

7

Romanssin, chick litin ja self help -kirjallisuuden lajien parodinen risteytyminen Henriikka Tavin romaanissa *Tellervo*

Maria Laakso, ORCID: 0000-0001-6483-5347

Henriikka Tavin romaani *Tellervo* (2018, tästä eteenpäin T) käynnistyy esipuheeksi ot-sikoidulla luvulla, joka kuitenkin rikkoo perinteisen esipuheen konventioita. Kyse ei ole varsinaisesta kynnystekstistä: kirjoittajan lukijalleen suuntaamasta puhuttelusta tai lukuohjeesta, jollainen prologi usein on, vaan pienoiskertomuksesta, joka sijoittuu aikaan ennen romaanin varsinaisia tapahtumahetkiä eikä vielä kerro romaanin päähenkilöstä suomalaisesta Tellervosta. Tässä romaanin käynnistävässä kertomuksessa nainen nimeltä Rori Jones on vuonna 2003 lukkiutunut brooklynilaiseen yksioonsa poikaystävä Rickin päätettyä suhteen. Onnettomiin suhteisiin kylläntynyt Rori on päättänyt viettää lopun elämäänsä yksiossään, hukuttaa surunsa romanttisiin komedioihin, elää noutokiinalaisella ja jäätelöllä ja lihoa yksin sohvallaan yksinäisen elämänsä loppuun saakka.

Rorin kokemus eron jälkeisestä lohtusyömisestä ja romanttisten komedioiden kat-selusta sohvalla ei ole tarkoitettu ainutkertaiseksi taiteelliseksi luomukseksi. Päinvas-toin tilanne on osoittelevan tuttu. Eroaan kotisohvalla herkkujen kanssa kipuileva nuori naispäähenkilö on erityisesti romanttisten komedioiden klassikkokuvastoa. Tutussa troopissa sydänsuruja poteva naispäähenkilö hukuttaa surunsa jäätelöön tai suklaaseen. *Bride Wars* -elokuvassa (Gary Winick, 2009) nainen saa tietää puhelimitse

ystävänsä kihlautuneen, ja kateellisen järkytyksen vallassa syöksyy jääkaapille hakemaan kolme jäätelöpönikkää. *Miss Congeniality* -elokuvassa (Donald Petrie, 2000) onneton naispäähenkilö tilaa baarissa tuopin, joka osoittautuu jäätelöpikariksi. Elokuvasa *Bridget Jones – The Edge of Reason* (Beeban Kidron, 2004) päähenkilön päiväkirjaan piirtyvät ikimuistoiset sanat, joissa seuraa on ainoastaan jäätelöstä: ”Am enjoying a relationship with two men simultaneously. The first is called Ben, the other, Jerry. Number of current boyfriends: zero.”

Rakkaussuhdekipeilu herkkujen äärellä on sukupuolittunut trooppi. Se toisintaa ajatusta naisesta tunne- ja viettiolenona, joka vastoinkäymisiä lemmenoasioissa kohdatessaan turvautuu biologiansa ohjaamana lohturuokaan. Troopin nainen näyttäytyy hillittömänä ja epärationalisena, ja samalla uusinnetaan arvohierarkiaa parisuhteeseen kelpaavista ja kelpaamattomista naisista erityisesti hoikkuuden ihanteen kautta. Miehellä kelpaava nainen ei lohtuhami jäätelöä.

Toisaalta trooppi on jo elokuvien ja viihdekirjallisuuden kuvastossa niin tuttu ja kulunut, että sitä liioitellaan. Kaikki edellä mainitut elokuvaesimerkit ovat hyperbolisia: ne nauravat kliseelle herkuilla lohduttautuvasta rakkaudessa epäonnistujasta, vaikka samaan aikaan toistavat yhä uudelleen ja uudelleen tätä kulunutta kohtausta. Naisille suunnatussa viihteessä tällainen kaksoisstandardi on varsin yleinen. Lajityypillisesti elokuvien romanttinen komedia sekä kirjallisuuden puolella niin kutsuttu chick lit ovat tässä mielessä ironisia ja intertekstuaalisia lajeja, jotka samaan aikaan sekä kierrättävät kliseitä että nauravat niille. Chick litin lajiedeltäjiin kuuluvat romanttiset naisten lukemistot kuten harlekiiniromaanit. 1990-luvulla vakiintuvan chick litin lajin erottaa romanttisista esikuvistaan juuri kerronnan sävy: huumori ja (itse)ironia (Mißler 2016, 116).

Tavin *Tellervossa* alun kohtausta toistuu itse romaanissa sen varsinaisen päähenkilön suomalaisen Tellervon kohdalla. Kun Tellervo on eronnut poikaystävästään Jarkosta, ajautuu hän täysin samaan tilaan kuin romaanin esipuheen Rori tai lukemattomat viihdekertomusten naiset ennen häntä:

Vaikka gradun välideadlinet paukkuivat, Tellervo laittoi ohjaajalle viestin, jossa hän kertoi säpäleiksi menneestä elämästään ja siitä, että yksinkertaisimmatkin elintoiminnot, kuten syöminen, sängystä nouseminen ja jopa hengittäminen vaativat valtavia ponnisteluja. Tellervo oli viikon verran keskittynyt lähinnä Netflixin katsomiseen ja jäätelön syömiseen. Hän ei mielestään varsinaisesti valehdellut, kyllä pidäkkeetöntä syömistä voi kutsua ponnisteluksi syömisestä kanssa. (T, 158.)

Kohtauksessa tavoiteltavan parisuhde-elämän ulkopuolelle ajautunut nainen päätyy jälleen kerran menettämään elämänsä hallintansa. Tellervo vieläpä tiedostaa, että hänen tulisi edustaa romanttista ideaa rakkaussurun näännyttämistä naisesta, vaikka hän todellisuudessa toteuttaakin saman kliseen romanttiskomediaalista varianttia ahmivasta naisesta. Siksi Tellervo liioittelee graduohjaajalleen tilannettaan.

Toistamalla kulunutta jäätelönsyöntitrooppia *Tellervo* toistaa kliseetä, mutta samalla kommentoi sitä. Nähdäkseni sama piirre leimaa koko romaania. Romaani lainaa ja kierrättää toisille lajeille ja tekstityypeille tuttuja trooppeja, tyylejä ja ideoita. Erityisesti romaanissa kaikuvat jäljet romanttisesta kirjallisuudesta, rakkauselämään neuvoja jakavasta self helpistä sekä romanttisesta komediasta ja chick litistä (näiden lajien läheisestä yhteydestä ks. Mißler 2016, 115). Näistä erityisesti romanttinen komedia ja chick lit ovat kiinnostavia lajeja tällaiseen kierrätykseen, sillä ne ovat jo itsessään intertekstuaalisia osallistuessaan itsetietoisesti kuluneiden aiheiden ironiseen kierrätykseen, jolloin näillä lajeilla leikittelevän teoksen poetiikasta tulee varsin monikerroksista.¹

Seuraavassa tarkastelen Tavin romaanin tapaa tematisoida rakkautta ja parisuhdetta limittämällä parodioiden tyylejä ja puhetapoja muista rakkauden esityksistä. Tarkoitukseni on eritellä teoksen muotoa ja tyyliä – erityisesti näiden tekstienvälisyyttä – suhteessa romaanin teemaan. Tekstienvälisyyden ymmärrän tässä väljästi paitsi suoriksi tekstienvälisiksi viittaussuhteiksi, myös lajikkiliseiden tietoiseksi kierrättämiseksi, joka on tyypillistä parodialle (vrt. Hutcheon 1986, 18).

Tutkimushypoteesini mukaan romaani on itse asiassa tutkielma rakkaudesta. Kuten Markku Soikkeli teoksessaan *Tuttua lemmenouhua: Johdatus rakkauskertomusten poetiikkaan, historiaan ja filosofiaan* (2016, 11) muistuttaa, on romanssi nykyään pikemmin tietynlainen opittu asenne tai koko kulttuuria hallitseva ”moodi” kuin perinteisesti mielletty elokuvien tai kirjallisuuden genre. *Tellervossa* pureudutaan tähän moodiin varioimalla sitä hyödyntäviä lajeja tai puhetapoja. Usein tämä variointi on parodista.

Artikkelini lopuksi avarran tulkintaani romaanin poetiikasta keskustelemalla *uusvilpittömydestä*, esteettisestä ilmiöstä tai metateoreettisesta käsitteestä, jota viimeaikaisessa kirjallisuus- ja kulttuuriteoreettisessa keskustelussa on käytetty kuvaamaan irtautumista postmodernista ja erityisesti niin kutsutusta postmodernista ironiasta. Uusvilpittömyys esteettisenä kategoriana, saati periodikäsitteenä on vielä merkitykseltään häilyvä ja määrittelemätön. Samalla käsite tarjoaa kiinnostavia mahdollisuuksia keskustella nykykirjallisuuden ja -kulttuurin itsensä tiedostavuudesta juuri ironian ja vilpittömyyden välisenä jännitteenä, sillä uusvilpittömyys paikantuu teksteissä pyrkimyksenä autenttisuuteen ja vilpittömyyteen kuitenkin samanaikaisesti tiedostaen postmodernin kulttuurin kaikkea läpäisevän ironian. Käsitteen kautta pyrin artikkelini lopuksi puntaroimaan Tavin romaanin erityislaatuista poetiikkaa, joka kaikesta ironiastaan huolimatta ei kuitenkaan vaikuta olevan eetokseltaan läpikotaisin ironinen, vaan suhteessa henkilöihhahmoihinsa myös empaattinen.

¹ On myös tärkeää huomata teoksen nimi *Tellervo*. Nimi ei ole lainkaan tyypillinen nimi Tellervon kaltaiselle 2010-luvun nuorelle aikuiselle. Nimen perusteella romaanin voisi olettaa kertovan vanhemman sukupolven edustajasta. Lisäksi naispäähenkilön nimi romaanin nimenä johdattaa kirjallisuushistoriaa tuntevaa lukijaa lukemaan teosta vasten realismin klassikoita (vrt. *Anna Karenina*, *Hanna*, *Elsa*). Jo teoksen nimi tuntuu leikittelevän tarjoamalla lukijalle hämääviä ja ristiriitaisia tulkintasignaaleja. Tosin on kiinnostavaa, että *Tellervon* jälkeen Suomessa ilmestyi toinenkin chick litin lajiin ironisesti kiinnittyvä romaani: Anni Saastamoisen *Sirkka* (2019), jonka päähenkilön nimi on Tellervon tavoin sukupolvelle epätyypillinen.

Rori Raye – rakkauskurun opissa

Romaanin alun kertomus Rorista alkaa esittelemällä kertomuksen päähenkilö seuraavasti: ”Rori omaa sukua Jones, 37, tuleva vaimo, tuleva äiti, tuleva terapeutti ja maailmankuulu rakkausvalmentaja” (T, 9). Kertomus siis kehystetään alusta saakka sosiaalisen nousun kuvaukseksi. 37-vuotias Rori on kertomuksen alkaessa vielä omaa sukua Jones – nobody, jonka sukunimi on liioitellun yleinen. Alkulause tiivistää Rorin tarinan ja osoittaa, että tämän kertomuksen jännitteessä ei ole kyse lukijan halusta tietää, miten rakkaushuoliaan jäätelöön upottavan Rorin käy, vaan lukija kutsutaan heti alusta saakka seuraamaan polkua, joka johdattaa Rorin tunnettuun päätepisteeseen: onnelliseen loppuun, jossa Rori on vaimo, äiti ja maailmankuulu rakkausvalmentaja.

Aluksi tie menestykseen näyttää kiviseltä. Jätetty Rori makaa sohvallaan ja kirjoittaa epätoivoisia viestejä hänet jättäneelle Rickille. Lopulta hän kuitenkin ryhdistäytyy, riisuu pyjamansa, käy suihkussa, pukee yleen sen ainoan leningin, joka vielä päälle mahtuu ja aloittaa uuden elämän:

Yrityksen ja erehdyksen kautta Rori ei ollut enää Jones. Hänestä tuli moderni seireeni. Hänestä tuli nainen, jonka oli helppo olla miesten kanssa, jonka kanssa miehet halusivat olla, jonka seuraan miehet janosivat. Puoliksi lintu ja puoliksi nainen. Puoliksi kala ja puoliksi nainen. Hän sai kiinni omasta ihmeellisestä voimastaan, oppi miten olla voimakas sisältä ja pehmeä ulkopuolelta. Hänestä tuli onnellinen vaimo ja pienen ihanan tytön äiti. Hän opiskeli kriisivalmentajaksi ja auttoi raiskauksen uhreja. Se oli osa hänen työtään. Hänestä tuli koulutettu parisuhdevalmentaja, joka opetti tuhansille naisille rakkauden taitoja. (T, 12.)

Rorin tarina on läpikotaisin tuttu. Henkilö käy pohjalla, päättää sitten ryhdistäytyä ja saavuttaa lopulta oman uskalluksensa ja tahtonsa voimin uuden ja paremman elämän: menestyksen. Rorin tarina voitaisiin ajatella *mallitarinaksi*. Käsite on peräisin H. Porter Abbottilta joka määrittelee mallitarinan (masterplot) vallitsevassa kulttuurissa tuttuutensa vuoksi helposti omaksuttavaksi ja hyödynnettäväksi luurankomaiseksi tarinarakenteeksi. Käsitettä on kehitelty edelleen erityisesti ”Kertomuksen vaarat: Kokemuspuhe, eksemplumin paluu ja aikalaiskriittinen narratologia” -tutkimushankkeen (Koneen Säätö, 2017–2021) parissa. Mallitarinat ovat tutkimuskollektiivin mukaan kytköksissä myös sosiaaliseen mediaan ja tarinoita janoavaan aikaan, jossa yrityksilläkin on oltava tarinansa. Mallitarinoita onnistuvat parhaiten tuottamaan valtaapitävät kertovat tahot, kuten suuret lehdet tai muut sellaiset, mutta nykyisin erityisesti sosiaalisella medially on mallitarinoita radikaalisti vahvistava vaikutus. (Mäkelä 2019; Mäkelä 2020.)

Mallikertomuksille on tyypillistä normittaa. Kertomus Rorin tiestä onnettoman jäätelöä ahmivasta sinkusta aviovoimoksi ja vieläpä eräänlaiseksi rakkausasiantuntijaksi on normittava mallikertomus. Se tuomitsee naisen sinkkuuden ei-toivotuksi

tilaksi ja esittää suurimmaksi täyttymykseksi avioliiton ja äitiyden. Myöhemmin romaanissa käy ilmi, että kyse todella on mallikertomuksesta, joka on osa Rori Rayen rakkausvalmennusbisnestä. Romanin varsinainen päähenkilö suomalainen sinkkunainen Tellervo tarttuu Rayen oppeihin ja alkaa itsekin opetella Rayen kaltaiseksi magneettiseksi naiseksi. Raye itse ei alun esipuheen jälkeen esiinny tarinassa kuin Tellervon mentorina, etäisenä amerikkalaisena guruna, jonka kurssipaketteja Tellervo tilaa. Näin liioitellun kliseinen mallikertomus asettuu kriittiseen valoon, ja sen kertominen näyttäytyy parodisena kommunikaationa romaanin eettisessä kokonaiskudelmassa.

Rori Raye on myös oikeasti olemassa oleva hahmo – rakkausvalmentaja, jonka esiintymisiä voi löytää vaikkapa verkosta. Esipuheen kertoman tarinan todenperäisyydestä romaanin lukija ei kuitenkaan voi olla varma. Oli Rayen tarina totta tai ei, on esipuhetta kiinnostavaa tarkastella suhteessa malleihin, joihin se kiinnittyy. Tutun ja kuluneen mallitarinan hyödyntäminen viittaa romaanin alussa nimittäin nähdäkseeni varsin tietoisesti saman kaltaisiin tarinoihin.

Käsitteellisesti mallikertomusta on kiinnostavaa tarkastella suhteessa lajeihin. Mallikertomukset eli kerrontaa ohjaavat normatiiviset mallit ovat osa lajien tunnistettavia piirteitä, joita Alastair Fowler modernin lajiteorian klassikossaan *Kinds of Literature* (1982, 55) nimittää *lajirepertuaariksi*. Kirjallisuus toki haastaa ja kyseenalaistaa, mutta myös toisintaa ja tuottaa mallikertomuksia. Fowlerilaisittain lajirepertuaarit koostuvat tietyistä lajipiirteistä, joiden mukaan lajin yksittäisten edustajien välille hahmottuu niin kutsuttuja *perheyhtäläisyyksiä* (mt. 40–41). Samoin intertekstuaalisuus laveasti ymmärrettynä on jo lähtökohtaisesti aina läsnä lajista puhuttaessa. Kuten Fowler (mt. 22, 31–32, 37–38) osuvasti lajiteoretisoinneissaan esittää, lajien keskeisin funktio kirjoittamisessa ja lukemisessa ei suinkaan ole teosten luokittelu (kuten vanhemmassa lajiteoriassa usein ajatellaan), vaan lukuprosessissa lajia käytetään tulkinnan välineenä ja vastaavasti kirjoittaessa merkitysten tuottamiseen. Lajit toimivat siis käytännössä dynaamisena osana kirjallista kommunikaatiota.

Tässä suhteessa lajien funktioissa voi havaita myös historiallista vaihtelua. Vanhemmassa kirjallisuudessa lajit muodostavat usein kirjoittamisen normeja, jotka määräävät miten saa kirjoittaa, kun taas nykykirjallisuudessa postmodernista alkaen kirjallisista muutoksista on tullut niin nopeita ja kentästä niin moniääninen, että koko lajikäsité saattaa tuntua hyödyttömältä (Fowler 1982, 32). Toisaalta, kuten Fowler huomauttaa, koko kirjallisuushistoria voidaan käsittää dialektisena liikkeenä, jonka mukaan myös lajit uudistuvat ja tulevat haastetuiksi (mt.). Nykykirjallisuudelle tyypillistä on kuitenkin aiempaa voimakkaampi lajihybridisyys eli lajien sekoittuminen. Siksi myös kirjallisuudentutkimuksen käsitys lajista on muuttunut tiukasta typologisoinnista lajien funktioiden tarkasteluun. Kuten Pirjo Lyytikäinen (2005, 11) huomauttaa, myös lajien sekoittumien tutkiminen edellyttää typologisointia: käsitystä ”puhtaista” tyypeistä. Nykyään kuitenkin lajit ymmärretään useimmiten abstrakteiksi yleistyksiksi eikä niinkään yksittäisten teosten selkeästi edustamiksi luokiksi.

Tavin *Tellervo* on nykykirjallisuudelle ominaisesti lajihybridinen teos. Jo esipuheen tarinassa ovat läsnä (rakkauteen ja ihmissuhteisiin keskittyvän) self helpin li-

säksi myös romanttisen komedian tai chick litin lajit. Näihin lajikonventioihin viitataan esimerkiksi edellä eritelty jäätelötrooppi, sekä niin ikään kulunut ja banaali eksälle tekstailu -aihelma, jossa hysteerinen nainen ei osaa säädellä tunteitaan, vaan pommittaa tunteidensa kohdetta loputtomalla viestien virralla. Ennen lajien kirjoon kohdentamista keskityn kuitenkin ensin teoksen parodisuuteen, joka niin ikään on kytköksissä kysymyksiin lajista.

Parodia tarkoittaa tekstin tapaa mukailla jotakin toista tekstiä koomisesti muunnellen (Hutcheon 1986; Rose 1995). Parodia on siis kirjallista imitaatiota, jota kuitenkin leimaa kriittinen etäisyys imitoituun tekstiin. Tässä ”teksti” on kuitenkin ymmärrettävä laveasti, sillä käytännössä parodia kohdentuu usein yhden tekstin sijaan johonkin lajiin, diskurssiin tms. Kuten Linda Hutcheon (1986, 18) huomauttaa, on parodian mahdollista kohdistua oikeastaan mihin tahansa ”kodioituun järjestelmään” eli tunnistettavissa olevaan muotoon tai tyyliin. Kirjallisuus voi hyvin parodioida myös ei-kirjallisia diskursseja, ja eri taiteen lajit parodioivat toisiaan ristiin (ks. myös Dentith 2000, 9).

Kun palaamme tarkastelemaan Tavin romaanin aloittavaa romaanin kokonaisuutta peilirakenteena heijastavaa kertomusta yhdysvaltalaisesta Rori Rayesta, huomaamme tekstin imitoivan eksemplariselle mediakertomukselle ja self help -kirjallisuudelle tyypillistä tarinamallia. Seuraavassa sitaatissa tapahtuu käänne, joka muuttaa jäätelöön surujaan hukuttavan sinkkunaisen elämän kulkusuunnan nousujohteiseksi:

Kolmen päivän päästä Rori oli lihonut kolme kiloa ja päättänyt, ettei enää koskaan astuisi vaa’alle. Hän oli katsellut kaikki lempielokuvansa alusta loppuun ja oli menossa pitkälle toista kierrosta. Silloin yksi lause elokuvasta Moulin Rouge tarttui hänen korviinsa ja sai aikaan sisäisen tapahtumaketjun, joka muutti hänen elämänsä: ”Hienoin asia, jonka elämässäsi voit oppia, on oppia miten rakastaa ja miten tulla rakastetuksi.” Se tuntui suunnattoman lohdulliselta. Että yhtä lailla rakastamista kuin rakastetuksi tulemista olisi mahdollista opiskella. (T, 12.)

Rori nousee oivalluksensa jälkeen kansainvälisesti palvotuksi rakkausvalmentajaksi, solmii ihanan avioliiton, tulee äidiksi. Tarina on tunnistettava. Tämänkaltaisilla henkilökohtaisilla pelastuskertomuksilla erilaiset self help -gurut seuraajansa lumoavat. Myös romaanin varsinainen päähenkilö Tellervo ja tämän ystävä Henni uskovat Rorin elämäntarinaa seuraten, että asennetta ja toimintatapojaan vaihtamalla he onnistuvat muuttamaan elämänsä suunnan ja pyydystämään itselleen upeat miehet. Omaksuttu oppi perustuu varsin binaariseen sukupuolijärjestelmään, jossa naiset käyttäytyvät tietyllä tapaa ja miehet tietyllä. Tellervo ja Henni perustavat opintopiirin ja opiskelevat itsensä Rorin oppien mukaisesti ”magneettisiksi naisiksi” ja soveltavat oppejaan tapaamisissaan vastakkaisen sukupuolen kanssa. Tellervon ja Hennin rakkauselämän kautta self help kulkee mukana halki romaanin.

Romaanin prologi ei kuitenkaan nähdäkseen eetokseltaan sitoudu imitoimaansa tarinamalliin. Imitaatio on pikemminkin parodista, eli teksti ottaa kriittisen suhteen imitoimaansa trooppiin. Tämä voidaan päätellä kertomuksen banaaliudesta ja kulu-neisuudesta. Erityisesti edellä siteeratussa katkelmassa tapahtuva elämänpätkä on banaali: romanttisen Hollywood-elokuvan välittämä klisee rakkauteen oppimisesta muuttaa yksilön elämän suunnan.

Toisaalta taas Rorin elämän mullistava lause on jo itsessään varsin kerroksinen. Sitaatti on peräisin lukuisina cover-versioina tunnetusta mutta alun perin Nat King Colen esittämästä kappaleesta ”Nature Boy” (1948), jossa on edes ahbezin omaelämäkerrallinen teksti. Rorin katsomassa *Moulin Rouge* -elokuvassa (Baz Luhrmann, 2001) kappale toimii kautta elokuvan toistuvana teemana. Ei ole sattumaa, että juuri *Moulin Rouge* valikoituu romaanissa Rorin suoraan nimetyksi intertekstiksi. Elokuva on rakkausaiheinen spekaakkeli, jossa rakkausaihetta lähestytään postmodernin ironian kautta. Elokuva kierrättää itsensä tiedostavasti romanttisia kliseitä esimerkiksi kielletystä rakkaudesta ja traagisesti menehtyvistä rakastetuista. Rakenteeltaan elokuva on jatkuvien viittausten kudelman erityisesti lukuisten rakkausaiheisten musiikkiviittaustensa kautta. Vaikka elokuvan tapahtumat sijoittuvat 1900-luvun alkuun, kiertää elokuvan ääniraidalla paljon uudemman musiikin tuottama rakkauskuvasto. Syntyvä efekti on vieraannuttava, ja rakkaus tematisoituu elokuvassa kaiken läpäiseväksi mutta kuitenkin otteesta kirpoavaksi.

Myöhemmin Tavin romaanissa lukuisat rakkauteen liittyvän self help -kirjallisuuden diskurssit kertautuvat Tellervon ja Hennin rakkauselämän käännteissä. Romaanin kerronta tapahtuu kolmannessa persoonassa, joten näitä ajatuksia ei suoraan kaiuteta Tellervon tai Hennin mielen kautta minä-kerronnalla. Kuitenkin kertoja turvautuu usein ajatuspuheeseen, kuten seuraavassa katkelmassa:

Hänestä [Tellervosta] pääsi liikkeelle seksuaaliseksi energiaksi muuntunutta totuutta. Valitettavasti virrat eivät kohdistuneet Jarkkoon, vaan polyteknikkojen kuoron suuntaan. Eron hetkellä aktivoitunut vetovoima oli ollut varma kamara, jolla astelemme. Nyt oli maa kadonnut jalkojen alta. Tellervo oli niin kevyt. Vähän turhauttavaa sinänsä, koska tuossa olisi Jarkkokin. (T, 194.)

Kohtauksessa ollaan kahden kuoron yhteisissä joulujuhlissa sen jälkeen, kun Tellervo on eronnut Rorin opeilla alun perin pyydystämästään Jarkosta. Tellervo on aktiivisesti pyrkinyt ”suuntaamaan energiansa” menetetyn poikaystävänsä takaisinsaamiseen, mutta juhlissa hän huomaakin halunsa kohdistuvan Jarkon sijaan polyteknikkojen kuoroon. Katkelmasta huomataan, kuinka kertojan diskurssiin ja erityisesti kertojan vapaan epäsuoran esityksen keinoin välittämään Tellervon ajatusvirtaan eksyy jatkuvasti self help -gurulta omaksuttuja käsitteitä kuten ”seksuaalinen energia”, ”virrat” ja ”vetovoima”. Tällaiset kerronnan diskurssiin romaanin edetessä kiihtyvällä tahdilla pesiytyvät käsitteet ja kieli voidaan tulkita vieraana sanana (vrt. Bahtin 1991). Lajien parodisia suhteita tarkastellessa erityisesti kaiku on käyttökelpoi-

nen käsite. Kaikuteorian mukaisesti ironia syntyy tekstien kaiuttaessa toisia tekstejä ja tekstien välille syntyvä ironia tuottaa parodialle ominaista kriittistä etäisyyttä. Dan Sperberin ja Deidre Wilsonin (1986) kehittämän teorian mukaisesti ironia syntyy, kun sanotun takaa kuultaa jokin toinen lausuma. Tämä kuultaminen määrittää lausuman suhteen kaiutettuun lausumaan negatiivisesti. Tällaiset kaiut kirjoivat Tavin romaanin rakennetta kuten edellä siteeratusta katkelmasta. Tellervo ajattelee oppimansa mukaisesti itsestään purkautuvia energioita, mutta kerronnan tyyli paljastaa kaiutetun tyylin lainatuksi. Erityisesti lause "[v]alitettavasti virrat eivät suuntautuneet Jarkkoon vaan polyteknikkojen kuoron suuntaan" muuttaa koko ylevän energiapuheen koomiseksi ja näin teksti ottaa parodista etäisyyttä rakkautta käsittelevään self help -lajiin.

Voiko rakkautta opiskella?

Mitä sitten self help oikestaan lajina tarkoittaa ja minkälaisia konnotaatioita sen parodinen sisällyttäminen rakkautta ja ihmissuhteita käsittelevään romaanin tuottaa? Self help ei viittaa ainoastaan kirjalliseen muotoon, vaikka kirja onkin varsin keskeinen medium self help -teollisuudessa. Kirjallisuuden lisäksi self helpiin lajina lukeutuvat erilaiset audio- ja videotuotteet sekä myös seminaarit, kurssit ja lehtijutut. (McGee 2005, 11.) Lajina self help on siis monimediainen, ja sitä voitaisiin tarkastella kirjallisen lajin sijaan pikemminkin tekstilajina, joka voi toteutua monenlaisissa teksteissä myös kirjallisuuden ulkopuolella.

Self help on erityisen mittava bisnes Yhdysvalloissa, jossa self help -kirjallisuuden määrä yli tuplaantui vuosina 1979–2000 katsottaessa sen prosentuaalista osuutta kaikesta ilmestyvästä kirjallisuudesta (McGee 2005, 11–12). Self help on moderni laji, johon liittyy aina ajatus itsen muuttamisesta ja kehittämisestä, ja iso osa self helpistä liittyy parinmuodostukseen ja rakkauteen. Kuten sosiologi Micki McGee (mt.) on huomauttanut, on self help -kulttuuriin liittyvä haave tai vaatimus itsen kehittämistä kytköksissä laajempiin yhteiskunnallisiin kehityskulkuihin. Työ- ja perhekulttuurissa tapahtuneet muutokset ovat synnyttäneet *uuden epävarmuuden* (new insecurity) tilan, jossa ei riitä, että yksilö menee naimisiin tai saa työpaikan, vaan hänen on jatkuvasti kamppailtava pysyäksensä parisuhteeseen ja työhön kelpaavana. Tällainen itsen jatkuva kehittäminen muodostuu lopulta kuluttavaksi kierteeksi, jossa käsitys itsestä ja identiteetistä vääristyy ajatuksiksi oman elämän ja persoonan täydellisestä hallittavuudesta. (Mt.) Tämänkaltaiseen epävarmuuteen self help tarjoaa lohtua ja apua.

Self helpin tarjoilema käsitys itsestä muokattavana resurssina läpäisee kauttaaltaan Tavin romaania ja on sen keskeisin teema. Tellervon (ja osin myös Hennin) elämä kiertyy kauttaaltaan itsensä muokattavuuden ajatuksen ympärille. Tellervon lapsuuteen ja nuoruuteen liittyy lukuisia huonommuuden ja kelpaamattomuuden tunteita erityisesti suhteessa poikiin. Poikien huomion ovat aina vieneet "ihanaat tytöt", joihin

Tellervo itse ei kuulu. Rori Rayen opit löydettyään Tellervo katsoo mennyttä minäänsä uudesta perspektiivistä. Oivallus kiteytyy jälleen kertojan diskurssin ja Tellervon ajatusten sekoituessa: ”Koulutyttönä hän ei ollut ymmärtänyt, ettei kukaan ollut ihana tyttö syntyessään. Ihanaksi tytöksi opiskeltiin.” (T, 33). Rori Rayen opetukset perustuvatkin magnetisoitumiseen: kun nainen alkaa panostaa itseensä, hän muuttuu magneettiseksi ja alkaa vetää puoleensa miehiä. Katkelma ihanaksi tytöksi tulemisesta viittaa kiinnostavasti myös Simone de Beauvoirin feministisen teorian klassikkoon *Toinen sukupuoli* (1949), jossa Beauvoir kuuluisasti väittää, että naiseksi ei synnytä, naiseksi tullaan. Tellervon muunnelma on ironinen variaatio Beauvoirin teesistä, sillä feministinen teesi kääntyy merkitykseltään vastakkaiseksi: tyttöjen pitää tulla ihaniksi viehättääkseen poikia.

Yksi self helpin muoto ovat parisuhdeoppaat ja -ohjeet, joihin Tavin romaanin rakkausgurun ohjeetkin lukeutuvat. Näissä oppaissa ei ainoastaan anneta neuvoja parisuhteessa olemiseen vaan myös kumppanin löytämiseen. Jälkimmäisessä tapauksessa on kyse viettelyoppaista. Viettelykulttuuri on jo pitkään ollut oma alakulttuurinsa erityisesti miesten muodostamilla viettelyyn keskittyvillä keskustelufoorumeilla ja muissa viettelyn ympärille keskittyvissä yhteisöissä. Alun perin Yhdysvalloissa 1990-luvulla syntynyt viettelykulttuuri on sittemmin levinnyt laajalti erityisesti urbaaneihin keskuksiin kautta läntisen maailman. Tällaisten viettely-yhteisöjen keskeisiin premisseihin kuuluu käsitys siitä, että naisten viehättäminen on kyky, jota heteroseksuaaliset miehet voivat kehittää harjoittein ja itseään kehittäen. Nämä viettely-yhteisöt ammentavat erityisesti erilaisista liikejohdon opeista sekä evoluutiopsykologiasta ja ilmiön ympärillä pyörii myös liiketoimintaa viettelyoppaista viettelyvalmennuksiin. (O’Neill 2018, 3; Nurminen 2018.)

Samankaltaisia viettelyohjeita on loputtomiin tarjolla myös naisille. Erilaisissa parisuhdeoppaissa tai vaikkapa naistenlehtien tarjoamissa kumppanin löytämiseen tähtäävissä ohjeissa naisia opastetaan *investoimaan* seksuaalisuuteensa ja haluttavuuteensa ja kehittämään erilaisia intiimejä taitoja. (Gill 2009, 366; O’Neill 2018, 14.) Tietenkään ajatukset itsen investoimisesta tai itsen kehittämisestä vastakkaisen sukupuolen viehättämisen takia eivät siirry ainoastaan self helpin lajin kaltaisina neuvovina diskursseina. Kuten Rachel O’Neill (2018, 14–15) huomauttaa, koko käsityksemme intiimeistä suhteista rakentuu ja uusintuu pitkälti erilaisissa rakkauden, parisuhteen ja läheisyyden mediarepresentaatioissa, joita tarjoilevat vaikkapa romanttiset komediat tai chick lit. Koska juuri self help -ohjeissa tämänkaltaisen ajatus välittyy puhtaimmillaan ja koska Tavin romaanissa Rayen parisuhdeneuvot muodostavat tärkeimmän kehityksen rakkauden ja parisuhteen tarkastelulle, on syytä pysähtyä hetkeksi tarkastelemaan naisille tarjottuja parisuhdeneuvoja.

Kulttuuriteoreetikko Rosalind Gill (2009, 358–372) on suosittujen brittiläisten naistenlehtien antamia parisuhdeneuvoja käsittelevässä artikkelissaan tunnistanut kolme diskursiivista repertuaaria, joiden kautta intiimit suhteet muuttuvat tietoisesti työstettävissä olevaksi osaksi yksilön minuutta naisille tarjotuissa self help -ohjeissa.

1. Ensimmäinen näistä naistenlehtien lukijoilleen tarjoamista repertuaareista on *intiimi yrittäjyys* (intimate entrepreneurship), jossa yksilön seksuaaliset suhteet ovat huolellisesti suunniteltuja, aktiivisesti evaluoituja sekä rationaalisesti hallinnoituja.
2. Toinen lehtien sisältämä repertoaari on eräänlainen *mieslogia* (menology), joka selittää, minkälaisia miehet ovat sekä antaa naisille ohjeita miesten miellyttämiseen.
3. Kolmas repertoaari on *itsen muokkaaminen* (transforming the self), jossa naiset kutsutaan uudellenarvioimaan sitä, miten he ymmärtävät ja arvottavat omia kehojaan, seksuaalisuuttaan, halujaan ja ihmissuhteitaan.

Kaikkiaan nämä repertoaarit kannustavat naisia työstämään ja kehittämään omaa seksuaalisuuttaan, investoimaan seksuaalisiin taitoihin, tarkkailemaan ja säätelemään omaa seksuaali- ja suhdekäyttäytymistään. Paradoksisesti nämä intiimin eli suhteiden ja seksuaalisuuden alueelle kuuluvat valinnat ja teot tulee kuitenkin kehystää osaksi yksilöllisten valintojen jatkumoa: osaksi yksilön elämäntarinaa, vaikka ne käytännössä palautuvat jaettaviin normeihin.

Tellervossa kaikki nämä repertoaarit ovat aktiivisesti käytössä ja ilmenevät romaanin retorisisessa kudelmassa erityisesti Rori Rayen neuvoina ja Tellervon ajatuksina, joista jälkimmäiset johtuvat osin ensimmäisistä. Myös Hennin ajatuksissa ja suhde-elämässä näkyvät kaikki nämä repertoaarit. Intiimi yrittäjyys ilmenee herkkullisesti esimerkiksi luvussa nimeltä "Hennin ja Mikan somestrategia". Luvussa kertoja kuvaa tarkkaan Hennin ja tämän miesystävän Mikan käyttäytymistä sosiaalisessa mediassa. Alussa erityisesti Henni ajattelee, ettei rakkautta tarvitse julistaa somea, sillä moinen on vain valheellista. Pitkällisten keskustelujen jälkeen Henni ja Mika kuitenkin päätyvät julistamaan rakkauttaan sydämin ja rakastavin kommentein. Valinta on punnittu ja rationaalinen, minkä kertoja eksplikoi kertomalla, että Henni ja Mika toimivat jokaisen sydämen kohdalla tietoisesti valiten. Kertojan diskurssi tässä luvussa on opettavainen, Hennin ja Mikan some-käyttäytymistä arvioidaan monelta kannalta. Samaan aikaan tähän rationaaliseen pohdintaan parodista jännitettä luo hyödynnetty metaforinen kieli:

Rakkaus on kukka. Alkuvaiheessa se tarvitsee ennen kaikkea pimeyttä, sen on voitava itää, suojassa katseilta, mullan lämmössä. Mutta ilman valon houkutusta kukka ei koskaan jaksaa työntyä maan pinnan läpi. Samalla tavalla kahden ihmisen rakkaus saa ravintonsa sekä heidän omasta pimeydestään että muiden ihmisten katseista. Jokainen rakkauden ilmaus on kasvin varren työntymistä mullan läpi aurinkoon. Facebook on solarium. Totaalista kirkkautta, ja siksi Mika ja Henni toivat multaisen muhinaansa sinne. (T, 150.)

Erilaisten tyylien tai diskurssien törmäyttäminen on yksi keskeisistä romaanin parodian muodoista. Tällainen parodia on taitavaa taitamattomuutta, kuten Jyrki Nummi (1985, 53–55) parodian poetiikkaa käsittelevässä artikkelissaan summaa. Yllä

olevassa katkelmassa kertoja lainaa Rori Rayen oppien metaforisesta tyylistä puhuesaan rakkaudesta kukkana. Kun kukkavertaus törmäytetään arkiseen somemaailmaan, metaforinen tyyli kuitenkin banalisoituu ja Rayen self help -tyyliin muodostuu parodinen suhde.

Myös toista Gillin erottelemää repertoaaria eli mieslogiaa hyödynnetään tiuhaan, kuten kertojan referoidessa Rayen oppeja: ”Rori Raye oli sanonut ettei nainen koskaan saa tehdä mitään ensin, koska mies haluaa olla naisen kanssa aktiivinen” (T, 77). Tämänkaltaiset ”varmat tiedot” miesten haluista ja käyttäytymisestä parodisoituvat diskurssina, sillä osana romaanin kuvattua maailmaa ne eivät pidä paikkaansa ja ovat siksi liioiteltuja (liioittelusta parodian keinona ks. Nummi 1985, 53–55). Mieslogian parodia yltyy Tavin romaanissa koskemaan myös evoluutiopsykologisia selitysmalleja, joita kertoja käyttää tökerösti. Näin käy esimerkiksi juonen kohdassa, jossa Tellervo erehtyy seksuaaliseen kanssakäymiseen samassa kuorossa laulavan Arthurin kanssa, vaikka seurustelee yhä Jarkon kanssa. Arthur puolestaan on suhteessa kuorossa niin ikään laulavan Annan kanssa, vaikka on naimisissa. Lipsahduksen sattuessa Anna on matkustanut Amerikkaan. Kertoja selittää tapahtunutta seuraavasti:

Myöhemmin vaikutti selvältä, että se mitä Tellervon ja Arthurin välillä tapahtui selittyi varsin tyhjentävästi apinoiden spermakilpailusta käsin. Arthurin oma elämäntilanne, se miten Annan Amerikan matka oli osunut juuri siihen aikaan, jolloin Arthurin tunnelmat vaihtelivat ääripäästä toiseen, syvimmästä alhosta valtavaan vapauden riemuun ja kaipuuseen, oli tehnyt hänestä alttiin Tellervon kutsulle, joka nyt lähti Tellervon ruumiista ilman että Tellervo itse laisinkaan tajusi kutsua lähettävänsä. Tellervon kutsu lähti, koska hän oli saanut sisäänsä siementä ja lajityypillisesti avasi itseään kilpailulle siinä toivossa, että saisi sisäänsä toisenlaista, ehkä parempaa siementä. (T, 126.)

Romaanin kerronnalle tyypillisesti fokalisaatio on jälleen horjuvaa, eikä ole täysin varmaa, onko katkelma Tellervon ajatusten virtaa vaiko kertojan omaa analyysia. Teksti kuitenkin vaikuttaa Tellervon mielen läpi suodattuneelta, sillä tämänkaltaisen oman toiminnan selittäminen ja jatkuva reflektointi on tyypillistä Tellervolle. Katkelmassa on mukana intressi selittää omaa moraalitonta toimintaa biologian kautta ja tämä intressi saattaa selityksen naurettavaan (ja sitä kautta koko teosta vasten arvioituna parodiseen) valoon. Kertoja ei itse ole toimija kertomassaan fiktiivisessä todellisuudessa, eikä hänen näin ollen tarvitse selitellä asioita parhain päin. Siksi on perusteita lukea katkelma juuri Tellervon mielen läpi suodattuneena, jolloin ironinen etäisyys parodioitavaan biologiseen selittämiseen on selvä. Tellervo lainaa self help -oppeja aina itselleen sopivasti, eikä romaanin eetos sitoudu Tellervon edustamalle kannalle. Kolmas repertoari itsen muokkaamisesta on läsnä romaanissa voimakkaimmin, eikä siitä ole tarpeen nostaa esiin uusia esimerkkejä.

Edellä kuvatun kaltaisissa ironisissa uusintamisissa Tavin romaani parodioi varsin avoimesti self help -lajia, vaikka toisaalta myös empaattisesti ymmärtää henkilöitään,

jotka siitä pelastusta etsivät. Romaanin suhde toisiin artikkelini alussa nimeämiini lajeihin eli chick lit -kirjallisuuteen ja romanssiin on nähdäkseni yhtä lailla kompleksinen. Toisaalta voidaan sanoa, että romaani kiinnittyy näihin lajeihin, toisaalta taas, että se kriittisesti purkaa niitä.

Romanssi on kirjallisuuden laji, joka kuvaa nimensä mukaisesti romanssia, useimmiten heteroseksuaalista suhdetta, joka päättyy onnellisesti. Moderneissa lajivarian-teissa myös avoin loppu on mahdollinen. (Radway 1991, 91.) *Tellervossa* romanssin laji näkyy self helpin tavoin monin tavoin. Keskeisin romaanin juonta jäsentävä tarina on Tellervon ja Jarkon rakkaustarina, jonka peilinä toimii Hennin ja Mikan suhde, sekä lukuisat muut sivuhenkilöille tai sivuhenkilöiden kanssa tapahtuvat romanttiset tai eroottiset kohtaamiset. Näin romanssi on juonta kuljettava lajikehys. Kuitenkin sitoutumista kaikkein perinteisimpiin romanttisiin tarinoin purkaa se, että romaani ei ala rakastavaisten kohtaamisesta ja tunteiden muodostumisesta, vaan Rori Rayen mallitarinasta ja sen pohjalta kehittelemästä bisneksestä, jonka avulla Tellervo ja Henni magnetisoituvat ja rationaalisesti itseään johtaen järjestävät itselleen parisuhteet.

Tämä tarkoituksellinen suhteeseen hakeutuminen ja vastapuolen jatkuva manipuloiminen self help -gurun opein on räikeässä ristiriidassa suhteessa romanssilajille tyypilliseen rakkauskäsitykseen, johon kuuluu usko aitoihin tunteisiin ja tunteiden mystifiointi. Romanssissa tunteita ei synnytetä vaan ne syttyvät, kun taas self helpiä hyödyntävien rakkausvalmentajien opeissa rakkaus tulee tietoisesti hankkien. Tässä kohden Tavin romaanin poietiikka hyödyntää keskenään erilaisten lajien törmäyttämistä, joka onkin keskeinen tapa tuottaa parodista vaikutelmaa. Toisaalta lajien hybridinen risteyttäminen hämärtää ajatusta parodiasta. Jos parodia merkitsee intertekstuaalista suhdetta, jossa tiettyyn tekstiin tai konventioon otetaan kriittistä etäisyyttä, on lajihybridisyys parodian tuottamisen menetelmänä ymmärrettävä siten, että yhden tekstin parodia voi suuntautua samanaikaisesti useisiin teksteihin tai konventioihin.

Tellervoa lukiessa romaanin lajihybridisyys pakottaa myös tarkastelemaan parodian ja satiirin rajoja. Hutcheonin (1986, 43) mukaan satiirin ja parodian erottaa toisistaan se, että siinä missä parodia kohdistuu johonkin tekstiin tai diskurssiin, satiiri suuntaa ivansa ihmiskuntaa, yhteiskuntaa ja ihmisten outoja tapoja kohtaan. Kyse näiden tekstimuotojen erosta liittyy siis kritiikin kärkeen – mihin kritiikki kohdistuu. Käytännössä tekstejä analysoidessa näitä on hankala pitää erillään, sillä kaunokirjalliset merkitykset versovat usein ennakoimattomasti moniin suuntiin. Tästä hyvä esimerkki on Tavin romaanin loppu.

Klassiselle romanssille on tyypillistä rakkaussuhteen partikulaarisuuden eli erityisyyden ja ainutkertaisuuden korostaminen. Koettu päättyy joko idylliin tai rakkaussuhteen traagiseen loppuun. (Soikkeli 2016, 26–34.) Tellervon rakkaussuhde Jarkon kanssa päättyy tässä suhteessa varsin omalaatuisella tavalla. Romaanin viimeinen osa sijoittuu ajallisesti aikaisempia osia hieman kauemmas. Vaikka ennen luvun alkua Jarkko on jo jättänyt Tellervon, ollaan viimeisen osan alussa tilanteessa, jossa Jarkko makaa koomassa sairaalassa, ja Tellervo käy hoivaamassa häntä päivit-

täin. Jarkko on halvaantunut liikenneonnettomuudessa ja hänen kihlattunsa Petra on jo löytänyt uuden miehen, jolloin Tellervolla on mahdollisuus käydä sairaalassa vapaasti. Vaikka lopetus kuulostaa romanssijuonen vastakohtalta, on se itse asiassa onnellinen loppu ennen vihonviimeistä lukua. Tellervo nimittäin kokee koomassa makaavaa miestä hoivatessaan vihdoin syvää sisäistä rauhaa ja tyydytystä. Hän saa vihdoin haluamansa tarinan:

Tellervo olisi leskeksi vielä kohtuullisen nuori. Käytännössä hän voisi kutsua itseään leskeksi, vaikka eivät he naimisissa olleetkaan. Jäädytään nuorena leskeksi peitti alleen Petran, Markku Kempin, Vesän ja Sydänkummituksen kuin ensilumi, joka maalasi kauniiksi kaiken. Olisi vain Jarkon ja Tellervon tarina, ja nyt kun Jarkkoa ei enää ollut, oli vain Tellervon tarina. Kaunis rakkaustarina, joka päättyi murheellisesti. Silti rakkaussuhteen päättymisen ei ole vain jonkin tarinan loppu. Se on myös uuden matkan alku. (T, 227.)

Romaanin viimeisessä luvussa asetelma kääntyy jälleen nurin. Tellervo on osannut jo pitkään odottaa puhelua Jarkon hoitajalta, ja hän on varautunut kohtaamaan traagisen suru-uutisen ylevän haikeasti. Kun soitto tulee, paljastuukin se aivan erilaiseksi kuin mitä Tellervo kuvitteli. Hoitaja nimittäin ilmoittaa Jarkon heränneen koomasta. Aidosti rakastavalle ihmiselle uutinen olisi iloinen, mutta Tellervo mykistyy. Lopputulos on Tellervolle kauhistuttava, sillä ei hän oikeasti rakasta Jarkkoa tai ole valmis vastavuoroiseen suhteeseen elävän, tuntevan ja tahtovan ihmisen kanssa. Romanin loppu paljastaa koko romanssin kiiltokuvaksi, jota tavoiteltiin vain koska yhteiskunnan normit määräävät, että suhdetta on haluttava ja ihanalla naisella sellainen tulee olla.

Parodiaa voidaan pitää varsin kriittisenä tekstimuotona. Parodialla on keskeinen rooli kirjallisuushistoriallisissa muutoksissa, sillä parodia tarttuu usein vanhoiksi ja kuluneiksi käyneisiin muotoihin tai aiheisiin ja huumorin keinoin paljastaa niiden kuluneisuuden (Hutcheon 1986, 35). Kiinnostavaa kyllä parodia muotona vaatii samanaikaisesti myös kritisoitua muotoon tai lajiin sitoutumista, joka synnyttää ristivedon tietyn kirjallisen muodon hylkäämisen ja hyödyntämisen välillä. *Tellervossa* risteilevät lajit ovat osin tällaista esteettistä irtiottoa, kuten yllä erittelemäni romanssiparodia osoittaa. Samaan aikaan kritiikin kärki suuntaa pois parodioidusta lajista ja suuntaa kohti nykyaikaa, parisuhdekulttuuria ja sitä epävarmuutta, joka ajaa ihmiset tavoittelemaan rakkautta self help -gurujen avulla. Tällä tavoin luettuna romaani on lopulta satiirinen, ja sen parodia palvelee osin satiirin tarkoituksia.

Lajeilla leikittely – ironista vai vilpittönty?

Tavin *Tellervo* väistää sitoutumasta suoranaisesti mihinkään yhteen lajiin vaan leikittelee lajeilla. Yksi romaanin hyödyntämä laji on jo alussa Rori Rayen tarinaa ana-

lysoidessani mainitsemani chick lit. Chick lit on sukua romanssille, sillä molemmat luetaan usein kuuluviksi niin kutsuttuun naisten fiktion (Ferriss & Young 2006, 12). Lajityypillisesti chick lit kuvaa nuorten sinkkunaisten haasteita ja tasapainoilua sukupolvellensa tyypillisten ura- ja ihmissuhdeongelmien kanssa. Suhteessa perinteiseen romanssiin chick lit on arkisempaa ja realistisempaa. Kerronnan sävy on kepeä ja usein ironinen. Lajina chick litillä on paljon yhteistä romanttisten komedioiden kanssa, kuten artikkelini alussa totesin. Lajin keskeisiä arkkitekstejä onkin Helen Fieldingin *Bridget Jones's Diary*² (1996), joka jatko-osineen on poikanut myös lukuisia elokuvia. (Mt. 3–4).

Tellervo vastaa näitä piirteitä. Se on kepeä ja ironinen ja sen aiheena on nuorten aikuisten nykynaisten ihmissuhdeseikkailut. *Tellervo* tai Henni eivät ole romanttisia poikkeusyksilöitä vaan työpaikkojen ja opintojen kanssa rimpuilevia taviksia. Myös ulkonäön ja painon ruotiminen kuuluvat chick litiin (Ferriss & Young 2006, 11), ja näitä teemoja käsitellään myös *Tellervossa*. Romaani ei kuitenkaan istu täysin tähänkään lajiin. Pikemminkin romaani on jatkuvasti purkavassa ja jännitteisessä suhteessa myös chick litin lajiin. Se murtaa lajin rajoja liikkumalla toistuvasti lajille tyypillisestä kepeydestä päähenkilöiden lyijynraskaisiin ajatuksiin ja vakaviin yhteiskunnallisiin teemoihin, joita käsitellään satiirisesti. Chick lit on parodian kohteena hankalampi, sillä lajille on jo itsessään tyypillistä ironisuutta. Chick lit -kirjallisuuden kertojat ovat usein itseironisia ja ironinen asenne välittyy myös suhteessa romanssin lajiin. Koko chick litin käsitettä on alun perin käytetty ironisesti ja kriittisesti viittaamaan postfeministisiin näkemyksiin. (Mt. 8–9.)

Chick litin kepeästä ironiasta *Tellervon* kuitenkin erottaa tietty *vakavuus*, joka on jatkuvasti kerronnassa läsnä teoksen poetiikkaa hallitsevasta parodisuudesta huolimatta. Artikkelini loppuksi pysähdyn tarkastelemaan Tavin romaanin ironiaa. Ironialla tarkoitan tässä tiettyä diskursiivista käytännettä, joka voi ilmetä tekstissä kielen, kuvattujen tilanteiden tai rakenteen tasolla. Ironia on diskurssi, joka synnyttää lukijan tiedostettavaksi tarkoitetun jännitteen sanotun ja tarkoitetun välille (Hutcheon 1994, 10–11).

Ironia on myös keskeisiä postmodernin kulttuurin ja kirjallisuuden tunnusmerkkejä. Yksi postmodernia ironiaa koskevassa kulttuurisessa keskustelussa käytetty käsite on ollut keskustelu niin kutsutusta uusvilpittömyydestä. Käsitteellisesti uusvilpittömyys on vielä varsin hahmottomaton, mutta useimmiten sillä viitataan postmodernin jälkeiseen kulttuuriseen ilmapiiriin, kuten tekee Adam Kelly artikkelissaan ”The New Sincerity” (2016). Uusvilpittömyys irtisanoutuu postmodernista ironiasta, mutta tarkoittaa samalla jatkumoa postmodernille. Keskeistä uusvilpittömyydelle on tekstin pyrkimys kutsua vastaanottajaa aitoon kohtaamiseen myös tunnetasolla. Lukijaa provosoidaan tulkitsemaan tekstin kirjoittajan ja henkilöhahmojen vilpittömyyttä

² Tämä lajiesikuva mainitaan myös romaanissa suoraan, kun eräs sivuhenkilöistä katselee televisiosta Bridget Jones -elokuvaa. Romaanien välille voisi hahmotella myös muita yhtäläisyyksiä. Esimerkiksi rakkausguru Rori Rayen tyttöajan sukunimi on Jones. *Tellervon* tavoin myös Fieldingin Bridget turvautuu rakkaudenmetsästyksessään parisuhteita käsittelevään self-helpiin.

sen sijaan, että lukijan kustannuksella pelattaisiin tai leikittäisiin, niin kuin perinteisessä postmodernismissä usein tehdään. (Mt. 205–206; ks. myös Nurminen 2018.)

Voisiko uusvilpittömyys sitten käsitteenä soveltua myös *Tellervon* tarkasteluun? Edellä olen analyysini kautta osoittanut, että Tavin romaani ottaa parodian avulla tietoista ironista etäisyyttä rakkausaiheiseen self helpiin sekä myös romanssin ja chick litin lajeihin. Nähdäkseni romaani ei kuitenkaan ole vallitsevalta tunnemaailmaltaan läpikotaisin ironinen tai parodinen. Kertojan ja sisäistekijän suhtautuminen romaanihenkilöiden toimintaan ei kohdeteoksessani pyri yksinomaan nauramaan sille monimutkaiselle rakkauden ympärille kutoutuneelle merkitysviidakolle, jonka seassa henkilöt toisiaan kohti hapuilevat. Pikemminkin romaanin lukuisissa lajivaijutteissa heijastuu teoksen halu empaattisesti ymmärtää rakkautta. Haluankin uusvilpittömyyden käsitteen mukaan ottamalla tarkastella kohdteostani kokonaisuutena ja tarkentaa vielä astetta lähemmäs sen erikoista poetiikkaa.

Uusvilpittömille teksteille on tyypillistä arvioida jatkuvasti vilpittömyyden ja autenttisen olemisen mahdollisuuksia ja kutsua myös lukija puntaroimaan näitä kysymyksiä. Kuten Matias Nurminen (2018) on *Mad Men* -televisiosarjaa käsittelevässä artikkelissaan todennut, ironian purkaminen on yksi uusvilpittömän estetiikan keskeisistä ilmenemiskeinoista. Vaikka Tavin *Tellervon* suhde Jarkkoon ei ole autenttinen rakkaussuhde ajateltuna siten kuin rakkaus romanssin lajikehyksessä ymmärrettään, pyrkii romaani kuitenkin nähdäkseni vilpittömästi arvioimaan sitä maailmaa ja niitä maailmassa vaikuttavia lainalaisuuksia, joiden sisällä *Tellervo* ja *Henni* pyrkivät kohti autenttista yhteyttä vastakkaiseen sukupuoleen ja myös toisiinsa. Vaikka edellä analysoimani parodinen leikittely lajeilla tuottaa teokseen aikamme rakkauskulttuurille nauravaa satiiria, on kerronta myös kauttaaltaan varsin avointa, rehellistä ja emotionaalista. *Tellervon* ja muiden henkilöhahmojen sisäinen maailma on naurettavuudessaankin uskottava ja koskettava.

Adam Kellyn (2016, 203) mukaan uusvilpittömyys ei tarkoita täydellistä ironiatto-
muutta, vaan pikemminkin pyrkimystä vilpittömyyteen tunnustetusti läpikotaisin ironisessa maailmassa. Keskeistä uusvilpittömyyden problematiikassa on tietoisuus myös kielen auttamattomasta epäautenttisuudesta. Kieli on täynnä kliseitä ja erityisesti erilaiset kaupalliset kielenkäytön muodot ovat syöneet mahdollisuutta autenttiseen ilmaisuun. Kellyn (2016, 203) mukaan uusvilpittömät kirjailijat tunnistavat hyvin tämän autenttisuuden mahdottomuuden. Hänen mukaansa esimerkiksi Saunders, Egan, Whitehead ja Wallace muistuttavat lukijaa johdonmukaisesti siitä, kuinka erilaiset markkinoinnin muodot ovat tehneet ihmiselämän lyyrisimmistä ja merkityksellisimmistä hetkistä kliseitä. Jos aitous määritellään joksikin sellaiseksi, jota ei voida kaupallistaa, näyttää siltä, ettei mikään edes etäisesti julkinen voi enää pysyä autenttisena. Ja kuten Kelly muistuttaa, kieli ja sitä myöten kirjallisuus on väistämättä julkista.

Nähdäkseni *Tellervon* poetiikassa onkin tärkeää kiinnittää huomiota kieleen. Vaikka edellä olen osoittanut, että romaani käyttää erityisesti self helpiä lajia parodioiden, leimaa romaanin kerrontaa myös pyrkimys lyyriseen ilmaisuun kaikkein kliseisimpienkin diskurssienkin kohdalla. Esimerkiksi sopii aloitus luvusta ”Helmi”,

jossa kuullaan Hennin rakkausopintopiirissä pitämä alustus helmen käsitteestä Rori Rayen opetuksissa. Jo ennen kuin Henni pääsee vauhtiin, johdatellaan lukija helmen syvimmän olemuksen pohdintaan Tellervon ajatusten kautta:

Oli hieman haasteellista olla helmi. Kun Tellervo yritti ajatella helmen kerroksellisuutta, hän koki leviävänsä ja murskaantuvansa. Murskaantuneita simpukankuoria aaltojen nuolemien kivien joukossa. Mutta kuka on sanonut että tien rakkauteen pitäisi olla ruusun terälehdillä tanssimista. Tellervo istui rakkauden meren rannalla, läpinäkyvänä ja ilman vaatteita, ehkä hän jo pian astuisi veteen. Rannalle oli kerääntynyt kalastajia. Kalastivat nälkäänsä. Silti nainen ei ole kalastaja eikä kala, hän on viehe, koukku jossa mato kiemurtelee ja johon kala jää. (T, 90.)

Tekstikatkelmassa risteytetään useita lyyrisiä merkityskehkyksiä: helmi simpukan sisällä odottavana aarteena, ruusunlehdillä tanssiminen ja nainen vieheenä. Tällainen pompahteleisuus eri metaforien välillä on tulkittavissa jälleen kerran self help -kirjallisuuden banaalien metaforien parodiaksi. Toisaalta toista tulkintatapaa soveltaen tekstikatkelma voitaisiin myös lukea lyyriseksi tihentymäksi ja vilpittömäksi yritykseksi ymmärtää naisen roolia suhteessa miehiin. Tällaisissa kohdin Tavin romaanin voitaisiin parodian sijaan ajatella pyrkivän banalisoituneen ja kliseisen kielenkäytön ja muotojen lyyrisen potentiaalin tarkasteluun. Vaikka katkelma on tulkittavissa ironiseksi, voi sen yhtä hyvin ajatella valjastavan oman aikansa naurettavat tekstikäytännöt uuden totuuden etsintään.

Tällä tavoin ajateltuna *Tellervoa* voisi nähdäkseni kauttaaltaan lukea myös uusvilpittömänä romaanina, jonka ironisuus jää lopulta ambivalentiksi. Vaikka romaani on monilta osin luettavissa satiirina ja parodisena, on toisenlainenkin tulkinta mahdollinen. Kuten edellä olen esittänyt, Tavin romaanissa romanssi näyttäytyy mahdottona ideaalina, joka todellisuudessa väijäämättä purkautuu arkiseksi, naurettavaksi ja banaaliksi. Jo romaanin alun Rori ymmärtää *Moulin Rouge* -elokuvan romanttisen sanoman tahallaan väärin ja muuttaa romanttisen ajatuksen rakkauteen kasvamisesta bisnekseksi, joka löytää uhrinsa yksinäisistä. Rori Rayen rakkauskoulu on perin pohjin amerikkalainen ”jokainen on oman onnensa seppä” -rakennelma, jossa rakkaus muuttuu investoinneiksi ja sijoituksiksi. Näin romaanissa romanssin ja self helpin lajien kriittinen purkaminen tapahtuu aikalaiskriittisen satiirin keinoin. Kuitenkin romaani on myös varsin avoin ja vilpittömän suhteessa henkilöhahmojensa sieluelämään ja romaanin omintakeinen lyyrinen kieli (kuten tekstikatkelmassa yllä) tuntuisi vastustavan sen tulkittamista kauttaaltaan ironiseksi.

Olen edellä tarkastellut Tavin *Tellervo*-romaanin monikerroksista poetiikkaa. Olen tarkastellut romaanin tapaa kiinnittyä useisiin eri lajeihin ja niiden edustamiin puhe- ja ajattelutapoihin rakkausaiheen käsittelyssä ja osoittanut romaanin sekä sitoutuvan hyödyntämiinsä lajeihin että torjuvan niitä ottaen niihin parodista etäisyyttä. Edellä esittämäni nojalla totean, että Tavin romaanin poetiikka haastaa tulkitsijaa ja pakottaa jatkuvaan uudelleenarviointiin tulkinnessa. Teos tarjoaakin nähdäkse-

ni mahdollisuuksia erityisesti uusvilpittömyyden käsitteelliseen soveltamiseen juuri lajien ja parodian tarkastelun kautta. Kuten olen artikkelini viimeisessä alaluvussa osoittanut, kohdeteokseni sisältämä lajien parodinen toisintaminen on mahdollista tulkita myös vilpittömäksi pyrkimykseksi ymmärtää niiden avulla kuvattujen henkilöihahmojen mahdollisuuksia aitoon rakkauteen epäaidossa maailmassa, jossa erilaiset kirjalliset ja kulttuuriset esitykset rakkaudesta muodostavat esteitä autenttisen rakkauden kokemiselle. Romaanin eetoksessa rakkaus näyttäytyy lopulta samaan aikaan sekä syvästi koettuna että kaiken rakkauden ympärille kertyneen kulttuurisen kuonan köyhdyttämänä naurettavana ilmiönä.

Kirjallisuus

Kohdeteos

Tavi, Henriikka 2018. *Tellervo* [=T]. Helsinki: Teos.

Tutkimuslähteet

- Abbott, H. Porter 2002. *Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bahtin, Mihail 1991 (1963). *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen & Tapani Laine. Helsinki: Like.
- Dentith, Simon 2000. *Parody*. London & New York: Routledge.
- Ferriss, Suzanne & Mallory Young 2006. Introduction. Teoksessa *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. Toim. Suzanne Ferriss & Mallory Young. London & New York: Routledge, 1–13.
- Fowler, Alastair 1982. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Gill, Rosalind 2009. Mediated Intimacy and Post-Feminism: A Discourse Analytic examination of sex and relationships advice in a women's magazine. *Discourse & Communication* 3(4), 345–369.
- Hutcheon, Linda 1986 (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- Hutcheon, Linda 1994. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London & New York: Routledge.
- Kelly, Adam 2016. The New Sincerity. Teoksessa *Postmodern/Postwar and After: Rethinking American Literature*. Toim. Jason Gladstone, Andrew Hoberek, Daniel Worden & Samuel Cohen. Iowa City: University of Iowa Press, 197–208.
- Lyytikäinen, Pirjo 2005. Esipuhe: Lajit kirjallisuudessa. Teoksessa *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi & Päivi Koivisto. Helsinki: SKS, 7–23.
- McGee, Micki 2005. *Self Help, Inc.: Makeover Culture in American Life*. New York: Oxford University Press.
- Mißler, Heike 2016. *The Cultural Politics of Chick Lit. Popular Fiction, Postfeminism, and Representation*. New York: Routledge.
- Mäkelä, Maria 2019. Totuuksia ja politiikkaa tarinallistuvassa mediaympäristössä. *Tieteessä tapahtuu* 37(3), 4–9.
- Mäkelä, Maria 2020. Aikamme mallitarinoita. Teoksessa *Kertomuksen vaarat – Kriittisiä ääniä tarinataloudesta*. Toim. Maria Mäkelä, Samuli Björninen, Ville Hämäläinen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola & Tytti Rantanen. Tampere: Vastapaino, 23–39.
- Nummi, Jyrki 1985. Parodian poetiikkaa. Teoksessa *Kirjallisuudentutkijain Seuran Vuosikirja* 38. Toim. Anna Makkonen & Touko Siltala. Helsinki: SKS, 51–66.

- Nurminen, Matias 2018. "What the World Wants Today Is the Real Thing". *Mad Men, uusvilpittömyys ja onnellisten loppujen viettelykertomus. Kulttuurintutkimus*. 35(3-4), 63-75. <https://journal.fi/kulttuurintutkimus/article/view/83640>
- O'Neill, Rachel 2018. *Seduction. Men, Masculinity and Mediated Intimacy*. Cambridge: Polity Press.
- Radway, Janice A. 1991 (1984). *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Rose, Margaret A. 1995/1993. *Parody: Ancient, Modern and Post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Soikkeli, Markku 2016. *Tuttua lemmontouhua, Johdatus rakkauskertomusten poetiikkaan, historiaan ja filosofiaan*. Helsinki: SKS.
- Sperber, Dan & Deirdre Wilson 1986. *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.