zipes. Aldershot: Gower. S. 209–226.

SHIPPEY, TOM 2006 (2003) Rewriting the core: Transformations of the fairy tale in contemporary writing. Teoksessa *A companion to the fairy tale*. Toim. Hilda

Ellis Davidson ja Anna Chaudhri. Cambridge: D. S. Brewer. S. 253–274.

SINISALO, JOHANNA 2004 Fantasia lajityyppinä ja kirjailijan työvälineenä: Näkemyksiä fantasiasta lajityyppinä. Teoksessa *Fantasian monet maailmat*. Toim. Kristian Blomberg, Irma Hirsjärvi ja Urpo Kovala. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy. S. 11–31.

STEPHENS, JOHN 1992 *Language and ideology in children's fiction*. Lontoo: Longman.

STEPHENS, JOHN & MCCALLUM, ROBYN 1998 *Retelling stories, framing culture: Traditional story and metanarratives in children's literature*. New York: Garland Publishing.

STEPHENS, JOHN & MCCALLUM, ROBYN 1999 Discourses of femininity and the intertextual construction of feminist reading positions. Teoksessa *Girls, boys, books, toys: Gender in children's literature and culture*. Toim. Beverly Lyon Clark ja Margaret R. Higonnet. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. S. 130–141.

SUOJALA, MARJA 2001 Taidesatu elää ajassa ja ajattomana. Teoksessa *Avaa lastenkirja: Johdatus lastenkirjallisuuden lajeihin ja käyttöön*. Toim. Marja Suojala ja Maija Karjalainen. Helsinki: Lasten keskus. S. 30–55.

TATAR, MARIA 1992 Reading fairy tales. Teoksessa *Teaching children's literature: Issues, pedagogy, resources*. Toim. Glenn Edward Sadler. New York: The Modern Language Association of America. S. 89–100.

TRITES, ROBERTA SEELINGER 1997 *Waking sleeping beauty: Feminist voices in children's novels*. Iowa City: University of Iowa Press.

WILKIE, CHRISTINE 1999 Relating Texts: Intertextuality. Teoksessa *Understanding children's literature: Key essays from the International Companion Ency-*

*clopedia of Children's Literature*. Toim. Peter Hunt. Lontoo: Routledge. S. 130–137.

VOS, GAIL DE & ALTMANN, ANNA E. 1999 *New tales for old: Folktales as literary fictions for young adults*. Englewood: Libraries Unlimited.

ZIPES, JACK 1983 *Fairy tales and the art of subversion: The classical genre for children and the process of civilization*. New York: Wildman Press.

ZIPES, JACK 1986 Preface. Teoksessa *Don't bet on the prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England*. Toim. Jack Zipes. Aldershot: Gower. S. xi–xiv.

ZIPES, JACK 1986 Introduction. Teoksessa *Don't bet on the prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England*. Toim. Jack Zipes. Aldershot: Gower. S. 1–36.

**Painamattomat lähteet**

AHO, NIINA 2005 Kielletyn värinen tyttö: Naiselliset piirteet Aila Meriluodon fantasiaromaanissa *Vihreä tukka*. Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.

HALKOLA, OUTI 1995 Patriarkaalisten satujen feministinen uudelleenkirjoittaminen: Eli Tuhkimon ja kuningas Rastasparran uudenlaiset seikkailut. Yleisen kirjallisuustieteen sivuainetutkielma. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.

HEIKKILÄ-HALTTUNEN, PÄIVI 1992 Aikuisen taso lastenkirjallisuudessa: Intertekstuaalisuus Kaarina Helakisan saduissa. Kotimaisen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.

HYTÖNEN, EIJA 1994 Sadun uudet piirteet: Uudelleenkirjoittaminen Kaarina Helakisan sadussa ”Annan seitsemän elämää”. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.