

”TÄÄLLÄ HE ELÄVÄT YHÄ SADUSSA.”

Sadun ja fantasian genrerajankäyntiä ja sadun merkityksiä Ammi Nupposen teoksessa  
*Putoavan tähden prinsessa*

Vilma Härkönen

Kandidaatintutkielma  
Oulun yliopisto  
Humanistinen tiedekunta  
Kirjallisuus  
Huhtikuu 2022

## SISÄLLYSLUETTELO

|  |    |
|--|----|
| 1 JOHDANTO   | 3  |
| 2 GENRETEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT                          | 5  |
| 2.1 Kansansadusta taidesatuun – lapsille vai aikuisille? | 5  |
| 2.2 Taidesadusta fantasiaan ja tieteiskirjallisuuteen    | 7  |
| 3 <i>PUTOAVA</i> SADUN JA FANTASIAN RAJOILLA             | 9  |
| 3.1 Satumaisuus, epäsatumaisuus ja vastahistoriallisuus  | 9  |
| 3.2 Fantasiaa, taidesatu vai jotain siltä väliltä?       | 14 |
| 4 SATU TEOKSESSA   | 20 |
| 4.1 Historiaa, lakeja ja paikantumista                   | 20 |
| 4.2 Taiteelliset, symboliset ja opettavaiset sadut       | 23 |
| 4.3 Totta vai satua? Valtiopropaganda ja taikuus         | 25 |
| 5 PÄÄTÄNTÖ   | 29 |
| LÄHTEET  | 30 |

## 1 JOHDANTO

Tutkin kandidaatintutkielmassani Anni Nupposen (1981) vuonna 2013 ilmestynyttä teosta *Putoavan tähden prinsessa* (jatkossa pelkkä *Putoava*). Teos kertoo noin 30-vuotiaasta Rhiandarin satuvaltakunnan kolmannesta prinsessasta Rhétasta, joka äitinsä 200-vuotisen hallintoajan lopulla vaivutetaan lumouksin uneen odottamaan sankaria, jota ei kuitenkaan koskaan kuulu. 70 vuoden kuluttua Rhéta herää itsestään maailmaan, johon on taikuutta haastamaan 'avaruuslaivan' mukana saapunut uusi voima, virta, jonka tässä tulkitsen sähköksi. *Putoava* ei ole saanut suurta huomiota mediassa, saati kirjallisuuden tutkimuksen kentällä, vaikka Nupponen on voittanut sitä edeltävällä esikoisteoksellaan *Nainen ja kuningas* Kuvastaja-fantasiapalkinnon. Ehkä syynä sille, miksi *Putoava* on jäänyt vaille huomiota, on sen monialainen marginaalisuus. Paitsi että se rikkoo heteroseksuaalista ja patriarkaalista maailmankuvaa, se tekee sen kaikista kirjallisuuden lajeista fantasiassa, argumentatiivisesti tieteisfantasiassa, joka Sisätön (1996, 196) mukaan kuuluu ehkä marginaalisimpiin kirjallisuudenlajeihin sijoituessaan kahden jo sellaisen – fantasian ja tieteiskirjallisuuden – väliin.

*Putoavan* genre ei kuitenkaan ole täysin selvä, vaan se sijoittuu tutkielmani kannalta lähtökohtaisesti fantasian ja sadun väliin. Näillä kahdella genrellä on paljon yhteisiä piirteitä, sillä ne ovat kehittyneet rinnakkain, ja varsinkin useita kyseisten genrejen eriytymisen alkuaikoihin kirjoitettuja teoksia voidaan tulkinnan mukaan luokitella sekä fantasiakirjallisuudeksi että saduksi (Huhtala & Juntunen 2004, 27 & 36; Apo 2018, 178). *Putoavassa* Nupponen yhdistelee, rikkoo ja kääntää päälelleen sadussa ja fantasiassa perinteisesti näkyviä arvoja, normeja, juonikonventioita ja henkilögalleriaa niin, että tutkimuksellisesti mielenkiintoisen näkökulman teokseen voisi löytää myös esimerkiksi feministisestä kirjallisuudentutkimuksesta. Tiedostan, että teoksessa näkyvällä paikalla on käännteinen sukupuolten välinen valta-asettelu: matriarkaallinen yhteiskunta väheksyy miehiä, joita harvoin nähdään minkäänlaisessa valta-asemassa. Samalla seksuaalisuusksymyksiä ei problematisoida, vaan ne esitetään täysin ongelmattomina, monitahoisina yhteiskunnan osasina, eikä ihmisten ihonväri aiheuta luokka- tai ihmisoikeusjaottelua. Kiehtovinta *Putoavassa* kuitenkin on juuri sen tanssiminen satu- ja fantasiagenren ympärillä, sekä teoksen sisäisen maailman 'sadun' monisyiset ja selitystä vaille jäävät merkitykset. Koska teoksesta ei löydy lainkaan aiempaa tutkimusta, on myös hyvä aloittaa sen peruselementeistä: sadusta, fantasiasta ja niiden suhteesta.

Rajaan tutkielmani siis satuun ja fantasiaan, ja tarkastelen *Putoavassa* niiden välistä rajankäyntiä sivuten samalla scifiä ja tieteisfantasiaa. Lisäksi analysoin 'sadun' merkityksiä teoksen sisäisessä maailmassa. Vaikka taikasanan tavoin 'satu' on osaltaan luomassa teoksen sadullista konnotaatiota, pelkästään sanan toistolla ei määritellä teoksen genreä. Sen sijaan teoksen sisäistä satua voisi ajatella omana, fiktiivisenä metagenrenään, jota pyrin määrittelemään sen saamien merkitysten kautta. Rhiandarissa 'satu' käsittää esimerkiksi historian, lainsäädännön ja taikuuden. Lajin määrittely tapahtuu tutkielmassa kahdella tasolla: teoksen lajia sadun ja fantasian genretradition kautta määrittelemällä sekä teoksen sisäistä satua lähilukien määrittämällä. Genreä tutkittaessa tutkielmassa muuten sivuutettavat sukupuoli- ja seksuaalikäsitteet nousevat rakenteellisesti esiin, ja genren määrittelyssä *Putoavaa* koskevan aiemman tutkimuskirjallisuuden puutteessa etsin esimerkkejä muiden satu- ja fantasiateosten määrittelyistä. Ehkä vaikeimmin vastattavissa on kysymys siitä, mitä satu tarkoittaa teoksen maailmassa. Siinä missä ensimmäinen tutkimuskysymykseni genrestä liittyy enemmän teoksen suhteeseen kirjallisuuden traditioon, sadun merkitysten avaaminen vaatii tarkkaa lähilukemista. Toisaalta myös teoksen sisäisen sadun määritelmistä on löydettävissä historiallisesti satuun liitettyjä ideologioita ja perinteitä.

Erytyisesti suomalaiset satututkijat ovat edistäneet satujen tutkimusta ja tehneet siitä oman tieteenalansa alkaen Antti Aarnen 1930-luvulla tekemästä tutkimuksesta, jossa hän tyypittelee ja luokittelee satuja (Tatar 2003, 43–44). Suomalaisten satututkijoiden työ muodostaakin valtaosan tutkielmani lähdeaineistosta, mutta hyödynnän myös ulkomaalaista saduntutkimusta esimerkiksi ihmesadun piirteitä tarkastellessani. Nupponen kirjoittaa suomeksi ja suomalaisessa kulttuurikontekstissa, mutta saduilla on jäljitettävissä ainakin Euroopan ja osin koko Euraasian sisäisesti yhteisiä rakenteita ja trooppeja. Tämä näkyy muun muassa siinä, että vaikka Satu Apo käsittelee väitöskirjassaan *Ihmesadun rakenne* (1986) henkilöasetelmiä satakuntalaisessa kansansatuaineksessa, voidaan hänen tyypittelyssään nähdä myös yleiseurooppalaisissa saduissa toistuvia henkilöasetelmiä. Suomessa monet sadut ovatkin vain pitkän matkan takaa kantautuneita, erilaisia toisintoja Italiassa, Saksassa ja Ranskassa kirjallisiksi muutetuista saduista (Apo 2018). Yleistä genreteoriaa pohjustan Jaques Derridan, Mikhail Bakhtinin ja Tzvetan Todorovin avulla, eikä fantasiaa voi lähestyä ottamatta huomioon J. R. R. Tolkienin primaari- ja sekundaarimaailmoja. Seuraavassa luvussa esittelen genreanalyysini kannalta keskeisimmät käsitteet: sadun, taidesadun ja fantasian, sekä kiinnitän huomiota sadun kohdeyleisöihin. Kolmannessa luvussa määritelen *Putoavan* genreä ja suhdetta satuun, ja neljännessä pureudun teoksen sisäisen sadun määritelmiin ja merkityksiin.

## 2 GENRETEOREETTISET LÄHTÖKOHDAT

Genren kautta ymmärrämme lukemaamme, ja luetun kautta ymmärrämme genreä. Ne ohjaavat odotuksiamme ja itse tarinoiden rakentamista (Todorov 2000, 199). Jotkin kirjallisuudenlajit, kuten eepos ja tragedia, on helppo määritellä, koska ne ovat lakanneet kehittymästä ja niiden muodot ovat jo kivettyneet, eikä niitä enää tavata nykykirjallisuudessa (Bakhtin 2000, 68–69). Näin ei ole kuitenkaan sadun ja fantasian laita.

Derridan (2000, 230) mukaan jokainen teksti kuuluu aina joko yhteen tai useampaan genreen. Puhtaasti yhdelle genrelle uskollinen tarina on kuitenkin ennalta arvattava, eikä tapaa menestyä hyvin (Fowler 2000, 243). Yksinkertaisesti: genret muodostuvat aina muista olemassa olevista genreistä (Todorov 2000, 197). Ne sulautuvat toisiinsa, ottavat vaikutteita toisistaan ja kasvavat (Fowler 2000, 233). Schenda (1986, 78) toteaaakin, että genre on häilyväinen asia, ja että Grimmin veljeksetkin määrittelivät 1800-luvun alussa aluksi satunsa [*Märchen*] legendoiksi [*Sage*], ennen kuin sanat alkoivat eriytyä merkityksiltään.

### 2.1 Kansansadusta taidesatuun – lapsille vai aikuisille?

Folkloristien mukaan satu on sepitteellinen, fantasiapitoinen ja viihteellinen proosakertomus (Apo 2018, 16). Tutkijat erottavat toisistaan kansan-, ihme- ja taidesadun. Esimerkiksi suurin osa Grimmin saduista lukeutuu ihmesatuihin, joihin kuuluu aina fantasia-aines: taikaesine, muodonmuutos, ylikuonollinen hahmo tai jokin vastaava ihme. Ihmesatuun riittää, että tarina sisältää yhden ihmeen, kun taas taidesadussa ihmeitä pitää yleensä olla useampia, ja niillä on symbolisia merkityksiä tai tehtäviä. Taidesadut tapaavat keskittyä kansan- ja ihmesatujen suosimaa juonta ja toimintaa enemmän yksilön ja yhteisön välisiin suhteisiin. (Kivilaakso 2008, 55–56; Kivilaakso 2010, 11–12.)

Taidesatu alkoi muotoutua 1800-luvulla, ja samalla satu muovautui lastenperinteeksi. Sen keskeisiä mallintajia olivat H. C. Andersen ja Z. Topelius. (Huhtala & Juntunen 2004, 22; Kivilaakso 2010, 9.) Myös Lewis Carrollin *Alice's Adventures in Wonderland* (*Liisa Ihmemaassa*) ja A. A. Milnen *Winnie-the-Pooh* (*Nalle Puh*) voidaan lukea taidesaduiksi (Kivilaakso 2008, 54–55). Vaikka taidesatu on kehittynyt enemmän ihme- kuin kansansadun pohjalta, se lainaa kansansaduista keskeisiä aiheita, henkilöitä ja rakennetta (Kivilaakso 2008, 55; Suojala 2001, 32). Kansansatu eroaa taidesadusta sillä, että sen alkuperäinen tekijä on tuntematon, kun taas taidesadun tekijä on kirjailija (Kivilaakso 2010, 9; Voipio 2010b, 11).

Esimerkiksi 1800-luvulla tallennetuista suomalaisten ja karjalaisten kertomista kansansaduista ainakin pari on variaatioita muodoista, jotka voidaan jäljittää aina 1200-luvulle ennen ajanlaskun alkua Egyptin Uuden valtakunnan kaudelle (Apo 2001, 12–13). Taidesatu siis on uusi, kirjoittajan luoma satu, kun taas ihmesadut ylös kirjattuja suullisen perinteen muotoja. Näin ollen voidaan todeta, että *Putoava* ei ole kansan- eikä ihmesatu, koska sen kirjailija on tiedossa.

Kun tarkasteltavassa teoksessa päähenkilö osallistuu orgioihin veljensä talossa (vaikkei kuvaus mässäilekään erotiikalla), lienee tarpeen tarkastella sen sadullisuutta myös toisesta näkökulmasta, nimittäin kohdeyleisön kautta. Nykyään satuja ajatellaan pääosin lastenkirjallisuutena, mikä näkyy monessa aiheen piirissä tehdystä tutkielmasta ja teoksesta – esimerkiksi Suojala käsittelee artikkelissaan *Taidesatu elää ajassa ja ajattomana* (2001) taidesatua nimenomaan lastenkirjallisuuden haarana – ja siksi on tärkeää nostaa esille satujen aiempi historia. Jotta *Putoavaa* ei hylättäisi satugenrestä pelkän genren oletuksena olevan kohdeyleisön perusteella, täytyy tarkastella lyhyesti hieman sadun yleisöhistoriaa.

Alun perin satuihin sisältyi väkivaltaa, julmuutta ja erotiikkaa, eikä niitä ollut tarkoitettu lapsille – esimerkiksi 1700-luvun Ranskassa Punahilkka joi isoäitinsä verta ja strippasi hitaasti sudelle (Voipio 2010a, 22; Tatar 2003, 23). Vaikka sadut olivat aikuisten viihdettä, lapsille kerrottiin kuitenkin pelottavia satuja tottelevaisuuteen kasvatettaessa (Schenda 1986, 87). Schenda (1986, 79) viittaa satuihin ”ritarillisina kauhutarinoina”. Grimmin veljesten tiedetään jopa lisänneen väkivaltaisuuksia, yleensä lasten pahoimpitelyn muodossa, kansan suusta lainaamiinsa satuihin, jotka koottiin lapsille osoitettuun kirjaan *Kinder- und Hausmärchen* (1812). Samalla, kun väkivaltaa lisättiin lapsille suunnattuihin satuihin, niistä vähennettiin seksuaalisuutta, jonka muodoista kuitenkin säilytettiin inesti. (Tatar 2003, 5, 7–8 & 10.) Toisaalta ajan kritiikin perusteella vaikuttaa siltä, että satujen väkivaltaisuuksia ja seksuaalisuuden muotoja sensuroitiin luettaessa lapsille (Tatar 2003, 16). Suullisesti kerrottu eli kollektiivinen, kertomiskertojen kautta muuttuva satu saa silti lastenkin kertomana edelleen shokeeraavia käänteitä, kuten kuolemaa, sairauksia, seksuaalisuutta ja yksinäisyyttä, koska jännitteiden lisääminen luo viihteellisyyttä (Omahaimeo 2010, 30). *Kinder- und Hausmärchen*-kokoelman toisen painoksen alussa Grimmin veljekset huomauttavat, että aikuiset voivat myös nauttia kirjaan kootuista saduista – ja ehkä oppia niistä jotain (Tatar 2003, 19). 1700–1800-luvuilla alettiin sitten luoda erillistä lastenkulttuuria, jolloin sadut siirtyivät osaksi sitä (Voipio 2010a, 22; Tatar 2003, 23). 1900-luvulla saduista innostuivat taas lukijakuntana aikuiset (Kivilaakso 2010, 16).

## 2.2 Taidesadusta fantasiaan ja tieteiskirjallisuuteen

Sekä saduissa että fantasiakirjallisuudessa on tiettyjä niille tyypillisiä, toistuvia roolifunktioita ja juonirakenteita, mutta myös yhteisiä rakennetyyppejä, teemoja ja hahmoja (Voipio 2010b, 13 & 15). Niitä yhdistävät puhuvat eläimet, vaihtoehtoiset maailmat (joihin fantasiassa usein mennään, kun taas saduissa niissä jo ollaan) ja yhteys suulliseen perinteeseen (Huhtala & Juntunen 2004, 36). Moderni fantasiakirjallisuus alkaa 1700-luvulta, siis suurin piirtein samoihin aikoihin taidesadun kanssa, ja ne ovatkin aluksi kietoutuneet toisiinsa (Sisättö 1996, 190; Huhtala & Juntunen 2004, 27). Esimerkiksi Villeneuve'n versio *Kaunottaresta ja hirviöstä*<sup>1</sup> on 55 sivun mittainen, ja se voidaan lukea sadun lisäksi myös fantasiaromaanina (Apo 2018, 178). Fantasian aloittajana pidetään kuitenkin usein E. T. A. Hoffmania ja hänen *Pähkinänsärkijäänsä* (*Nußknacker und Mausekönig*, 1816), jonka taistelukohtauksia ei enää väritä kansansatujen raakuus (Huhtala & Juntunen 2004, 36).

Eri maissa kirjallisuuden teoreetikot ovat antaneet fantasialle monenlaisia erilaisia määritelmiä, joista osa pyrkii kattamaan kaiken kirjallisuuden ja osa erottamaan sen selkeästi 'reaalimaailmaan' ja 'todellisuuteen' pohjaavasta valtakirjallisuudesta. Myös määrittelyn alainen terminologia vaihtelee: Todorov puhuu jaotellen fantastisesta, oudosta ja ihmeellisestä yksinkertaisesti fantasian sijaan, C. N. Manlove taas puhuu fantastisesta kirjallisuudesta. (Voipio 2010b, 12; Sisättö 1996, 188–189.) Fantasian, kuten myös scifin, määrittelyssä haastavaa on niiden sitoutumattomuus mihinkään tiettyyn toistuvaan juonikuvioon, kuten salapoliisiromaaneissa, tai historiallisesti todennettavissa olevaan aikaan (Tapio 1993, 87). Sen sijaan, että scifiä eli tieteiskirjallisuutta pidettäisiin genrenä, voisi Tapion (1993, 104) mielestä olla hyödyllisempää tarkastella sitä suurempana moduksena, kuten realismia, modernismia ja romantiikkaa – näillä kaikilla on tietynlainen asenne todellisuutta ja siitä kirjoittamista kohtaan. Ehkä samaa voisi sitten soveltaa myös toisinaan scifin pääkategoriana pidettyyn fantasiaan. Huhtala ja Juntunen (2004, 36) seuraavat samaa päättelyketjua: ”fantasiaa voidaan pitää kattokäsitteenä, sillä se ei niinkään ole oma lajinsa, vaan tekstile luonteenomainen piirre (jotakin ei-realistista)”.

Tolkienin maailmanluokittelun pohjalta fantasia jaetaan korkeaksi ja matalaksi fantasiaksi<sup>2</sup> (*high/low fantasy*) niin, että korkea fantasia sijoittuu toissijaiseen maailmaan (Huhtala &

---

<sup>1</sup> *La Belle et la Bête:n* eli *Kaunottaren ja hirviön* kirjoittivat alun perin kahtena eri versiona Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve vuonna 1740 ja Jeanne-Marie Leprince de Beaumont vuonna 1756 (Apo 2018, 19).

<sup>2</sup> Fantasian jako korkeaan ja matalaan Tolkienin käyttämän maailmajaon perusteella on arvottavaa ja heijastelee jakoa korkeaan ja matalaan kulttuuriin. Voisiko tätä jakoa nimittää ennemminkin ulkofantasiaksi ja sisäfantasiaksi? Tai vaikkapa maagista realismia lainaten maagiseksi realismiksi ja realistiseksi maagismiksi?

Juntunen 2004, 36). Astrid Lindgrenin *Bröderna Lejonhjärta (Veljeni, Leijonamieli)* voidaan määrittellä sekä saduksi taidesadun kaltaisen kerrontatyylinsä tähden, että fantasiaksi rinnakkaisten maailmojensa vuoksi (Ihonen 2004, 76). Suomalaisessa satuperinteessä yhtenä ensimmäisistä sadun ja fantasian yhdistelijöistä teoksissaan voidaan pitää Tove Janssonia muumikirjoissaan (Kivilaakso 2010, 16). Sadulle, fantasialle ja scifille yhteistä on ihme ja toiseus – scifi vain selittää niitä tieteen ja teknologian avulla siinä, missä satu ja fantasia pukevat ne maagiseen ja salaperäiseen muotoon (Voipio 2010b, 22). Tieteis- ja fantasiakirjallisuuden väliin jää vielä tieteisfantasia, joka kirjallisuudentutkimuksessa usein jää huomiotta tieteis- ja fantasiakirjallisuuden tavallisesti kovin jyrkässä erottelussa (Sisättö 1996, 187).

Tutkimuskirjallisuudessa nostetaan aika ajoin esiin myös satujen ja fantasian uskonnollinen värittynisyys – esimerkiksi Neitsyt Maria löytyy toisinaan henkilöhahmona saduista, ja C. S. Lewisin *The Chronicles of Narnia (Narnian tarinat)* on pohjimmiltaan hyvin kristillinen teossarja. Koska uskonto ei kuitenkaan ole minkäänlaisessa osassa *Putoavassa*, eikä se ole vain toiseen genreen kuuluva vedenjakaja, en käsittele sitä tämän enempää.

Mitään varmaa rajanvetoa ei sadun ja fantasian välillä ole, ja Voipion (2010b, 16) mukaan näiden luokittelu riippuu siksi suurimmaksi osaksi siitä, miten lukija ne mieltää. Lukijakunta voikin olla yksi määrittelyn keinoista: sadut suunnataan nykyään nuoremmille kuin fantasia, ja fantasia voidaan puolestaan jakaa erikseen lapsille, nuorille ja aikuisille suunnatuksi kirjallisuudeksi (Voipio 2010b, 16). Tämän tutkielman kannalta lienee käynyt jo selväksi, ettei tällaiseen jaotteluun voida turvautua. Vaikka *Putoava* on kirjoitettu nykyaikana, jolloin satujen oletettuna kohdeyleisönä kieltämättä ovat aina lapset, olisi liian yksioikoista ohittaa teoksen kaikki sadulliset viittaukset pelkällä huomautuksella siitä, että nykyään sadut ovat vain lasten viihdettä. Kirjallisuuden lisäksi sadut ulottuvat lajina elokuvaan ja televisioon, ja esimerkiksi televisioyhtiö ABC Studiosin vuosina 2011–2018 tuottama yhdysvaltalainen draamasarja *Once Upon a Time* todistaa satujen olevan edelleen myös aikuisten viihdettä.



### 3 PUTOAVA SADUN JA FANTASIAN RAJOILLA

Tarkastelen seuraavaksi *Putoavan* genreä – ensin sen sadullisten ominaisuuksien kautta, sitten sen sijoittumista sadun, fantasian ja tieteisfantasian välimaastoon. Kuten edellä on jo esitetty, molemmilla, sadulla ja fantasialla, on lajierityspiirteensä, mutta genret sekoittuvat Voipiota (2010b, 21) lainaten ”[h]istoriallisesti, rakenteellisesti ja kontekstuaalisesti” jatkuvasti toisiinsa ja muihin genreihin, minkä vuoksi tässäkin selkeä erottelu käy vaikeaksi. Koska sekä fantasian että sadun genremääritelmät ovat vaihdellen laveita, tiukkoja ja toistensa kanssa risteäviä, lähestyn *Putoavan* määrittelyä poissulkevalla tavalla eli käymällä ensin läpi teoksen sadullisia ja satuun sopimattomia, ’epäsatumaisia’ piirteitä. Tarkoitus ei ole heti määrittää, onko *Putoava* satu, vaan nostaa esiin sen suhde satuun, jotta voin sitten analysoida sen genreä tämän kappaleen toisessa alaluvussa. Jotta suhde satuun saataisiin näkyväksi, *Putoavan* juonta, henkilöitä ja aiheita on verrattava taidesatujen sijaan ihmesatujen rakenteisiin, joita erityisesti Satu Apo on käsitellyt useissa teoksissaan ja tutkimuksissaan.

#### 3.1 Satumaisuus, epäsatumaisuus ja vastahistoriallisuus

Vaikka 1930-luvulla tehty saduntutkimuksen pohjatyö on syntyaikansa näkökulmasta perusteellista, siitä puuttuu kriittinen näkökulma muun muassa naisten representaation kannalta (Lundell 1986, 149–150). Perinteinen sadun sankari on prinssi, joka pelastaa tai voittaa itselleen prinsessan esimerkiksi tornista ja saa itselleen tämän sekä puoli valtakuntaa palkinnoksi (Voipio 2010a, 29). Antti Aarnen kokoamassa satuindeksissä naishahmot esitetään vain passiivisina ja alistaisina miehille (Lundell 1986, 149–150). Apo (2018, 19) olettaa satujen maskuliinisuuden ja miespainotteisuuden johtuvan siitä, että niiden kertomusperinteessä miehet ovat olleet näkyvimmissä osassa niitä kertomassa, kun taas naisten yleisönä ovat usein olleet vain lapset<sup>3</sup>, nuoret ja muut naiset. Perinteisissä prinsessasaduissa naiset vaiennetaan: Grimmin kolmen eri *Tuhkimo*-version vaiheissa voidaan nähdä naisten repliikkien vaiheittainen lyheneminen ja katoaminen, ja vastaavasti miesten repliikkien, joihin kuuluu usein naiselle osoitettu käsky vaikenemisesta, kolminkertaistuminen (Apo 2018, 322). Vanhat sadut ovat usein misogyyneisiä – useimpia satujen sankarittaria luonnehditaan ulkonäkönsä, nöyryytensä ja tottelevaisuutensa perusteella (Apo 2018, 317; Apo 2001, 22).

---

<sup>3</sup> Vuonna 1726 tehty tutkielma listaa imettäjien ja vanhojen naisten pienille lapsille kertomia satuja (Schenda 1986, 87).

Tatarin (2003, 47) mukaan saduissa ei aina ole selvää, mikä osa niistä on kulttuurista, ja mikä vain kuuluu niiden universaaliin rakenteeseen. *Putoavassa* Nupponen vaikuttaa kuitenkin olevan hyvin tietoinen sekä sadun rakenteesta että saduissa yleensä vaikuttavista kulttuurisista piirteistä, mitä tulee yhteiskunnallisiin normeihin, ja käy niihin kiinni kuin Rhéta lumotun metsän eläimiin:

Metsä ympärillä näyttää väreilevän. Lumous pitää yhä. Kuka sen ikinä onkaan taiaksikehrännyt, on ollut varsinainen traditionalisti. Eläimiä alkaa kerääntyä Rhétan luo, pienet linnut laskeutuvat hänen olkapäilleen visertämään. Vaivoitta Rhéta kurkottaa kiinni kanin, katkoo sen niskat ja nylkee sen veitsellään. (PTP, 25.)

Feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa genreä on Eagletonin (2000, 251 & 253) mukaan lähestytty kahdesta näkökulmasta, joista jälkimmäinen – miten naiset kääntävät miesten dominoimia kirjallisuudenlajeja ja paljastavat samalla niiden sukupuoliasenteellisuuden – nousee olennaiseksi myös *Putoavan* genreanalyysissä. Tätä juuri Nupponen tekee sadun kannalta muun muassa kääntäessään perinteisesti vallinneet sukupuoliset valta-asetelmat toistensa vastakohtiksi. Omaheimo (2010, 28) taas puhuu satujen vastahistoriallisista sisällöistä, joina voidaan pitää (esimerkiksi *Peppi Pitkätossun* perhemallia ja *Muumien* yhteiskuntakritiikkiä) käytännössä kaikkea, mikä poikkeaa sadun perinteestä, eli sen konservatiivisesta sisältörakenteesta. Näin ollen siis myös *Putoavan* sisältöä, muun muassa heteronormatiivisuuden ja sukupuoliroolien kritiikkiä, voidaan pitää sadulle vastahistoriallisena.

Kuitenkin saduilla on tietyt juonirakenteet ja niihin olennaisesti liittyvät henkilöasetelmat, joita tarpeeksi rikottaessa ja käännellessä sadun rakenne lakkaa olemasta, eikä ole enää tunnistettavissa (Apo 1986, 194). Apo (ibid.) antaa absurdisesta juonesta hypoteettisen esimerkin: ”Kuvitelkaamme ihmesatua, jossa lohikäärme pelastaa kerjäläispojan kidnappaaman isoisän kuninkaan auttamana saaden isoisän pojantyttären puolisoikseen. Kansansatuja tuntematonkin lukija luultavasti pitäisi juonta absurdina tai parodisena, satujen ’kieliopin’ vastaisena.” *Putoava* alkaa kuningatar Rhaiandran kuningatarsadulla: ”Tämän sadun on kirjoittanut –” (PTP, 5). Teksti siis nimetään saduksi, mutta sen alusta puuttuu sadulle perinteinen olipa kerran -alku, joka on jäljitettävissä aina Apuleioksen *Cupidoon ja Psykheeseen* asti (n. 125-180 jaa.) (Kivilaakso 2010, 12; Apo 2001, 13). Tyypilliseen, onnelliseen satulopetukseen (Bettelheim 1984, 35; Kivilaakso 2010, 9) viitataan myös heti ensimmäisellä sivulla – ”[t]oivon, että hän elää siellä elämänsä onnellisena loppuun saakka” (PTP, 5) – vaikka kuningatarsatu ei teoksen kannalta enteellisesti päätykään näihin sanoihin.

*Putoava* loppuu elämässään kaikki rakkaansa menettäneen Rhétan uuteen, lumottuun uneen, jonka hän ostaa viattomien ihmisten hengillä. Heti lähdöstä voidaan siis todeta, ettei *Putoava* noudata sadun kaavaa, mutta vihjaa jatkuvasti satutyyppeihin ja sadun rakenteisiin pääosin rikkoakseen niitä. Silti sadun rakenteet ovat yhä tunnistettavissa, sillä Nupponen ei ole teoksessaan mennyt Apon (1986, 194) edellä kuvaamiin absurdeihin äärimmäisyyksiin.

Rhéta on siis Rhiandarin satuvaltakunnan kolmas prinsessa, ja hänen äitinsä 200-vuotinen hallintoaika on päättymässä. Hallitsijaksi nousevan sisaren Rhodan suunnitelmien pelossa noin 30-vuotias Rhéta vaivutetaan oman turvallisuutensa vuoksi lumouksin uneen ja piilotetaan torniin, jotta hän pääsisi aloittamaan uuden elämän – kunhan joku tulisi hänet herättämään. Apon (1986, 199) tutkimasta aineistosta naispäähenkilöitä sisältävistä saduista suurin osa on satuja, joissa päähenkilö joutuu ”vihamielisten voimien uhriksi”. Kuvion voisi tulkita toistuvan myös *Putoavassa*, kun Rhéta joutuu äitinsä määräämänä unilumouksen alle isosisko Rhodan vihamielisyyden uhatessa. Rhiandra toteaa kuningatarsadussaan: ”Ajattelin, että minun olisi vain pidettävä huolta, ettei Rhoda ole se, joka löytää Rhétan.” (PTP, 18.)

Nukkuva prinsessa ja hänet herättävä sankari on yli 600 vuotta vanha satuaihelma, jonka yleensä seksuaalifantasiapitoisiin variaatioihin kuuluu, että nukkuva nainen on vähäpukeinen tai alaston (Apo 2018, 143 & 146). *Putoava* rikkoo satuaihelman seksuaalissävytteistä perinnettä poistamalla yhtälöstä aluksi herättäjän ja sitten nukkujan esineellistä väen seksualisoinnin heräämisen iljettävässä kuvailussa. Kaikki kaunistelu karistetaan pois Rhétan heräämisestä: ”Hän oksentaa vuoteen laidan yli. Kouristukset seuraavat toisiaan, kunnes kurkusta tulee vain vetistä limaa.” (PTP, 23.) Oksennusta tarttuu Rhétan hiuksiin, ja hänen torninsa portaikossa on eläinten jätöksiä. Rhéta ei ole myöskään millään tavalla vähäpukeinen nukkuessaan – hänellä on yllään monta kerrosta vaatetta, jotka ovat hapertuneet ja kellastuneet ajan kuluessa. Satuperinteiden mukaisesti Rhéta ei kuitenkaan menetä nuoruudestaan eikä kauneudestaan häivääkään maagisen unensa aikana (Apo 2018, 146–147). Lopulta Rhétan raukeamaton unilumous pysäyttää hänen ruumiinsa ikääntymisen ja hajoamisen myös hereillä, mikä kuitenkin johtaa muun muassa ikenien ja silmien radikaaliin kuivumiseen. Jonkinasteista ikuista nuoruutta edustavat myös 200 vuotta hallitsevat kuningattaret, jotka käyvät vanhenemisensa läpi nopeasti ja aggressiivisesti vasta aivan hallintokautensa lopulla. Kuningattaret muistuttavat oikeastaan enemmän vampyyreita, koska heitä pidennetysti elossa pitävä taika imee voimansa ihmisuhrien psyykestä ja verestä. Omaheimon (2010, 35) mukaan sadun hahmot eivät muutu tai kehity, mikä taas pitää osin paikkansa kuningattarien lisäksi

ainakin päähenkilön kohdalla: Rhéta pysyy unilumouksensa takia fyysisesti täysin samana läpi teoksen, eikä hän juuri kasva ihmisenäkään.

Kun tarina alkaa Rhétan näkökulmasta, hän on juuri herännyt tornistaan 70-vuotisen unen jälkeen. Hän kuljeskelee ympäriinsä yrittäessään päästä selville muuttuneesta maailmasta ja törmää lopulta auttajiin sattumalta. Kun Rhétan henkilöllisyys paljastuu, hänet viedään kauas toiminnan keskipisteestä, missä hän elää prinsessalle Rhiandarissa epätyypillisen joutilaisuuden keskellä – mikä taas sadun tyypilliselle esineellistetylle prinsessalle ei ole niin epätavallista (ks. Apo 2018, 319; Voipio 2010a, 29). Unilumouksen vuoksi Rhétan sydän hidastuu pikkuhiljaa, kunnes eräänä päivänä se lyö vain kerran. Hän on jatkuvasti hieman irrallinen seuraaja omassa elämässään edelleen voimassa olevan lumouksensa takia ja lähinnä vain reagoi muiden toimiin. ”Syntyy kiivas keskustelu, jossa käsitellään poliittista tilannetta ja lainsäädännön porsaanreikiä. Rhéta kuulee kyllä, mitä sanotaan, mutta ei jaksaa keskittyä.” (PTP, 272.) Päähenkilönä Rhéta on lopulta melko passiivinen, mikä käy yksin ihmesatujen perinteiden kanssa: jos sankaritar kuvataankin aktiivisemmaksi toimijaksi, hän on silti miessankariin verrattuna passiivisempi (Apo 1986, 199).

Rhétan herätessä valtakunta on sisäisessä sodassa, hänen sisarensa on syrjäytetty ja murhattu, ja ennen niin mahtavat taikuuden harjoittajat eli näkijät on tuhottu. Hänelle selviää myös, että samat näkijät, jotka ovat täyttäneet hänen lapsuutensa ja nuoruutensa taioilla ja lumouksilla, ovat ammentaneet voimansa ihmishuista. Grimmin saduissa lähes jokainen hahmo on väkivaltainen, mukaan lukien Neitsyt Maria (Tatar 2003, 5). Tähän suhteutettuna Rhétan ja Rhiandarin väkivaltaisuus näyttyy sadulle melko tyypillisenä. Rhétan käyttämä väkivalta liittyy kuitenkin pakkoon, eikä sadistisiin mieltymyksiin<sup>4</sup> – hän jää satimeen väkivaltaiseen kulttiin ja on valmis vaikka tappamaan päästäkseen pois. ”Rhéta vastaa, että se olisi kunnia, hymyilee kainosti ja poistuu. Häntä ei enää pelota, hän on aivan rauhallinen. Jos hänen on pakko, hän tappaa Eranin.” (PTP, 55.) Toisaalta realistinen väkivallan ja sen uhan kuvaus, jota *Putoavassa* toisinaan näkyy sodan kauhujen keskellä, ei sovi satuun (Tatar 2003, 20).

Naiskirjailijoiden kirjoittama *Kaunotar ja hirviö* poikkeaa miesten ylös kirjoittamista *Lumikista* ja *Ruususesta* niin, että siinä missä Lumikki ja Ruusunen ovat passiivisia, muiden siirreltävässä olevia objekteja, Kaunotar analysoi tilanteitaan ja etenee sitten elämässään itsenäisten päätösten perusteella (Apo 2018, 319). Rhéta muistuttaa tässä suhteessa Kaunotarta, sillä hän *mieltii* rakastaako todella tapailemaansa miestä sen sijaan, että suin päin vain julistaisi ikuista rakkautta

---

<sup>4</sup> Vanhoissa saduissa sadistiset mieltymykset kohdistuivat usein naisiin (Apo 2018, 317).

tai menisi tämän kanssa naimisiin. Sodan ja politikoinnin keskellä Rhétalla riittää rakkaussuhteita niin miehiin kuin naisiin. Lopulta hän menee pitkään seurusteltuaan ja yhdessä asuttuaan naimisiin Olred-nimisen näkijänaisen kanssa, joka murhataan heidän hääiltanaan.

Rhiandarissa valta periytyy vain naislinjan kautta, eikä kuningarten, jotka pysyvät aina naimattomina, tiedetä synnyttäneen mitään muuta kuin kolme tytärtä koko satuvaltakunnan olemassaolon aikana. Prinsessat myös menettävät asemansa poistuessaan hovista uuden kuningattaren tieltä. Näin ollen satuun kuuluva sankarin sosiaalisen aseman nousu, kun hän menee naimisiin prinsessan kanssa ja pääsee tätä kautta valtakunnan perilliseksi, jos kuninkaalla ei ole poikia (Apo 1986, 202–203), ei *Putoavassa* täyty. Jos mitään, lopussa Rhétan naiminen vain alentaa Olredin asemaa, sillä Rhétasta on tullut jokseenkin hylkiö vanhan valtakunnan edustajana ja entisenä prinsessana.

Tatar (2003, 58) väittää, että saduissa kaikki sisarukset ovat kilpailijoita tai haluavat muuten pahaa, mutta esimerkiksi Grimmin veljesten *Kuudesta joutsenesta* tällainen sisarusten välinen kilpailu ja pahansuopuus puuttuu. Rhétan tapauksessa hänen vanhin sisarensa Rhandan on kaikin puolin hyvä, mutta keskimäinen sisar Rhoda aiheuttaa koko satuvaltakunnan monituhatuotista järjestystä rikkovan muutoksen ahneudellaan, ja sukupolvien välisistä ikäeroista huolimatta veljeksi sovittu Ilian käyttää Rhétaa häikäilemättä hyväkseen. Toisaalta Rhétan äiti, Rhiandra, tiedostaa kuningatarsadussa elossa olevien ja lumotusta nimestään vielä luopumattomien sisarten vaaran tulevalle kuningattarelle, sillä näillä on yhä mahdollisuus kaapata valta.

Perinteisesti naisen suurin vihollinen sadussa on toinen nainen, jonka motiivina on kateus (Apo 2018, 319). Rhoda ei varsinaisesti koskaan ehdi Rhétan viholliseksi. Näkijät arvelevat tulevan kuningattaren suunnittelevan jotakin nuorimman sisarensa pään menoksi, ja lopulta äitikin alkaa aavistaa pahaa, mutta koska äiti ehtii lukita Rhétan torniin ensin, ei Rhoda koskaan pääse suoraan tekemään mitään Rhétalle. Epäsuorasti torniin lukitsemisen voisi laskea Rhodan syyksi, mutta kuten kirjallisuushistoriassa, ei Rhiandarissakaan prinsessojen lukitseminen torniin nukkumaan ole mitenkään tavatonta. Kateus on silti Rhiandran arvion mukaan Rhodan pahantahtoisuuden juurena – eräs kreivi on siirtynyt Rhodasta Rhétan rakastajaksi, eikä isosisko ole suhtautunut siihen hyvin. Naisroistojen rangaistus on saduissa yleensä kuolemantuomio (Apo 2001, 21). Sama väkivaltainen kohtalo odottaa ahneeksi hallitsijaksi ja vaarallisen kateelliseksi sisareksi osoittautuvaa Rhodaa. Miehillä ei *Putoavassa* juuri ole vallan kautta

mahdollisuuksia varteenotettaviksi vihollisiksi – silti Rhodaa lukuun ottamatta kaikki Rhétan viholliset ovat miehiä, jos suorasta jaottelusta vihollisiin voidaan edes puhua.

*Putoava* rikkoo siis sadun rakennetta jättämällä pois *olipa kerran* -aloituksen ja omellisen lopetuksen sekä maagisesta unesta prinsessan herättävän sankarin – kahdesti. Rakennetta rikotaan myös kääntämällä sukupuolittain jakautunut valta-asettelu ja hylkäämällä hetero- ja muut seksuaalisuuden normatiivisuudet. Epätyypillistä sadulle *Putoavassa* on realistinen väkivalta ja sankarittaren omakohtainen tilanteiden ja tunteiden analysointi, vaikka tavallaan se voidaan nähdä myös sadullisena, koska sille löytyy esimerkki *Kaunottaresta ja hirviöstä*. Sankarittaren esineellistäminen 'prinsessa ja puoli valtakuntaa' -palkinnoksi eli jonkun muun sosiaalisen aseman nousu prinsessan naimisen kautta jää myös puuttumaan, vaikka prinsessan häät tarinasta löytyvät.

Sadun trooppien mukaista on Rhétan joutuminen vihamielisten voimien kohteeksi, sisarusten välinen kilpailu (tässä tapauksessa rakastajasta), passiivinen naispuolinen sadun päähenkilö (vaikka miessankari onkin tyyppillisempi), jonka suurin vihollinen on niin ikään nainen ja jonka motiivina on kateus. Sadulle tyyppillistä on myös naisroiston kärsimä kuolemantuomio ja sadun henkilöiden muuttumattomuus. Vahvimpana sadullisuuden kantavana piirteenä *Putoavassa* on maagista unta nukkuvaa prinsessa, ja tämä aiheuma kantaa läpi teoksen aina loppuun saakka, jossa Rhéta käy uudestaan nukkumaan. *Putoavassa* on siis sadun rakennetta rikkovia, mutta suhteessa enemmän sadulle tunnistettavia piirteitä.

### **3.2 Fantasiaa, taidesatu vai jotain siltä väliltä?**

Voipio (2010b, 11) erottelee sadun ja fantasian arkkityypit toisistaan niiden selkeimmissä muodoissa: satu alkaa *olipa kerran*, kun taas fantasiakirja syöksyy eeppiseen hyvän ja pahan väliseen taisteluun – sen jälkeen määrittely näiden kahden genren väliin joutuvista teoksista käy paljon vaikeammaksi. Kuten Suojala (2001, 31–32) asian ilmaisee: ”raja satu- ja fantasiakirjallisuuden välillä on häilyvää.” *Putoava* ei ala perinteisellä satualoituksella, mutta se ei myöskään sukella fantasian tyyppiseen eeppisyteen. Teoksessa ei ole suurta lopputaistelua hyvän ja pahan joukkojen välillä, vaan taistelut koetaan teoksen keskivaiheilla piiritetyn kaupungin sisältä siviilien näkökulmasta. ”Oranin joukot pommittavat Brínniä viikon. [...] Rhéta ja näkijät kuulevat kadulta taistelun ääniä, avunhuutoja ja komentoja. Mökin ikkunat pysyvät tiukasti laudoitettuina ja ovi lukossa, ja he kolme pysyttelevät sisällä.” (PTP,

122–123.) Perinteisen selvärajaisten satulobituksen ja fantasiaepiikan puuttuminen aloittavat *Putoavan* genren määrittelyn haasteet.

*Putoavassa* ei ole selkeää jaottelua hyvään ja pahaan, vaan kaikki tärkeät henkilöhahmot ovat moraaliltaan harmaalla alueella: Rhéta tiedostaa lumouksesta herättyään käyttäneensä hovielämänsä aikana ihmisiä hyväkseen tavalla, jota ei enää hyväksyisi, mutta pyytää kuitenkin teoksen lopussa uutta unilumousta, jonka tietää maksavan muutaman sivullisen elämän. Luotettu ja hyväsydäminen neuvonantaja Sildan on puolestaan näkijä, joka on aikoinaan osallistunut toisten näkijöiden surmaamiseen tullakseen muodonmuuttajaksi. Pitkäikäiset kuningattaret taas hyväksyvät näkijöiden taikuuden verisen hinnan, vaikkeivat itse osallistu veritekoihin, koska vaihtokaupassa se takaa heille lisää valtaa. ”[A]siat olivat niin kuin olivat juuri taian ansiosta. Perhe, valta, vakaus... jopa kauppa, maanviljely ja sää. Taika on juurtunut tähän maahan. Sellainen on vanhan valtakunnan salaisuus ja perusta. Veri ja taika.” (PTP, 177.) Koska *Putoavassa* nousevat esiin näkijöihin, taikuuteen ja valtaan liittyvät moraaliset ongelmat, sitä voisi Kivilaakson (2010, 16) määritelmää mukailien lukea taidesatuna. Toisaalta hyvän ja pahan käsittely on myös fantasiaalle ominaista (Huhtala & Juntunen 2004, 36).

Taidesatu on pohjimmiltaan symbolinen ja metaforinen (Kivilaakso 2010, 16). Tatar (2003, 42–43) huomauttaa, että satujen symboliikkaa mietittäessä on tärkeää tiedostaa satutyypin historia: sammakosta prinssiksi muuttuvaa sadun hahmoa ei voi tulkita vain omassa tekstinsisäisessä kontekstissaan seksuaalisuuden heräämiseksi, vaan tulee huomata, että satuperinteeseen kuuluu kokonainen haara sammakoista prinsessoiksi ja prinsseiksi muuttuvia ihmisiä. Sama pätee nukkuvan prinsessan aiheisiin (ks. Apo 2018, 143). Niinpä esimerkiksi Kivilaakson (2008, 57) symboliset tulkinnat *Prinsessa Ruususen* (ihmesatu) pitkän unen päättymisestä aikuisuuteen ja seksuaalisuuteen heräämisinä ovat kyseenalaisia. *Putoavassa* toisenlaista tulkinnallista luentaa voisi löytää Rhétalle langetetusta unilumouksesta, joka ei koskaan raukea ja jota voisi verrata masennuksen kaltaiseen horrokseen: suurimmaksi osaksi ajasta mikään ei tunnu Rhétasta mitään, ja lopuksi hän aiheuttaa itselleen ikuisen unen. Moderni fantasiakirja eroaa taidesadusta siinä, ettei se moralisoi tai pyri opettavaisuuteen, eikä siinä ole ilmiselviä allegorioita (Huhtala & Juntunen 2004, 40).

Satu perustuu mielikuvitukseen ja ylittää todellisuuden rajat (Suojala 2001, 30), ja samalla lauseella voitaisiin yhtä hyvin määritellä fantasiakirjallisuuttakin. Yhteistä sadulle ja fantasiaalle onkin taikus sekä muutoksen ja toiseuden käsittely, samoin pohja kansanperinteessä, myyteissä ja kansantarustossa (Voipio 2010b, 11; Kivilaakso 2010, 9). Yhtenä satuja ja

fantasiaa erottavana tekijänä voidaan sen sijaan pitää teoksen pituutta: satu on fantasiakirjaa lyhyempi. Sadussa sankareiden kohtaama vihollinen on niin ikään laajuudessaan pienempi kuin fantasiassa, esimerkiksi sadulle tyypillinen äitipuoli on vihollisena pienempi kuin paha hallitsija, jolla on örkkiarmeija. (Voipio 2010b, 14.) Jos Lindgrenin *Veljeni, Leijonamieli* kuitenkin luetaan taidesaduksi (Ihonen 2004, 76) huolimatta sen pituudesta ja vihollisen suuruudesta, ei niitä voi *Putoavankaan* kohdalla pitää ratkaisevina tekijöinä. *Putoavassa* näytävällä paikalla oleva käänteismaailma ei myöskään auta kallistamaan sitä enemmän saduksi tai fantasiaksi. Huhtalan ja Juntusen (2004, 93 & 107) mukaan *Putoavan* kaltaiset käänteismaailmat (käännettyt sukupuoliittain jaetut roolit ja valta) ovat uudessa fantasiassa tavallisia yhteiskuntakritiikin välineitä, mutta niitä käytetään myös saduissa.

Fantasiaan kuuluvat yliluonnolliset asiat, kuten lohikäärmeet, peikot ja yksisarviset, kun taas saduissa eläimet voivat puhua ja yliluonnolliset olennot vaihdella olomuotoaan (Sisättö 1996, 190; Apo 2001, 15). Lapsena Rhéta pyytää päästä metsästäämään lohikäärmeitä, mutta vaikka niitä joskus on Rhiandarissa ollut, ne ovat nyt kadonneet olemattomiin. Muita taianomaisia hirviöitä tai olentoja ei epämääräisesti viitattujen 'satujen petojen' lisäksi Rhiandarin satuvaltakunnassa ole. *Putoavassa* neuvonantaja Sildan on muodonmuuttaja ja alkuaan ihminen ja näkijä, mutta muita puhuvia eläimiä tai muodonmuuttajia ei Rhiandarissa tavata. Sen sijaan jo mainittu taikuus saa motiivin kaltaisen aseman teoksessa: Rhétan asuessa vielä sisarensa kanssa äitinsä hovissa hänen tavoitteenaan on aluksi vetäytyä tähtienkatsojien torniin, luopua lumotusta nimestään ja elää siten tavallista elämää, mutta tämän elämän estää Rhodan pelossa määrätty, näkijöiden langettama unilumous (ihme). Teoksen lopussa Rhétalla ei enää ole muita tavoitteita kuin unohdus ja unen rauha, joiden saavuttamisen keino unilumous (ihme) tällä kertaa on. Taidesaduissa ihmeet toimivat usein motiiveina: ne estävät tai auttavat päähenkilöä tavoitteen saavuttamisessa (Kivilaakso 2008, 56) aivan kuten *Putoavassa* tapahtuikin.

Perinteisessä kansan- tai ihmesadussa maailmaa kuvaillaan yksinkertaisesti ja suoraviivaisesti selkeiden jännitteiden aikaansaamiseksi, jolloin ajan ja paikan käsitteet jäävät epämääräisiksi (Omaheimo 2010, 35; Ihonen 2004, 76; Kivilaakso 2010, 12). Taidesadussa miljööön ja henkilöiden kuvaus sen sijaan on tarkkaa ja mukana on yllättäviä juonenkäänteitä (Kivilaakso 2010, 16). Fantasia menee vielä pidemmälle: fantasian maailma on täynnä sen omaa historiaa, nimistöä ja sääntöjä taikuudelle (Ihonen 2004, 76), aivan kuten Rhiandarin satuvaltakunta. Vaikka Rhiandarissa on vain neljä kaupunkia, se on muun muassa vasalli- ja kauppasukuhistoriastaan tarkka ja antaa ymmärtää noudattavansa näkijöiden kesken tarkkoja



taikuuden sääntöjä, vaikkeivat ne Rhétalle kaikessa hirveydessään aukeakaan. Maailmanrakennuksensa puolesta *Putoava* kallistuu fantasian puolelle.

Tolkien (1964, 48) jakaa fantasian sisältämät maailmat primaariseen eli ensisijaiseen (*primary world*) ja sekundaariseen eli toissijaiseen maailmaan (*secondary world*). Primaarimaailma tarkoittaa meidän realistista todellisuuttamme, sekundaarimaailma todellisuutemme ulkopuolella olevaa fantastista, maagista maailmaa. Maailman ulkopuolisuus voi tarkoittaa etäisyyttä fyysisesti tai ajallisesti, mutta useimmiten sekundaarimaailma muistuttaa kuitenkin keskiaikaista maailmankuvaa. Esimerkkejä sekundaarimaailmoista ovat Liisan Ihmema, satumetsä Nalle Puhissa ja Tolkienin Keski-Maa. (Huhtala & Juntunen 2004, 36.) Myös ihmesadun maailma on epätodellinen ja kaukainen<sup>5</sup>, eli siellä esiintyy arkitodellisuuteen kuulumattomia loitsuja, taikaesineitä ja torniin lukittuja prinsessoja (Kivilaakso 2010, 13; Voipio 2010b, 12). Sadut sijoittuvatkin useimmiten korkean fantasian tapaan omaan suljettuun maailmaansa. (Voipio 2010b, 15.)

Suljettu maailma on sekundaarinen maailma, joka ei ole missään yhteydessä meidän ensisijaiseen maailmaamme, kuten esimerkiksi Ursula Le Guinin *Maameren tarinat*, joissa ei edes viitata meidän todellisuuteemme (Sisättö 1996, 191). Rhiendarin satuvaltakunta on kaikin puolin suljettu maailma myös oman maailmankaikkeutensa sisällä – kukaan ei tiedä, mitä valtakunnan rajojen toisella puolella on. Niin kuningattarella, näkijöillä kuin alamaailmakin on vain suurpiirteinen arvaus siitä, että rajojen toisella puolella on 'toisia satuja'. *Putoavan* maailma voidaan tämän perusteella jakaa kolmeen osaan: satuvaltakuntaan, toisiin satuihin ja avaruuteen, joista mikään ei suoraan liity primaarimaailmaamme, ellei teoksessa esiintyvää 'avaruuslaivaa' sellaiseksi tulkitse. Kuitenkin, kuten Sisättö (1996, 191) kiteyttää: "[k]ahden maailman rakenne erottaa fantasian saduista, jotka tapahtuvat aina yhdessä maailmassa, jota ei määritellä selvästi eri maailmaksi kuin meidän maailmamme." Rhiendarin satuvaltakunta on historiansa ja maantieteellisyytensä perusteella selvästi eri maailma kuin meidän oma todellisuutemme, joten maailmallisesta näkökulmasta *Putoava* kallistuu fantasian puolelle.

Palataan lyhyesti kysymykseen siitä, tekeekö Rhiendarin maaperälle pudonnut avaruuslaiva satuvaltakunnasta ulkoavaruuden planeetalla olevan maan, ja tekisikö se siten *Putoavasta* tieteiskirjallisuutta. Rhiendarissa tiedetään aurinkojen olevan tähtiä ja tähtien aurinkoja.

---

<sup>5</sup> Kaukaisella tarkoitetaan sadun irrallisuutta reaali maailmasta niin, ettei satu ole maantieteellisesti tai historiallisesti paikannettavissa reaali maailmaan (ks. Voipio 2010b, 12; Apo 2018, 23). Aina sadun maailma ei kuitenkaan ole kaukainen (Voipio 2010b, 13), mutta tässä yhteydessä asian pidempi käsittely on epäolennaista, koska *Putoavan* satuvaltakunta on kaukainen.

Pääkaupungin kuningattarenlinnassa on avaruuskuulia, joiden sisällä on jonkinlaista avaruuspölyä. Maahan putoava tähti tunnustetaan heti pölyn laskeuduttua avaruuslavaksi, jonka hylkyä aletaan tutkimaan. Esimerkiksi Lukianoksen (n. 120–n.180 jaa.) satiiriset avaruusmatkat lasketaan fantasiaksi eikä tieteiskirjallisuudeksi, joten pelkän avaruuselementin kautta ei teosta voida määritellä scifiksi (Hirsjärvi 2006, 111). Tieteiskirjallisuutta *Putoava* ei siis ole silläkään perusteella, että scifissä yliluonnolliset selitykset, kuten vaikkapa näkijöiden taikuus unilumousten langettamisessa, ovat poissuljettuja, mutta tieteisfantasia sen sijaan yhdistelee sekä tieteellisiä että maagisia selityksiä maailmankuvassaan (Sisättö 1996, 192–193).

*Putoavassa* taikuudentäyteiseen maailmaan saapuu siis sähköä kovasti muistuttava virta. Koskaan ei mainita sanoja sähkö tai teknologia, mutta avaruuslaivan yhä toimivilla osilla, joissa kulkevaa voimaa paikalliset kutsuvat virraksi, teloitetaan vähäisiä näkijöitä tavalla, joka tuo mieleen sähkötuolin. Virta tulee valon syttyessä kipinöivänä, tulisena suihkuna metallisista laatikoista, joista ”irtoa köynnöksiä tai lonkeroita” (PTP, 51). Myöhemmin virran avulla rakennetaan hevosetta kulkevia vaunuja ja ”virta valjastetaan katuvalaistukseen ja maatalouskoneiden voimaksi” (PTP, 271). Tieteisfantasian hybridimaailmoissa maagiset ja tieteelliset selitykset yhdistyvät eri suhteissa ja rinnakkain (Sisättö 1996, 192–193). Tapion (1993, 108) mukaan tieteisfantasiaksi lasketaan teos, joka tippuu scifin ja fantasian väliin niin, ettei toista ole erotettavissa toisesta. Tieteen siis kuuluisi esimerkiksi selittää taikuutta (Hirsjärvi 2006, 107). Näin ei *Putoavassa* ole, vaan sen tieteellisyys, jos sellaista on, on sivuroolissa; kaikki keskittyy taikuuteen, taikuuden katoamiseen ja uudelleen tuloon, sekä taikuuden takia muuttuneeseen Rhétan elämään. Teknologia ja sähkö ovat vain katalysaattoreita, jotka tarjoavat mahdollisuuden ja aiheuttavat muutokset. Yleisesti ottaen tieteisfantasian hybridimaailmoihin onkin luokiteltu vain tieteellisellä pohjalla toimivia maailmoja, joissa on sitten jokin yliluonnollinen olento, kuten lohikäärme (Sisättö 1996, 192–193). Ehkä voidaankin katsoa vain määrittelyn puutteellisuudeksi sitä, ettei tieteisfantasiaan näytä laskevan maagisella maailmankuvalla toimivia todellisuuksia, joihin tiede sitten ilmestyy kuten *Putoavassa*.

Onko *Putoava* siis taidesatu vai fantasiaa? Molemmille tyypillisesti se käsittelee hyvää ja pahaa ja sisältää taikuutta sekä niin sadulle kuin uudelle fantasialle luonteenomaisen käänteismaailman, jossa *Putoavan* tapauksessa kääntyneenä on sukupuolittain jakautunut valta. Aiemmin käsiteltyjen sadun trooppien lisäksi löytyy vielä yksi sadullinen piirre, puhuva eläin, muodonmuuttaja Sildan, joka kylläkin on myös ihminen. Fantasialle ominaisia piirteitä ovat taianomaiset eläimet, maailmanrakennus, teoksen pituus (277 sivua) ja kompleksinen

sotatilanne. Teoksen symboliset ja allegoriset ulottuvuudet jäävät epäselviksi, mikä puhuu enemmän fantasian kuin taidesadun puolesta. Genret muuttuvat jatkuvasti: ei ole puhdasta fantasiaa, ei puhdasta satua tai taidesatua, ja Braxin (2001) mukaan jokainen teos, joka luokitellaan johonkin tiettyyn lajiin, rikkoo sen määritelmää jollakin muotoa. Vaikka *Putoavasta* löytyy paljon yhteistä perinteisten satutrooppien kanssa, kallistuu se lopulta kuitenkin enemmän fantasian puolelle.

## 4 SATU TEOKSESSA

Seuraavaksi analysoin Rhiandarin satuvaltakunnan sisäisiä satuja, niiden tarkoituksia ja itse sanan 'satu' merkityksiä teoksen sisällä. Vaikka edellä tulkittu perusteella *Putoava* näyttäytyy sadun sijaan genreltään fantasiapainotteisempaan, näen tarpeelliseksi jatkaa teoksen sadullista tulkintaa 'sadun' käsitteen muodossa. Toisinaan teoksen sisäisen sadun merkitykset saavat myös heijastumia sadun genren kirjallisuushistoriasta. Kautta teoksen näkyvissä on myös satuun kiinnittyvä metafiktiivinen taso, joka nousee esiin esimerkiksi prologina toimivan Rhiandran kuningatarsadun lopun huomautuksessa: ”[p]rinsessat eivät tarvitse kultaisia palloja eivätkä nöyriä sydämiä” (PTP, 19). Rhiandra tuntuu viittaavan suoraan todellisen maailmamme satutraditioon ja sen sisällä prinsessoille perinteisesti annettuihin ominaisuuksiin: joutilaisuuteen ja nöyryyteen (ks. Apo 2001, 22). Toisaalta, koska lausahdus on Rhétan saamaa kummilahjaa kommentoiva osa Rhiandran itsereflektiivisessä kuningatarsadun luonnoksessa, se antaa olettaa, että joko myös Rhiandarin satuvaltakunnassa on olemassa satuja, jotka yhtenevät reaalityodellisuutemme satutradition kanssa, tai että kummilahjoiksi edelleen toisinaan annetaan luonteenpiirteitä tai turhanpäiväisiä ja pröystäileviä esineitä. Kuningatar on selvästi tietoinen siitä, että joskus tällaisia lahjoja on annettu, ja ilmaisee siitä mielipiteensä.

Tietysti Rhiandarin satuvaltakunnan asukkaat kaikki tietävät, mikä ja mitä satu on ja mitä se tarkoittaa, eikä sanaa koskaan selitetä *Putoavassa*. Sillä näyttää kuitenkin olevan monia sisäkkäisiä ja toistensa kanssa päällekkäisiä merkityksiä. Olen jakanut käsittelyn karkeasti tosina pidettäviin ja maantieteellisesti paikallistettaviin satuihin, satujen opetukselliseen, viihteelliseen ja symboliseen ulottuvuuteen sekä viimeisenä niiden epäluotettavuuteen.

### 4.1 Historiaa, lakeja ja paikantumista

”Tämä on aina ollut kuningattaren työhuone. Täällä on kirjoitettu kaikki kuningatarsadut” (PTP, 155). Aloitetaan teoksen sisäisten satujen määrittely siitä, että ne ovat historiankirjoitusta. Kuningatarsadut ovat kuningarten kirjoittamia itsereflektiivisiä kuvauksia heidän omasta valtakaudestaan, mutta ne ovat vahvasti näkijöiden muokkaamia. Rhiandarin sisällissodan päätyttyä Rhéta haalii kuningatarlinnassa käsiinsä koko jäljellä olevan kuningatarsatujen käärökokoelman. Hän ”katsoo surullisena ja epäuskoisena pergamentteja. Tuossa kasassa on kaikki Rhiandarin historiankirjoitus. Tai ei sittenkään: linnan kirjastossa on tallessa näkijöiden kirjoittama historia.” (PTP, 222.) Koko Rhiandarin historiankirjoitus perustuu siis yksinomaan kuningatarsatuihin. On olemassa myös näkijöiden versio historiasta, mutta tämä putkahtaa

Rhétan tai kertojan mieleen vasta jälkijatuksena, mistä voidaan päätellä, että sitä harvoin luetaan ja on siten toissijainen. Myös Rhandanin mainitaan lukevan kuningatarsatuja osana historianharrastustaan.

Rhiandarissa sadut ja satukirjat eivät siis ole sepitettä, ainakaan täysin, ja sama pätee niiden kuvituksiin: ”Kuulitko, miten hän vertasi Eidonia satukirjojen kuviin? Ne kuvat on piirretty oikeiden ihmisten mukaan, minun isoäitieni.” (PTP, 189.) Rhétan puheiden mukaan satukirjat ovat siis faktuaalisesti tosina pidettäviä, eikä niistä siedä laskea leikkiä, ja kuten kuningatarsatujen historiallisuudesta on jo käynyt selväksi, on satujen prinsessoilla yhteys todellisiin henkilöihin. Rhéta etsii näitä menneisyyden ja sadut yhdistäviä muotokuvia vallanvaihdon yhteydessä muuttuneen Kuningattarenlinnan seiniltä:

Hallitsijoiden kuvat on siirretty pieneen käytävään, vanhimmat kuvat on ripustettu outoon järjestykseen. Osa kuvista on niin ylhäällä seinällä, ettei henkilöitä enää erota kunnolla. Rhéta yrittää etsiä sitä, jonka kerrotaan esittävän kurpitsasadun prinsessaa. Kuvassa oli myös neuvonantaja. Eikö tämä näyttänyt vähän kurpitsalta? [...]

Hän toivoo, että joku vielä järjestäisi kuvat. Kai joku jossain vielä tuntee kuningatarsadut ja tietää, kuka oli kenenkin tytär. Rhéta etsii käsiinsä näkijän ja kysyy, mahtaako tämä tietää missä kuningatarsatujen käärökoelmaa säilytetään. (PTP, 221.)

Kuitenkin lause: ”jonka kerrotaan esittävän kurpitsasadun prinsessaa” (PTP, 221) paljastaa, ettei todellisuuden, menneisyyden ja satujen välinen suhde ole niin suora ja mutkaton kuin niiden historiankirjoituksellinen puoli antaisi ymmärtää. Näkijät ovat muokanneet kuningatarsatuja paitsi viihteellisemmiksi (palaan tähän luvussa 4.3), myös ehkä yksinkertaisemmiksi ja taianomaisemmiksi. Kurpitsasadun neuvonantaja ei todellisuudessa ole ollut kurpitsa, mutta tämän viitteellisestä ulkonäöstä on muokattu neuvonantajaa määrittävä piirre, joka samalla tuo absurdiudessaan taikuutta satuun. Jotta neuvonantaja voisi olla kurpitsa, täytyy mukana olla taikuutta.

”Tiedäthän sadun: velho muuttaa muotoaan siksi tai täksi ja pakenee, jää ansaan, muuttaa taas muotoaan. Kertoiko siskosi sinulle koskaan näkijöiden historiasta?” (PTP, 171.) Sildan mainitsee sadun velhosta johdatteluna omaan salaisuuteensa, mutta rinnastaa sen historiaan, tällä kertaa näkijöiden historiaan. Kuten edellä on todettu, sadut sisältävät totuutta ja ovat Rhiandarin historiankirjoituksia. Sildaninkin tiivistämä satu velhosta heijastelee historiaa, ja juuri tämä satu saattaa hyvinkin kertoa Sildanista itsestään, joka on monta sataa vuotta vanha. Missään ei kerrota Sildanin mainitseman velhosadun syntyä, mutta kahden virkkeen rinnastuksellaan Sildan yhdistää ensin velhosadun näkijöiden historiaan, minkä jälkeen hän

kertoo olevansa näkijöiden kokeellisen taikuuden tulos: alun perin ihminen ja näkijä, ja lumouksen jälkeen muodonmuuttaja. Velhosatu juontaa ehkä juurensa juuri Sildanista.

Sadut ovat myös Rhiandarin valtakunnan lakeja. Rhéta rinnastaa omenalain saduksi lakikirjaan:

”[...] He vetosivat omenalakiin eikä kuningatar voinut tehdä mitään.”

”Rhoda ei koskaan ole kunnioittanut toisten omaisuutta, mutta tuskin hänkään uskalsi uhmata omenalakia”, Rhéta sanoo. ”Tiesitkö, että omenalaki on ensimmäinen laki, jonka Rhian säati? Lakikirja roikkuu yhä seinällä valtaistuinsalissa, tai roikkui minun aikani.” [...]

”Siihen on kirjoitettu koko satu”, Rhéta selittää. ”Ilkeällä vaimolla oli omenapuu, jossa kasvoi tavallisten hedelmien lisäksi kultaisia. Kerran yksi kultaomena tippuu köyhän naapurin puolelle. Rhian määräsi, että tuo omena kuului köyhälle naapurille. Hän taisi kutsua sitä lahjaksi taivaalta.” (PTP, 77–78.)

Lain muodossa olevat sadut näyttäisivät eroavan aiemmin esitetyistä saduista siinä, ettei niillä ole pohjaa kuningatarsaduissa eikä niiden sisältöä voi siten pitää historiallisesti tositahtumiin perustuvina. Kun uutta hallintoa ollaan perustamassa Rhétan jo herättyä ja sisällissodan päätyttyä, uusista Ilianin ajamista laeista puhutaan pelkkinä lakeina, eikä niihin viitata lainkaan satuina. On siis erikseen lakeja ja satulakeja. Uusien lakien muotoa ei näytetä, mutta satulakien nimitys voi omenalain perusteella pohjautua niiden kerronnallisuuteen tai yksinkertaisesti niiden ikään: Rhian on Rhiandarin perustaja, omenalaki hänen ensimmäinen lakinsa. Rhéta puhuu valtaistuinsalissa esillä roikkuvasta lakikirjasta kuin museoesineestä heti mainittuaan Rhianin säätämän lain. Tämän, ja uusien lakien satumuodon puuttumisen perusteella voidaan todeta, että satulait ovat tiukasti historiaan jääneitä lakeja, joita ei enää voida luoda.

Sadut ovat ehkä historiankirjoitusta, mutta vuosien kuluessa Rhétan lumotun unen aikana niistä on pikkuhiljaa alkanut myös tulla historiaa. ”Sitten hän [Rhéta] alkaa kertoa Rhianin suvun historiasta sen, minkä muistaa Rhandanin tarinoista. / ’Kaikki kertomasi on kuin satua’, sanoo Ellen.” (PTP, 130.) Nyt satu ei olekaan enää synonyymi historiankirjoitukselle, vaan saa taianomaisemman ja epätodellisen merkityksen. Herättyään Rhéta ei usko kovin monen enää tuntevan vanhoja kuningatarsatuja, eikä Leyrlen esimerkiksi tunnista Rhétan viittausta satuun prinsessa ja taikakurpitsa:

”Niin”, sanoo Leyrlen. Yhtäkkiä Rhéta muistaa, että Leyrlen on nimetty erään sadun noidan mukaan.

”Ja noita toi prinsessalle mitä tämä tarvitsi”, Rhéta lainaa satua.

Leyrlen katsoo häntä ja hymyilee kohteliaasti. Rhéta on varma, ettei hän ole tunnistanut vertausta.

”Sadusta prinsessa ja taikakurpitsa”, hän sanoo ja lupaa joskus kertoa sen näkijälle. Tämä kiittää muodollisesti ja viittaa sitten siniseen liemeen. (PTP, 207–208.)

Ehkä satujen historiallisuus liittyykin niiden ajallisuuteen, ja ne muuttuvat saduiksi vasta, kun ne ovat historiaa. Ennen unilumouksen langettamista Rhétan äiti kiinnittää huomiota juuri satujen ajallisuuteen. ”Taisin sanoa, ettemme eläneet vanhoissa saduissa ja ettei lohikäärmeitä enää ollut” (PTP, 9), Rhaiandra kirjoittaa muokkaamattomassa kuningatarsadussa ja rinnastaa siten vanhat ja uudet tai nykyiset sadut toisiinsa satujen ja todellisuuden sijaan antaen ymmärtää, että he silti elävät jonkinlaisissa saduissa. Hetkeä myöhemmin hän jatkaa: ”Yhden tyttären sain toiseen satuun ja toisesta teen kuningattaren.” (PTP, 11–12.) ”Toiseen satuun” viittaa siihen, että on olemassa ensimmäinenkin satu, siis se, josta on lähdetty toiseen satuun. Maahan, jossa teoksen henkilöhahmot elävät, viitataan läpi teoksen Rhiandarin *satu*valtakuntana, joten henkilöhahmot ovat sadullisuudesta tietoisia, tai määrittelevät itse todellisuutensa jonkinlaiseksi saduksi. Ehkä todellisuuden synonyymina sadusta ei kuitenkaan voida puhua, mutta palaan tähän myöhemmin (luvussa 4.3). Sildanista Rhétan näkijäpalvelija osaa kertoa vain, ettei hän ole kotoisin toisesta sadusta. Rhétan ja Sildanin lyhyessä sananvaihdoissa satujen paikallisuudesta käy ilmi, että Rhiandarin satuvaltakunta on sisäkkäinen valtakunta jossakin suuremmassa satuvaltakunnassa, josta se on eristetty. Rhiandarin rajojen sulkemisesta on kuitenkin jo tuhansia vuosia, eikä kukaan voi tietää, onko sen rajojen ulkopuolella muutakin, kuin toisia satuja, tai ”mitä noissa saduissa on tapahtunut” (PTP, 158). ”Toiset sadut” ovat saattaneet muuttua siitä, mitä niiden on aiemmin tiedetty olevan.

## 4.2 Taiteelliset, symboliset ja opettavaiset sadut

Näkijät ovat järjestäneet satuesityksen Silandraa ja Rhétaa varten. Prinsessat ja peikot tuntuvat Rhétasta niin kovin tutuilta, mutta samaan aikaan myös oudon mahtipontisilta. Sadun nimi on Prinsessan kotiinpaluu. Se kertoo kuningattarentyttärestä, joka houkutellessaan vääryydellä pois linnasta, joka tekee matkoillaan urotekoja ja joka palaa takaisin linnaan sankarina. (PTP, 166.)

Kuningatarkaupungissa Rhétan vierailun kunniaksi esitetty satu sopii hänen elämänsä täydellisesti, kun siitä karsitaan pois Rhétankin huomaama liioiteltu mahtipontisuus: unilumous Rhétan kokemana vääryytenä, matka leiristä toiseen (satuun urotyöt lisätty) ja tyhjäin, elottomaan linnaan palaaminen (satuun sankaruus lisätty). Itse asiassa jää epäselväksi, onko näytelmää varten kirjoitettu satu uutukainen Rhétaa varten, vai löytyykö sellainen satu valmiiksi jostakin kuningatarsadusta. Vaikka kuningatarsadut ovat koko Rhiandarin historiankirjoitus, eivät kaikki sadut ole kuningatarsatuja, saati historiallisia – tästä esimerkkinä edellä käytyt lait. ”Brinnissä runoista ja saduista kirjoitetaan näytelmiä ja rooleja esittävät tavalliset näyttelijät.” (PTP, 74.) Nyt sadut rinnastetaan lisäksi runoihin ja sitä myötä taiteeseen.

Siispä näytelmiin valikoidut tai niitä varten kirjoitetut sadut voidaan myös irrottaa totuudellisuudesta, ja todeta, että sadut voivat Rhiandarissa olla myös taiteellisia ja viihteellisiä. Todellisuuden kirjallisuushistoriallisessa perinteessä draama on ollut sadun suullisen esittämisen keskeinen osa-alue (Apo 2018, 57). *Putoavassa* tavanomaisin satujen kertoja on Rhéta.

Ainakin joillakin Rhiandarin satuvaltakunnan saduilla ja joillakin sadun osilla on myös selvästi symbolisia merkityksiä, koska Rhéta on tulkinnut niiden olevan sellaisia, vaikka Rhianin kuningatarsadun kohdalla hän onkin väärässä sen symbolisuudesta:

”Muistatko, miten Rhianin kuningatarsatu loppuu?”

”Tietenkin, Rhiandarin edestä hän antoi henkensä”, Rhéta lausuu.

”Oletko koskaan ajatellut, mitä se merkitsee?”

”Olen aina ajatellut sadun lopun kuvastavan kuningattaren omistautumista valtakunnalleen.”

”Hän ei antanut vain henkeään”, sanoo Sildan ja hieroo ohimoitaan.

”Hän antoi kaikkensa. Tarkemmin sanoen hän oli ensimmäinen, joka antoi näkijälle verensä.” (PTP, 175.)

Omaheimon (2010, 28–29) mukaan saduilla on aina ollut ohjaileva ja opettavainen tarkoitus (ks. myös Schenda 1986, 88), ja ehkä Rhétakin pyrkii vaikuttamaan kuulijoihinsa kasvatuksellisesti, kun hän kertoo teoksen loppupuolella satuja lapsille. Bettelheim (1984, 16) määrittelee lapsipsykologina sadun ’aitouden’ puhtaasti kasvatuksellisesta näkökulmasta sen mukaan, auttaako se lasta selviytymään todellisesta maailmasta – aito satu sisältää esimerkiksi eksistentiaalisen ongelman ytimekkäästi, vaikkapa vanhempien kuoleman, rakastetuksi tulemisen halun, väheksynnän pelon tai elämän rakkauden. Näitä Bettelheimin listaamia hyvin perustavanlaatuisia mutta toisaalta abstrakteja ongelmia eivät *Putoavan* sisäiset sadut sen sijaan vaikuta käsittelevän lainkaan, vaan niiden ongelmat ovat paljon käytännönläheisempiä ja opetuksellisuus selvästi havaittavissa.

Esimerkiksi Rhétan nukentekijästä kertoman sadun tarkoitus on olla opetus ja varoitus, ja Rhéta osoittaa sen puhuessaan varta vasten opetuksena Ilianille, jonka ahneudella ei näy olevan rajoja. Sadussa nukentekijä tekee niin kauniita nukkeja, että ne näyttävät lähes eläviltä, mutta hovin näkijät lyövät nukentekijän luomukset aina laudalta omilla lumouksillaan, kunnes ”[I]opulta näkijät tanssittivat kuningatarperheen eteen ihmishahmoja, jotka tekivät näkijöiden tahdon mukaan” (PTP, 115). Opetus tiivistyy sadun viimeisessä virkkeessä: ”Hän [nukentekijä] sanoi, ettei kellään, edes mahtavimmalla kuningattarella, pitäisi koskaan olla mahdollisuutta saada kaikkea haluamaansa.” (PTP, 115.) Sadun hahmot ovat tyyppiteltyssään tavanomaisia ja suoraviivaisia (Bettelheim 1984, 16), mikä näkyy Rhiandarin satujen henkilögalleriassa:



prinsessa, velho, nukentekijä. Tarinaa nukentekijästä ei varsinaisesti nimetä tekstissä saduksi, mutta siinä on teoksen sisäisesti sadulle tunnistettavat piirteet: ammatin, aseman tai olomuodon mukaan nimetyt henkilöt, taikuus sekä viisaudestaan ylistetty kuningatarperhe.

Sadun Prinsessa ja taikakurpitsa, jonka Rhéta kertoo tajuttomalle Sildanille, voisi luokitella opetukselliseksi saduksi paitsi, että se on myös historiallinen satu kuvatessaan todellisia henkilöitä (kuten esitetty edellä luvussa 4.1):

Kun hän ei muutakaan keksi, Rhéta ryhtyy kertomaan satua Sildanille. Hän ei ole koskaan erityisemmin pitänyt tarinasta, jossa lumottu kurpitsa ilmestyy ahdistelemaan kilttiä mutta saamatonta prinsessaa, mutta kertoo sadun silti. Hän kertoilee, miten prinsessa tulee kurpitsaa pakoillessaan laittaneensa maansa asiat kuntoon ja miten hänestä tulee myöhemmin kuningatar.

”Ja kurpitsasta tulee neuvonantaja”, Sildan kuiskaa kun Rhéta on pääsemässä loppuun. (PTP, 208.)

Satu voi taipua näin ollen yhtä aikaa useaan kategoriaan, kuten historiankirjoitukseksi ja opetukselliseksi saduksi, tai historiankirjoitukseksi ja symboliseksi saduksi, eivätkä sadun merkitykset ainakaan tähän asti käsitellyissä suhteissa ole toisiaan poissulkevia.

### 4.3 Totta vai satua? Valtiopropaganda ja taikuus

”Uskallan kirjoittaa tämän, koska tiedän näkijöiden muokkaavan satuni minulle edullisemmaksi.” (PTP, 19.) *Putoavan* prologina toimiva Rhiandran kuningatarsatu onkin pelkkä luonnos, jonka muokattua versiota Rhéta myöhemmin lukee. Hänen lukemastaan versiosta esitellään vain osa, mutta vaikka tekstin sisältö on suurin piirtein sama, se on rakenteeltaan selvästi erilainen prologin kuningatarsadun vedoksesta; prologista ei löydy kaikkia niitä lauseita, jotka Rhéta lukee äitinsä sadusta. ”Tähden tutkiminen tulisi olemaan uuden kuningattaren Rhodandran tehtävä”, Rhéta lukee ääneen. Äiti ei varmasti kirjoittanut tällaista eikä hän ymmärrä, miten näkijät ovat voineet muokata sadusta niin tylsän. Ehkä heille oli tullut kiire.” (PTP, 222.) Rhétan pohdinnoissa näkyy myös kuningatarsatujen viihteellisyyteen pyrkiminen.

Kuten jo todettu, koko Rhiandarin historiankirjoitus perustuu ylintä valtaa käyttävien kuningarten ja näkijöiden laatimille arvioille siitä, kuinka hyvin hallitseminen on heiltä onnistunut. ”Niiden [kuningatarsatujen] mukaan jokainen kuningatar oli viisas ja oikeamielinen.” (PTP, 34.) Kuningatarsadut ovatkin poliittisesti hyvin subjektiivisia ja värityneitä, ja koko satuvaltakunnan historiankirjoitus niiden mukana. Kirjallisuushistoriallisesti poliittiset ja ideologiset taka-ajatukset eivät ole saduille tavattomia.

Esimerkiksi Saksassa ne ovat liittyneet kieleen: mitä tahansa saksaksi kirjoitettua, kuten satuja, kannustettiin julkaisemaan, kun taas ranskankielistä kirjallisuutta pyrittiin hävittämään (Schenda 1986, 88). Suomessa kansallista identiteettiä on pyritty lujittamaan muun muassa käymällä satujen avulla ulkomaista populaarikulttuuria vastaan 1970-luvulla (Apo 2001, 23).

Bettelheimin (1984, 16) mukaan saduissa pahuus saa vertauskuvallisen muodon ilkeän äitipuolen tai lohikäärmeen hahmossa. *Putoavassa* pahuus ei vaadi vertauskuvallista muotoa, sillä pahuutta ja hyvyyttä ei ole aseteltu mustavalkoisesti vastakkain, vaan ne sekoittuvat useimpien henkilöhahmojen toimissa sekä moraalisessa harmaudessa. Esimerkiksi saadakseen muodonmuutosvoimansa hyväsydäminen neuvonantaja Sildan on näkijänä taikuuden hinnan tietäen osallistunut muiden näkijöiden surmaamiseen. Teoksen sisäisissä saduissa – joista lähes kaikki mainitut käsittelevät kuninkaallisia – sen sijaan pahuus ei edes näyttäydy, eli historiallisesti olemassa olleista prinsessoista ja kuningattarista puhutaan satuvaltakunnassa vain hyvää, koska he ovat itse päässeet sanomaan painavimman sanan heihin kohdistuneista mielipiteistä. Omaheimon (2010, 29) huomautus siitä, että kaunokirjallisuus jätetään usein medialukutaidon kohteiden ulkopuolelle, näyttäisi pitävän paikkansa myös Rhiandarissa, missä viihteellisen historialliset, taiteelliset sadut eivät saa osakseen kriittistä silmää toisin kuin kansan suussa kerrottu historia: ”Seurasi taistelu, kertomusten mukaan hyvin verinen. En ihmettelisi, vaikka osa raakuuksista olisi tottakin.” (PTP, 79.) Ilian ei tässä puhu nimellisesti saduista, mutta hän tiedostaa näkökannoiltaan ja poliittisesti räikeän yksipuolisten kertomusten epäluotettavuuden. Koska kuningatarsadut ovat koko Rhiandarin historiankirjoitus, mutta samalla jokaisen kuningattaren kaunisteltua itsereflektointia, ei näihin historioihin voi myöskään täysin luottaa, mutta siihen Ilian ei vielä sanoillaan tai teoillaan osoita heräävänsä.

Kuinka paljon näistä kuningarten kirjoittamista ja näkijöiden muokkaamista saduista sitten on teoksen sisäisesti totuudenmukaista? Sanan ’satu’ tiedetään suomeksi aiemmin tarkoittaneen kertomusta, joka ei ole totta (’älä satuile’ = ’älä puhu palturia’) (Apo 2018, 16), joten on mielenkiintoista, että ehdottomasti voittajien värittämään historiaan viitataan Rhiandarissa satuina. Voisiko Rhiandarin valtakunnan- ja kuningatarsadut siis kääntää suomeksi tahallisesti kärjistettynä valtakunnan valheiksi? Osatoituksia ne vähintäänkin sisältävät, kuten esimerkiksi sen, että Rhian on antanut henkensä valtakuntansa (taikuuden) vuoksi. Dramatisoitua satuesitystä katsoessaan Rhéta pohtii: ”Eikö Rhian ollut aivan tavallinen nainen, samoin monet kuningattaret ennen valtakunnan rajojen sulkemista? Miksi heidät sitten aina esitettiin kaikkivoipina satuhahmoina?” (PTP, 166.) Nyt satu rinnastetaan kaikkivoipaisuuteen ja mahtavuuteen, ja asetetaan vastakkain tavallisuuden kanssa. Mikä muu voisi olla

kaikkivoipaista kuin taikuus maailmassa, jossa se on mahdollista? Niinpä satu saa nyt myös taianomaisen merkityksen. Epäselväksi kuitenkin jää, puhuuko Rhéta tässä näytelmäversion Rhianista vai ylipäänsä kirjallisen sadun kuvaamasta Rhianista.

Sadun maaginen merkitys piiloutuu erinäisten vihjeiden alle. Yhdessä Rhétan avustuksella Ellen ja Indira, jotka ovat näkijöitä, yhdistävät sadun kohtaloon:

”Se tuntui sattumalta”, kertoo Ellen. ”Ja kuitenkin samaan aikaan siltä, että juuri niin oli tarkoituskin tapahtua.”

”Kuin satua?” Rhéta ehdottaa.

”Kyllä”, myöntää Indira. (PTP, 131.)

Kohtaloon rinnastamalla satu saa mystisiä ulottuvuuksia. Hiukan myöhemmin satu liitetään taas aikaan, kuten Rhiandra aiemmin prologin kuningatarsadussaan. ”Aika tuntuu kuluvan linnassa samalla tavalla kuin Rhétan oma aika, hitaasti ja rauhallisesti. Täällä he elävät yhä sadussa. Kun hän on Sildanin kanssa, vanhan valtakunnan salaisuuskaan ei enää tunnu niin kauhealta.” (PTP, 180.) Satu on siis tietyllä tavalla lumetta, siloteltua todellisuutta. Siihen kuuluu jonkinlainen onnellinen tietämättömyys ja viattomuus, jonka Rhéta melkein onnistuu saavuttamaan hautaamalla vanhan valtakunnan näkijöiden taikuuden verisen salaisuuden jonnekin pois mielestään. Rhétan sanat: ”Täällä he elävät yhä sadussa” (PTP, 180) viittaavat siihen, että muualla, linnan ulkopuolella, ei eletä sadussa, ja että aika, jolloin Rhétan äiti oli vielä kuningatar ja linnan täyttivät näkijät ja lumoukset, oli sadun aikaa – toisin sanoen taikuus tekee elämästä satua. Rhéta kokee myös hitaasti kulkevan ajan sadullisena, mikä liittyy olennaisesti kuningatarin elinikää pidentävään valtakunnantaikaan.

”Viinituvan viereisessä pöydässä puhutaan, miten hyvä on että Rhiandaria hallitsee oikea kuningatar jonkun satuhallitsijan sijaan.” (PTP, 189.) Mainittua uutta oikeaa kuningatarta erottaa vanhoista vain, ettei uusi kuningatar ole lumottu ihminen toisin kuin esimerkiksi Rhéta yhdessä kaikkien vanhan valtakunnan kuningattarien ja prinsessojen kanssa. Satuhallitsijalla viinituvassa puhujat voivat tarkoittaa esimerkiksi taialla pidennettyä elämää ja hallintokautta elävää kuningatarta. Jälleen korostuu sadun maagisuus. ’Oikean’ ja ’sadun’ vertailu ja vastakkainasettelu tässä ihmisiin yhdistettynä antaa ymmärtää, että oikea, eli tavallinen, ei-maaginen ihminen on todellisempi ja parempi kuin lumottu ihminen, satuhallitsija, joka voi vastakohtaisesti olla kaukainen ja epätodellinen. Herätessään tornista ja lähtiessään metsään Rhéta pohtii, voisiko metsän jokin eläin olla loihdittuna ”satujen pedoksi” (PTP, 26). Satu saa tässä lähes myyttisen ja tuntemattoman vivahteen, kun se yhdistetään petoon, jota ei tarkenneta. Tiedämme kuitenkin, että lohikäärmeitä, yliluonnollisia ja taianomaisia olentoja, on ollut

vanhoissa saduissa, koska Rhaiandra mainitsee, ettei niitä enää ole. Satuhallitsijasta on tulossa rinnasteinen sadun pedolle siinä, ettei kumpikaan enää ole olemassa.

Rhétalle satumaista on myös ajankuvan keskikaupunkimainen, nykynäkökulmasta pittoreskikin näkymä: ”Rhéta ja Olred muuttavat pieneen puutaloon vaatimattoman markkinatorin läheisyyteen. Korttelissa asuu käsityöläisiä ja pikkuvirkamiehiä, ja useimpien talojen pihamaalla on kasvimaa ja kanoja tai vuohia. Rhéta on innoissaan, hänelle tämä on kuin satua.” (PTP, 244.) Satu voi tässä tarkoittaa Rhétan onnentunnetta, sillä hän on juuri muuttanut asumaan yhteen rakkaansa kanssa. Muiden talojen pihamailla käyskentelevät vuohet linkittävät paikan nostalgisesti muodonmuuttaja Sildaniin, joka erityisen mielellään ottaa itselleen vuohen muodon ja vuohipiirustuksella hän on allekirjoittanut Rhétalle lähettämiään kirjeitäänkin. Sildanin vuohihahmon voisi tässä sadullisessa maisemassa tulkita edustavan sekä sadun maagista että historiallista merkitystä, koska Sildan on perustavanlaatuisesti taianomainen, ja nyt kuoltuaan enää historiaa. Satumaisuuden ydin tässä esimerkissä on kuitenkin juuri Rhétan onnellisuudentunne, hetkellinen täydellisyys, joka on havaittavissa myös muissa sadun kuvauksissa. ”Sadussa hänet tunnistettaisiin ja vietäisiin takaisin linnaan. Mutta nyt hän on mieluummin sikopaimen kuin kuningattarentytär.” (PTP, 30.) Sadussa kävisi siis hyvin – se olisi päähenkilönsä kamalta lopputulokseltaan täydellinen.

## 5 PÄÄTÄNTÖ

*Putoavassa* on esillä paljon sadun trooppeja, joista teoksen sadullisuuden kantavana piirteinä on maagista unta nukkuvan prinsessan aihe. Joistakin sadun piirteistä teos muistuttaa, ennen kuin se rikkoo niitä: esimerkiksi olipa kerran -aloius, onnellinen loppu ja prinsessan lumotusta unesta herättävä sankari. Epätyypillinen, mutta silti sadulliseksi laskettava piirre on Rhétan tapa analysoida tunteitaan ja tilanteitaan. Lopuksi prinsessa menee sadulle ominaisesti naimisiin. Vaikka *Putoavassa* muistutetaan useista sadun troopeista, se noudattaa silti enemmän fantasian kuin sadun määreitä: fantasian piirteiksi lasketaan teoksen tarkka maailmanrakennus, sen romaanimittainen pituus ja realistisen väkivallan kautta kuvattu, monimutkainen sotatilanne. Tämän perusteella *Putoava* voidaan luokitella fantasiaksi.

Teoksen sisällä satu tarkoittaa muun muassa historiankirjoitusta, mutta se on myös osin jo itse painunut historiaan. Se sisältää lakeja, opetuksia ja symboliikkaa, se voi olla viihteellistä ja taiteellista. Sadun kautta paikannetaan Rhiandarin satuvaltakunnassa koko tunnettua maailmaa. Satua ovat liian suuret sattumat, uskomattomat elämäntapahtumat ja muunneellut hallintokertomukset. Mutta ennen kaikkea satu on taikuutta, mystiikkaa ja lumouksia, hidastunutta aikaa, viatonta tietämättömyyttä tai tahallista silmien sulkemista, ja onnellisuutta.

Sadulla on Rhiandarin satuvaltakunnassa siis monia eri käyttötarkoituksia ja merkityksiä, joista osa on limittäisiä ja toiset melkein keskenään ristiriitaisia. Satu on lakeja ja muunnettua, manipuloivaa historiankirjoitusta, mutta sillä saatetaan tarkoittaa myös yksinkertaista, huoletonta ja onnellista aikaa. Toisaalta satujen prinsessat ja muut hahmot ovat historiallisesti todella olleet olemassa, ja toisaalta sadulla tarkoitetaan jotakin epätodellista. Lopulta teoksen sisäisten satujen prinsessat ovat varmaankin olleet molempia, olemassaolevia ja epätodellisia, sillä prinsessoina he ovat eläneet taioin lumottua, eristettyä elämää Kuningatarkkaupungin linnassa, jonne tavallisella kansalla ei ole ollut asiaa.

*Putoavan* suhdetta satuihin ja fantasiaan voisi tutkia lisääkin jatkamalla ja syventämällä tarkastelua suhteessa satujen juoni- ja hahmotyyppien indekseihin. Koska henkilöha hmot tietävät elävänsä jonkinlaisessa sadussa, voisi metafiktion kautta avautua myös jatkotutkimuskysymyksiä. Mielenkiintoiseksi tulkinnalliseksi kehäksi osoittautui lisäksi *Putoavan* genre scifin näkökulmasta.

## LÄHTEET

### Primaarilähde:

Nupponen, Anni 2013. *Putoavan tähden prinsessa* [=PTP]. Tampere: Vaskikirjat.

### Sekundaarilähteet:

Apo, Satu 1986. *Ihmesadun rakenne: Juonien tyypit, pääjaksot ja henkilöasetelmat satakuntalaisessa kansansatuaineistossa = The Structure and Message of Magic Tales : A Description and Interpretation of Southwest Finnish Folktale Material*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Apo, Satu 2018. *Ihmesatujen historia: Näkökulmia kirjailijoiden, kansankertojien ja tutkijoiden traditioon*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Apo, Satu 2001. Klassinen satutraditio. Teoksessa Marja Suojala, et al. *Avaa lastenkirja!: Johdatus lastenkirjallisuuden lajeihin ja käyttöön*. Helsinki: Lasten keskus, 12–29.

Bakhtin, Mikhail 2000. Epic and Novel: Toward a Methodology for the Study of the Novel. Teoksessa David Duff (ed.), *Modern Genre Theory*. Harlow: Longman, 68–81.

Bettelheim, Bruno 1984. *Satujen lumous: Merkitys ja arvo. (The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales, 1976.)* Suom. Mirja Rutanen. 4. p. Porvoo ; Helsinki ; Juva: WSOY.

Brax, Klaus 2001. Imitaatiosta kommunikaatioon – laji kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessa: Alanko, Outi, ja Käkelä-Puumala, Tiina (toim.), *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 117–139.

Derrida, Jaques 2000. The Law of Genre. Teoksessa David Duff (ed.), *Modern Genre Theory*. Harlow: Longman, 219–231.

Eagleton, Mary 2000. Genre and Gender. Teoksessa David Duff (ed.), *Modern Genre Theory*. Harlow: Longman, 250–262.

Fowler, Alastair 2000. Transformations of Genre. Teoksessa David Duff (ed.), *Modern Genre Theory*. Harlow: Longman, 232–249.

Hirsjärvi, Irma 2006. Genremurros?: scifin ja fantasian genreongelmia. Teoksessa Kaisa Hypén, et al. *Fiktiota!: Levottomat Genret Ja Kirjaston Arki*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 106–120.

Huhtala, Liisi & Juntunen, Katariina 2004. *Ilosaarten seutuvilta: Lasten- ja nuortenkirjallisuuden historiaa ja tutkimusta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Ihonen, Maria 2004. Lasten ja nuorten fantasian kerronnalliset keinot. Teoksessa Kristian Blomberg et al. *Fantasian monet maailmat*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 76–96.

Kivilaakso, Sirpa 2008. *Lumometsän syli: Anni Swanin satusymbolismi 1896–1923*. Jyväskylä: Atena.

Kivilaakso, Sirpa 2010. Suomalaisen sadun varhaisia kehityslinjoja. Teoksessa Kaarina Kolu (toim.), *Suomalainen satu: 1, Kehittäjiä ja kehityslinjoja*. Helsinki: BTJ, 9–20.

- Lundell, Torborg 1986. Gender-Related Biases in the Type and Motif Indexes of Aarne and Thompson. Teoksessa Ruth B. Bottigheimer, *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion and Paradigm*. Philadelphia, Pa. : University of Pennsylvania Press, 149-164.
- Omaheimo, Jussi 2010. Suomalaisen sadun kulttuurifilosofiaa. Teoksessa Kaarina Kolu (toim.), *Suomalainen satu: 2, Perinteitä ja moni-ilmeisyyttä*. Helsinki: BTJ, 25–41.
- Schenda, Rudolph 1986. Telling Tales – Spreading Tales: Change in the Communicative Forms of a Popular Genre. Teoksessa Ruth B. Bottigheimer, *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion and Paradigm*. Philadelphia, Pa. : University of Pennsylvania Press, 75-94.
- Sisättö, Vesa 1996. Mitä kartanpiirtäjät unohtivat? Fantasian paikka kirjallisuuden maailmassa. Teoksessa Raija Koli et al., *Sivupolkuja: Tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseuduille*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 185–198.
- Suojala, Marja 2001. Taidesatu elää ajassa ja ajattomana. Teoksessa Marja Suojala et al. *Avaa lastenkirja!: Johdatus lastenkirjallisuuden lajeihin ja käyttöön*. Helsinki: Lasten keskus, 30–55.
- Tapio, Juha K. 1993. Generic Theory; Towards a Definition of Science Fiction as a Modern Literary Mode. Teoksessa Pekka Kuusisto et al., *Narnia ja ympäröivät maat: Fantasia kirjallisuuden lajina*. Oulu: [Oulun yliopisto], 87–111.
- Tatar, Maria 2003. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Expanded 2nd ed. Princeton (N. J.) : Princeton University Press.
- Todorov, Tzvetan 2000. The Origin of Genres. Teoksessa David Duff (ed.), *Modern Genre Theory*. Harlow: Longman, 193–209.
- Tolkien, J. R. R. 1964. *Tree and Leaf*. London: Unwin Books.
- Voipio, Myry 2010a. Tyttö, miekka ja muutama käärme – voimakkaan ja aktiivisen tytön kohtalo suomalaisessa kansansadussa. Teoksessa Kaarina Kolu (toim.), *Suomalainen satu: 1, Kehittäjiä ja kehityslinjoja*. Helsinki: BTJ, 21–33.
- Voipio, Myry 2010b. Fantasian ja sadun rajoilla. Teoksessa Kaarina Kolu (toim.), *Suomalainen satu: 2, Perinteitä ja moni-ilmeisyyttä*. Helsinki: BTJ, 9–24.