

Romanssi- kertomukset 2000-luvulla

Parinmuodostuksen juonia ja murtumia
kirjallisuudessa ja populaarikulttuurissa



TAMPERE
UNIVERSITY
PRESS

Toimittaneet
Hanna Samola,
Saija Isomaa &
Matias Nurminen

Romanssikertomukset 2000-luvulla

Romanssikertomukset 2000-luvulla

Parinmuodostuksen juonia ja murtumia
kirjallisuudessa ja populaarikulttuurissa

Toimittaneet

Hanna Samola, Saija Isomaa & Matias Nurminen

Tampere University Press
<https://edition.fi/tup>
<https://isni.org/isni/0000000507168743>



©2024 Tekijät ja Tampere University Press



Tämän teoksen sisältö (ellei toisin mainita) on julkaistu Nimeä-EiKaupallinen-EiMuutoksia 4.0 Kansainvälinen -lisenssillä (CC BY-NC-ND 4.0). Aineistoa saa jakaa ja levittää edelleen missä tahansa välineessä ja muodossa, kunhan tekijä mainitaan. Aineistoa ei saa hyödyntää kaupallisesti eikä sitä saa julkaista muokattuna. Tutustu käyttöehtoihin osoitteessa <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fi>.

Typografia
Markus Itkonen

Taitto
Eija Kylmäniemi

Kannen toteutus
Jonna Lahti

ISBN 978-952-359-054-0 (PDF)
ISBN 978-952-359-055-7 (painettu, nid.)

Kustantaja: Tampere University Press, Tampere, Suomi
Painopaikka: BoD – Books on Demand, Norderstedt, Saksa

Viittausohje:
Samola, H., Isomaa, S. & Nurminen, M. (toim.) 2024. *Romanssikertomukset 2000-luvulla: Parinmuodostuksen juonia ja murtumia kirjallisuudessa ja populaarikulttuurissa*. Tampere: Tampere University Press. <https://doi.org/10.61201/tup.864>

Sisällys

1 Saatesanat: Millaisten romanssikertomusten keskellä elämme? 7
Hanna Samola, Saija Isomaa & Matias Nurminen

2 Parinmuodostuskertomukset transmediaalisena lajikenttänä
2000-luvun kirjallisuudessa, televisiossa ja elokuvassa 16
Saija Isomaa, Hanna Samola & Matias Nurminen

I

Romanssi voimavarana ja itsetutkiskelun välineenä

3 ”Minä tarvitsen keväisen voikukan”: Romanssigenre affektiivisena
lajina ja myönteisten tunteiden lähteenä nuortendystopioissa 45
Saija Isomaa

4 Romanttinen viihde symbolisena resurssina: Riikka Pulkkisen chick lit
-pienoisromaani *Iiris Lempivaaran levoton ja painava sydän* 64
Laura Karttunen

5 Räätelöityjä kaavoja toden ja fantasian rajoilla: Romanssimekaniikat
Dragon Age -roolipelisarjassa 82
Hanna-Riikka Roine

II

Romanssin muunnelmia

6 Laura Gustafssonin romaani *Huorasatu Pretty Woman* -elokuvan
parodisena uudelleenkirjoituksena 101
Hanna Samola

7 Romanssin, chick litin ja self help -kirjallisuuden lajien parodinen
risteytyminen Henriikka Tavin romaanissa *Tellervo* 122
Maria Laakso

8 Nykyajan goottilainen romanssi ja kamppailu patriarkaattia vastaan
Grooot-nimimerkin kirjoittamassa *Harry Potter* -fanifiktio-tekstissä
Galleons and Sickles and Knuts, Oh My! 141
Helena Mäntyniemi

III Romanssin varjopuolella

- 9 Romanssin varjo: *Ensitreffit alttarilla* hypoteettisena, nurin käännettynä ja julman optimistisena avioliittojuonena 163
Maria Mäkelä
- 10 Rakkauden pudotuspeli: Suljetun ajallisuuden rakentuminen *The Bachelor* -tositelevisiosarjassa 179
Mikko Mäntyniemi
- 11 "What would it take to make you a queen?": Viettelykertomuksen sukupuolittuneisuudet draamasarjassa *Mad Men* 201
Matias Nurminen
- 12 Kieliteltyjä leikkejä: Seksin sopimuksenvaraisuuden kielellistäminen Essi Tammimaan eroottisessa romaanissa *Isän kädestä* 221
Noora Vaakanainen

IV Jälkisanat

- 13 Coda, eli pysäytyskuva romanssin ikuisuuskysymyksen vastauksiin 241
Matias Nurminen

Kirjoittajat 247

1

Saatesanat

Millaisten romanssikertomusten keskellä elämme?

Hanna Samola, ORCID: 0000-0002-3810-6105

Saija Isomaa, ORCID: 0000-0003-0313-383X

Matias Nurminen, ORCID: 0000-0002-1242-6995

Jos *Humisevan harjun* Catherine ja *Rouva Bovaryn* Emma eläisivät ajassamme ja kärsisivät rakkauden tai sen puutteen tähden, he saattaisivat saada apua pariterapiasta, psykologeilta ja avioerojuristeilta, kirjoittaa Eva Illouz teoksessaan *Why Love Hurts: A Sociological Explanation* (2012, 2). Vaikka nykyajan ihminen voi ostaa ammattiapua rakkausongelmiinsa, ei rakkaus ole muuttunut aiempaa helpommaksi. Rakkauden etsiminen voi osoittautua tuloksettomaksi, ja rakkauden löydyttyä ihminen voi tylsistyä tai riitaantua kumppaninsa kanssa ja päätyä lopulta eroamaan tästä (mt., 3). Parisuhteiden solmimisen, niissä elämisen ja niistä eroamisen ongelmat nähdään Illouzin mukaan usein yksilöpsykologisina haasteina, vaikka parisuhteet ovat myös ja ehkä jopa ennen kaikkea yhteiskunnallinen kysymys.

Parisuhdemallit ja niitä koskevat kulttuuriset uskomukset ovat jatkuvassa muutoksen tilassa. Esimerkiksi sosiologia ja historiantutkimus luovat valaisevaa tietoa parinmuodostuksen ja yhdessä elämisen historiasta ja käytännöistä. Kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen näkökulmasta on kuitenkin kiinnostavaa ja tärkeää katsoa myös sitä, millaisessa kertomustodellisuudessa ja diskursiivisessa ympäristössä ihmiset elävät elämäänsä ja tekevät ihmissuhteitaan koskevia ratkaisuja. Millaisia parinmuodostuskertomuksia kirjallisuus ja muut mediat kertovat ja millaisia malle-

ja ne tarjoavat? Kokoelmamme artikkelit tutkivat, mitä tapahtuu kertomuksille, kun parisuhdemallit ja -normit muuttuvat. Ovatko kertomukset päivittyneet muuttuneiden parisuhdekäsitysten ja yhteiskunnallisten keskustelujen myötä vai toistavatko ne ikaikaisia käsityksiä romansseista, rakkaudesta ja parisuhteista? Mitkä romanssikertomustyypit periytyvät meille menneiltä sukupolvilta ja mitkä ovat oman aikamme luomuksia?

Parisuhteisiin liittyvät arvot ja normit eivät ole pysyviä, vaan eri aikoina ja paikoissa on ollut hyvin erilaisia käsityksiä parisuhteiden muodoista ja avioliiton merkityksestä. 2020-luvun alkuvuosina suomalaisessa mediassa ja kulttuurituotteissa on käsitelty heteromonogamiasta eroavia suhdemuotoja: esimerkiksi Selma Villhusen ohjaama elokuva *Neljä pientä aikuista* (2023) käsittelee polyamoriaa ja siihen liittyviä tunteita. Samaan aikaan esimerkiksi *Ensitreffit alttarilla* ja monet muut kumppaninetsintäohjelmat esittävät hyvinkin perinteisiä käsityksiä parisuhteesta ja sen vaiheista yhteen muuttoineen ja häineen – joskin eri järjestyksessä kuin on totuttu. Mielipiteitä jakavaa sokerideittailua¹ on myös käsitelty mediassa, ja ulkomailla aihe on alkanut näkyä myös romanssikertomuksissa ja dokumenttien aiheena (esim. *Köp mina trosor*, Ruotsi, 2023).

Anthony Giddens (1993, 61–64) esitti 1990-luvulla tutkimuksessaan *The Transformation of Intimacy*, että länsimainen parisuhdemalli oli vaihtumassa elinikäistä avioliittoa painottavasta heteronormatiivisesta romanttisesta rakkaudesta moniarvoisempaan ”yhdessä kulkevan rakkauden” (confluent love) malliin, jossa parisuhdetta jatketaan niin kauan kuin molemmat osapuolet kokevat sen mielekkääksi. Velvollisuuksien sijasta korostetaan tunteita, intimizeettiä ja erotiikkaa. 2000-luvulle tultaessa perherakenteiden kirjo on entisestään lisääntynyt ja avioliittojen määrä on vähentynyt (Miller 2020, 1140–1141). Ihmiset tekevät yhä vapaammin perhemuotoa koskevia valintoja.

Kun avioliitto tai parisuhde eivät ole enää taloudellisista syistä välttämättömiä ja yhä useampi valitsee lapsettomuuden tai itsellisen vanhemmuuden, saattaa kumppanuuden ja erotiikan merkitys parisuhteissa korostua (Kontula 2016, 68–69). Vaikka sinkkuuteen tai lyhyisiin seksisuhteisiin ei ole enää pitkään aikaan suhtauduttu kovin kielteisesti, ainakin Finsex-kyselyjen mukaan monet suomalaiset ajattelevat seksin olevan parempaa pitkissä parisuhteissa (Väestöliitto 2017). Pitkä parisuhde näyttäytyy edelleen ihanteellisena ja tavoiteltavana suhdemuotona. Vakiintuneet parisuhteet ja vireä parisuhdeseksi ovat osa pikkuporvarillista hyvinvointipuhua, ja säännöllinen mutta yllätyksellinen seksi on osa jatkuvaa työtä intohimon liekin ylläpitämiseksi, toteaa Riikka Suominen (2024, 55) *Imagen* (5/2024) esseessään. Jotta kansalainen saisi itselleen vakituisen tai lyhytaikaisemman seksikumppanin, kannattanee hänen ladata puhelimeensa deittisovellus.

Romanttisista suhteista on nettideittailun myötä saattanut tulla hyödykkeitä, joita tuotetaan liukuhihnalla ja kulutetaan nopeasti ja tehokkaasti, uumoilee Eva Illouz (2007, 91) teoksessaan *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. Kuten

¹ Sokerideittailulla tarkoitetaan yleensä vanhemman miehen ja nuoremman naisen vastikkeellista deittailua, johon sisältyy usein mutta ei välttämättä aina seksiä.

varmasti jokainen nettideittailut tai tinderöinyt on huomannut, internetsovellusten tarjoama valintojen maailma on yleensä kuvitteellinen ja pettymyksiä on luvassa viimeistään siinä vaiheessa, kun mennään treffeille. Onko parinmuodostukseen liittynyt ajatus toisen ihmisen ainutkertaisuudesta vaihtunut ajatukseen vaihdettavuudesta? Rakastumista on pidetty odottamattomasti tapahtuvana, järkiperusteet unohtavana epifanisena kokemuksena, mutta internet ohjaa käyttäjiään pikemminkin laskelmoivaan tai järkiperäiseen kumppanivalintaan. (Mt., 90.) Elämme tässä mielessä epäromanttisessa ajassa. Nykyhetken parinmuodostukseen vaikuttavat myös aiempaa rationaalisempi neuvottelu työn- ja vastuidenjaosta parisuhteissa sekä naisten ja miesten arvojen ja asenteiden etäännyminen toisistaan (esim. Fekete 2022, 3; Nuuttila 2024). Vaikka ihmisten väliset suhteet olisivat muuttuneet aiempaa laskelmoidummiksi, useimmilla ihmisillä lienee ikävä toisen luo tänäkin päivänä.

Avaamme artikkelikokoelmassamme näkökulman 2000-luvulla kerrotuihin parinmuodostuskertomuksiin kirjallisuuden- ja kertomustutkimuksen kautta rikastaaksemme aiheesta käytyä keskustelua ja nostaaksemme esiin aikamme parinmuodostuskertomusten piirteitä. Kertomusten mekanismien ja historian ymmärtäminen voi avata kriittisen näkökulman myös niiden esittämiin yhteiskunnallisiin ilmiöihin.

2000-luku on nähty niin kertomusbuumin kuin myöhäiskapitalistisen tarinatalouden aikakautena, ja kertomusten valtaan ja vaaroihin maailman merkityksellistäjinä ja identiteettien tuottajina on kiinnitetty uudenlaista huomiota (ks. esim. Mäkelä et alii 2021). Trendi näkyy myös parinmuodostuskertomuksista käydyssä keskustelussa. Esimerkiksi Hollywoodissa tuotettuja romanttisia elokuvia on kritisoitu haitallisten toimintamallien normalisoinnista ja keskittymisestä valkoisten keskiluokkaisten heteroiden parisuhteisiin. Tilalle on toivottu eettisempiä kertomuksia, jotka kuvastavat laajemmin aikalaisyhteiskunnan identiteettien ja kokemusten moneutta. (Esim. Sankey 2019.) Eettistä keskustelua romanssikertomusten inklusiivisuudesta ja rasistisista stereotyyppioista on käyty esimerkiksi Yhdysvaltojen romanssikirjoittajien ammattiliitossa *Romance Writers of America* (esim. Farzan 2020; Willingham 2020).

Nykyhetken viihderomansseissa on jo näkyvissä merkkejä siitä, että romanssikertomusten inklusiivisuus on lisääntymässä: perinteinen rajautuminen valkoisesten, fyysisesti viehättävien ja vammattomien keskiluokkaisten heterojen rakkaussuhteisiin on saamassa rinnalleen monipuolisempia representaatioita. Netissä julkaistussa fanifiktiossa moniarvoistuminen on tapahtunut jo aiemmin, ja monet fanifiktioiteksteistä ovat eettisesti tiedostavia, identiteettien ja kehojen moninaisuutta ja suostumusta korostavia kertomuksia. Kriittisestä vireestä huolimatta suuri osa fanifiktiosta kuuluu kuitenkin edelleen romanssigenreen ja kuvaa romanttisten ihmissuhteiden syntyä – genrestä ei ole luovuttu, vaan se on pikemminkin moniarvoisen uudelleenkirjoituksen kohteena.

Heteronormin ja perinteisten sukupuoliroolien murtaminen sekä muu eettinen tiedostavuus näkyy romanssigenreäkin selvemmin lapsille ja nuorille suunnatuissa kulttuurituotteissa, kuten satuelokuvissa sekä lasten- ja nuortenkirjallisuudessa. Eräissä 2000-luvulla ilmestyneissä Disney-elokuvissa, kuten *Frozen* I-II:ssä (Yhdysvallat, 2013 ja 2019) ja *Vaianassa* (Yhdysvallat, 2016), heteroparisuhdetta ei enää

esitetä päähenkilön päämääränä tai toiveiden täyttymyksenä. Rebecca Solnitin lastenkirja *Cinderella Liberator* (2019) uudelleenkirjoittaa Tuhkimo-satuja ja esittää Cinderellan suurimpana haaveena muiden auttamisen ja mielekkään työn tekemisen – parisuhteeseen prinssi ja Cinderella eivät keskenään päädy. Hannele Lampelan ja Ninka Reitun lasten kuvakirja *Prinsessa Pikkiiriikin astetta paremmat iltasadut* (2018) tuo suostumuksesta käydyn keskustelun Prinsessa Ruususen uudelleenkirjoitukseen kritisoimalla nukkuvan neidon suutelua. Siiri Enorannan nuortenkirjoissa kuvataan ihastumisia ja rakastumisia, jotka eivät noudata perinteistä heterokaavaa, ja Dess Terentjevan säeromaaneiden *Ihana* (2021) ja *Freestyle* (2023) aiheisiin lukeutuvat pansksuaalisuus ja aseksuaalisuus.

Televisiokin on uudistanut tarjontaansa. Eräs 2000-luvun ilmiöistä ovat uudentyyppiset parinmuodostukseen keskittyvät tosi-tv-ohjelmat, jotka leviävät ohjelmaformaateina maasta toiseen. Ne ovat nousseet huippusuosituiksi erityisesti 2010-luvun aikana niin kansainvälisesti kuin Suomessa, jossa formaatit ovat saaneet miltei vääjäämättä paikallisen version. Tositelevisiossa on pyritty yleensä heteroseksuaaliseen parinmuodostukseen tai parisuhteen kestävyuden testaamiseen esimerkiksi kokkaamalla *Sinkkuillallisilla* (Britannia, 2010) tai kisailemalla *Paratiisihotellissa* (Yhdysvallat 2003) sekä *Love Islandilla* (Britannia, 2005). Kohuja on synnytetty avioitumalla ensitapaamisella (*Ensitreffit alttarilla*, Tanska 2013), etsimällä kumppania alastomana (*Aatami etsii Eevaa*, Alankomaat 2014 ja *Naked Attraction*, Britannia 2016) sekä laittamalla nuoremmista miehistä kiinnostuneet äidit ja heidän vanhemmista naisista kiinnostuneet poikansa etsimään kumppania samaan ohjelmaan (*Milf Manor*, Yhdysvallat 2023). Maa- ja metsätalousyrittäjät saavat kumppaniehdokkailta kirjeitä, seuraa ja viljelyapua ohjelmassa *Maajussille morsian* (Iso-Britannia 2001–).

Deittailurealityt pitävät osaltaan yllä käsitystä parisuhteen keskeisyydestä yksilön elämänkulussa mutta myös mallintavat, kuinka monella tapaa parisuhdetta voi etsiä ja toteuttaa nykykulttuurissa. Aivan kaikissa medioissa romanssi ei kuitenkaan ole muodostunut yhtä isoksi aiheeksi ja bisnekseksi: romanssimekaniikat ja feminiinisyhteen yhdistetyt tunteet ovat 2000-luvulla tulleet vain vähitellen miesten ja poikien kiinnostuksenkohteiksi assosioituihin tietokonepeleihin, eikä romanttisia tarinalinjoja ole yleensä pakko pelata (ks. esim. Tomlinson 2021).

Romanssit ja muut parinmuodostuskertomukset on nykytutkimuksessa laskettu yleensä populaarikirjallisuudeksi, ja niitä on kansainvälisesti tutkittu tyypillisesti feministisessä kehyksessä sekä kulttuurintutkimuksen näkökulmasta. Avaamme artikkelikokoelmassamme uudentyyppisen näkökulman 2000-luvun parinmuodostuskertomuksiin tarkastelemalla kirjallisuuden lisäksi myös muiden medioiden kertomuksia kirjallisuustieteen ja monitieteisen kertomustutkimuksen keinoin. Tieteenalat auttavat ymmärtämään hallitsevia kertomuksia ja lajeja asettamalla ne laajoihin historiallisiin kehyksiin ja erittelemällä niiden rakenneperiaatteita, eetosta ja tunnesisältöä. Tarkka narratologinen analyysi ja monitieteisen kertomusteorian soveltaminen auttavat hahmottamaan, miten kulttuuriset tarinamallit ohjaavat parisuhteisiin liittyviä affekteja ja tunteiden verbalisoinnin tapoja. Ne myös osoittavat, miten yksilöt ja yhteisöt voivat nousta vastustamaan kulttuuristen mallien ylivaltaa. Historiallinen

lajitutkimus puolestaan tekee näkyväksi kertomustyyppeiden historiallisuuden ja mahdollisesti kaukaakin menneisyydestä juontuvat konventiot ja implikaatiot, jotka eivät välttämättä istu ongelmitta 2000-luvun todellisuuteen ja mielenmaisemiin. Lajien historia on tärkeä konteksti lajityyppisiin kytkeytyvien kertomusten nykykulttuurissa saamien muotojen erittelyssä ja ymmärtämisessä. Nostamme esiin myös kertomusten eettisyyden arviointiin kytkeytyvän suostumuksen, joka on noussut 2000-luvulla keskeiseksi käsitteeksi keskusteltaessa seksuaalisen kanssakäymisen etiikasta.

Kokoelman artikkelit

Kokoelman avaa kirjan toimittajien Saija Isomaan, Hanna Samolan ja Matias Nurmi- sen kirjoittama artikkeli, joka tarkastelee 2000-luvun parinmuodostuskertomuksia transmediaalisena lajikenttänä ja suhteuttaa kertomusten nykymuotoja romanssin ja muiden parinmuodostuskertomusten lajihistoriaan. Artikkelit esittää, että parinmuodostusta kuvaavia kertomus- ja lajityyppisiä on mielekästä tarkastella toistensa yhteydessä mediarajat ylittäen, sillä ne kytkeytyvät sisällöllisesti toisiinsa ja hyödyntävät rakentumisessaan romanssigenreä sitä uusiin suuntiin muokaten tai vastakertomuksia luoden. Artikkelit tarkastelee, miten romanssille tyypilliset konventiot ilmenevät nykyajan audiovisuaalisessa ja kirjallisessa kulttuurissa ja millaisia uusia muotoja romanssi on saanut eri medioissa ja kulttuurissa käydyssä eettisen keskustelun myötä. Samalla eritellään, miten romanssikonventioihin on otettu eri lajeissa kriittistä ja ironista etäisyyttä.

Kokoelman ensimmäisen osion ”Romanssi voimavarana ja itsetutkiskelun välineenä” artikkelit tarkastelevat romanssigenren käyttötapoja ja funktioita nykykirjallisuudessa ja tietokonepeleissä. Romanssigenreä on väheksytty naisten viihdekirjallisuutena, eikä etenkään pokkariromansseja ole yleensä kelpuutettu kirjallisuushistorioihin tai kirjastojen kokoelmiin. Saija Isomaa kuitenkin osoittaa artikkelissaan ”’Minä tarvitsen keväisen voikukan’: Romanssigenre affektiivisena lajina ja myönteisten tunteiden lähteenä nuortendystopioissa” romanssigenren esittävän ja myös herättävän ainakin osassa lukijoita myönteisiä tunteita, joita on 2000-luvun tunnetutkimuksessa pidetty keskeisenä hyvän elämän rakennuspalikkana. Artikkelit erittelee ja vertailee 2000-luvun kotimaisia ja ulkomaisia nuortendystopioita, joista valtaosa hyödyntää romanssigenreä erityisesti teosten lopetuksissa. Isomaa väittää romanssigenren tuottavan myönteisiä tunteita nuortendystopioiden synkkiin maailmoihin.

Osiota jatkaa Laura Karttusen artikkeli ”Romanttinen viihde symbolisena resursina: Riikka Pulkkisen chick lit -pienoisromaani *Iiris Lempivaaran levoton ja painava sydän*”. Se esittelee Tania Zittounin teoretisoiman symbolisen resurssin käsitteen, jolla tarkoitetaan kulttuurituotteen kuten laulun tai elokuvan käyttämistä oman elämän jäsentämisessä. Karttunen analysoi Zittounin teorian avulla Riikka Pulkkisen pienoisromania (2014), jossa päähenkilön Iiris Lempivaaran iäkäs naapuri antaa

elämänohjeita erityisesti *Kauniit ja rohkeat* -saippuasarjan pohjalta. Esittäessään naisten suosiman romanttisen viihteen tärkeänä elämänohjeiden lähteenä Pulkkisen teos on Karttusen mukaan feministinen kannanotto naisia puhuttelevien mutta väheksytyjen kulttuurituotteiden puolesta.

Osio päättyy Hanna-Riikka Roineen artikkeliin ”Räätälöityjä kaavoja toden ja fantasian rajoilla. Romanssimekaniikat *Dragon Age* -roolipelisarjassa”. Roine huomauttaa romanssien nousseen 2000-luvulla olennaiseksi osaksi pelattavaan hahmoon samastumista digitaalisissa roolipeleissä ja tarkastelee *Dragon Age* -roolipelisarjan romanssimekaniikkoja suhteessa kulttuurisiin romanssikaavoihin. BioWaren pelit erottuvat valtavirrasta heteronormista poikkeavan seksuaalisuuden kuvauksessa, mikä mahdollistaa pelaajille erilaiset, myös voimaannuttaviksi koetut romanttiset valinnat. Roine osoittaa tarkastelemiensa pelien hyödyntävän kulttuurisia romanssi- ja viettelykaavoja mutta myös mahdollistavan niistä poikkeavan romanssikertomuksen. Romanssi jää kuitenkin tarkastelluissa peleissä sivujuonteeksi – romanssista ei ole luotu digitaalisissa peleissä samanlaista rahakasta bisnestä kuin kirjallisuudessa ja elokuvassa.

Kokoelmamme toisen osion ”Romanssin muunnelmia” artikkelit käsittelevät romanssilajin muunnelmia ja parodiointia. Hanna Samola käsittelee artikkelissaan ”Laura Gustafssonin romaani *Huorasatu Pretty Woman* -elokuvan parodisena uudelleenkirjoituksena” romanttisten komedioiden ja chick lit -teosten konventioiden parodiointia sekä elokuvan *Pretty Woman* (1990) uudelleenkirjoittamista Gustafssonin *Huorasadussa* (2011). Niin *Huorasadussa* kuin *Pretty Woman* -elokuvassa on viittauksia satuihin ja satumainen juoni. Samola tarkastelee, miten *Huorasatu* kääntää nurin romanttisille komedioille ja saduille tyypillisiä heterosuhteen esittämisen konventioita. *Huorasatu* esittää *Pretty Woman* huomattavasti synkemmän ja realistisemmän kuvauksen seksityöstä. Siinä missä *Pretty Woman*in Vivian Ward kohtaa työssään elämänsä prinssin, Richard Geren esittämän rikkaan Edwardin, *Huorasadun* Milla joutuu torjumaan Geren tunkeilevat ehdotukset.

Maria Laakson artikkeli ”Romanssin, chick litin ja self help -kirjallisuuden lajien parodinen risteytyminen Henriikka Tavin romaanissa *Tellervo*” tarkastelee, miten Tavin *Tellervo* (2018) toistaa chick lit -kirjallisuuden konventioita esittämällä rakkautta tavoittelevan sinkku-Tellervon, joka yrittää elää self help -gurunsa oppien mukaan. Laakso esittää, että Tavin romaani varioi parodisesti rakkauteen ja romanssiin yhdistettyjä puhetapoja ja lajeja. Parodisuudestaan ja ironisuudestaan huolimatta Tavin romaani suhtautuu empaattisesti henkilöihäihinsä. Tavin romaanin kritiikin kärki ei kohdistu rakkautta tavoitteleviin henkilöihäihän vaan niihin lajeihin ja diskursseihin, jotka heidän rakkauskäsitystään muokkaavat ja ohjaavat. Laakson artikkelissa tarkastellaankin myös ironisen etäisyyden ja henkilöihäihän suuntautuvan empatian välistä ristivetoa.

Helena Mäntyniemi tarkastelee artikkelissaan ”Nykyajan goottilainen romanssi ja kamppailu patriarkaattia vastaan Grooot-nimimerkin kirjoittamassa *Harry Potter* -fanifiktioetextissä *Galleons and Sickles and Knuts, Oh My*” kertomusta, joka kuvaa J.K. Rowlingin *Harry Potter* -sarjasta tuttujen Hermione Grangerin ja Severus Snapen

välille syntyvää romanssia. Mäntyniemi analysoi kertomuksen rakentumista ja keinoja suhteessa romanssin, goottilaisen romaanin ja fanifiktioyhteisön konventioihin ja osoittaa sen noudattavan romanssikaavaa kuvatessaan patriarkaalisessa yhteiskunnassa kipuilevan naisen voimaantuvan miehen avulla. Mäntyniemen artikkeli osoittaa, millä tavoin nykyromanssit voivat muunnella romanssin konventioita omiin tarkoituksiinsa ja feministisiin arvoihin sopiviksi.

Kokoelman kolmas osio ”Romanssin varjopuolella” tutkii television parinmuodostuskertomuksia, viettelemistä sekä seksin ja suostumuksen esitystä nykykirjallisuudessa. Maria Mäkelän artikkeli ”Romanssin varjo. *Ensitreffit alttarilla* hypoteettisena, nurin käännettynä ja julman optimistisena avioliittojuonena” analysoi, miten häistä alkava ja tutustumiseen päättyvä tositelevisio-ohjelma kääntää nurin romanttisista romaaneista ja elokuvista tutun avioliittojuonen ja miten ohjelman kerronta rakentaa mahdollisia tarinamaailmoja ja tapahtumakulkuja. *Ensitreffit alttarilla* -ohjelman kiinnostavuus syntyy pitkälti siitä, miten osallistujien ja asiantuntijoiden odotukset ja toiveet toteutuvat tai eivät toteudu osallistujapariskuntien avioliitoissa. Mäkelä esittää, että tositelevisioformaatin jaksoissa keinotekoista parisuhdeasetelmaa peilataan siihen, miten henkilöiden romanssi olisi voinut kehittyä ”oikeassa elämässä”.

Tositelevisio ei pääty tuotantokauden loppumiseen, vaan katsoja voi jännittää romansseja ja niiden hajoamisia myös todellisessa maailmassa: vaikka pari saattaa *Ensitreffit alttarilla* -kauden lopussa kertoa rakastuneensa ja jäävänsä yhteen, iltapäivälehdet voivat samana päivänä paljastaa parin jo eronneen. Ajan kysymyksiä käsittelee Mikko Mäntyniemi artikkelissaan ”Rakkauden pudotuspeli. Suljetun ajallisuuden rakentuminen *The Bachelor* -tositelevisiosarjassa”. Artikkelitarkastelee, miten jo 28 kautta jatkunut tositelevisiosarja luo jännitettä spekulatioon pohjautuvalla sulkeutuneella ajallisuudella. *The Bachelorissa* jokaisen kauden keskushenkilö kulkee läpi varsin samankaltaisen perinteisen romanssikertomuksen, joka kehkeytyy pitkin kautta ensitreffeistä aina kihlautumiseen. Mäntyniemi tulkitsee sarjan toimivan kuitenkin neljällä erilaisella aikatasolla – kaupallisella, kaudellisella, jaksollisella ja juontajan ajallisuudella – muodostaessaan katsojille kertomuksen romanttisesta matkasta.

Viettelykertomus on löytänyt 2000-luvulla aivan uudenlaisen suosion, mutta perinteisten kaavojen ohella on tarjottu myös kriittisiä, viettelemisen sukupuolittuneita rooleja ja odotuksia purkavia teoksia. Matias Nurminen käsittelee viettelijähahmojen sukupuolirooleja artikkelissaan ”’What would it take to make you a queen?’ Viettelykertomuksen sukupuolittuneisuudet draamasarjassa *Mad Men*”. Nurminen analysoi erään menestyneimmän nykyaikaisen viettelykertomuksen, palkitun draamasarjan *Mad Menin* (2007–2015) viettelijähahmojen Donin ja Joanin sukupuolittuneita rooleja 1960-luvun Yhdysvaltojen mainosmaailman sykkeessä. Sarja toimii eräänlaisena retrospektiiviseen katseeseen turvautuvana peilinä, joka käy keskustelua miesten ja naisten seksuaalisesta toimijuudesta sekä sen sokeista pisteistä. Nurminen osoittaa sarjan vastaanoton kautta *Mad Menin* paljastavan ummehtuneita ja kaksinaismoralistisia käsityksiä seksuaalisuudesta ja suostumuksen kysymyksistä ajassamme, jonka olettaisi kirineen kauas sarjan kuvaamasta epätasa-arvoisesta maailmasta.

Kokoelman viimeisessä artikkelissa ”Kielitelyjä leikkejä: Seksin sopimuksenva-
raisuuden kielellistäminen Essi Tammimaan eroottisessa romaanissa *Isän kädestä*”
Noora Vaakanainen perehtyy parinmuodostamisen valtdynamiikan esittämisen
keinoihin eroottisessa kirjallisuudessa. Vaakanainen tarkastelee, miten Essi Tam-
mimaan eroottisen romaanin *Isän kädestä* (2018) päähenkilöt neuvottelevat pari-
suhteessaan suostumuksellisuudesta BDSM-seksissä. Vaakanaisen mukaan seksin
rajojen kielellistämisen keskeisyys ilmenee kerronnassa erilaisina etulaistuvina kieli-
leikkeinä sekä rakastavaisten välisenä kaiuttavana vuoropuheluna. Vaakanainen kyt-
kee suostumuksen neuvottelun seksin leikillisyyteen sekä tutkii, mitä leikillisyydelle
käy, kun neuvottelu epäonnistuu.

Kokoelman päättää epilogi, jossa kirjan toimittaja Matias Nurminen pohtii tämän
hetken romanttisia kertomuksia ja niistä käytyä keskustelua. Ajassamme on useita
toistaan eroavia käsityksiä ja näkemyksiä parisuhteista ja parinmuodostuksesta: osa
kokee jääneensä parisuhdemarkkinoiden ulkopuolelle, kun taas osa juhlii vapautu-
mistaan hetero- ja parisuhdenormeista.

Kirjallisuus

- Farzan, Antonia Noori 2020. A romance writer called a novel racist. Now the industry is in chaos and its top awards have been canceled. *Washington Post*, 8.1.2020. <https://www.washingtonpost.com/nation/2020/01/08/romance-writers-america-cancels-awards-program-writer-racism-controversy/>, katsottu 24.3.2023.
- Fekete, Maleah 2022. Confluent Love and the Evolution of Ideal Intimacy: Romance Reading in 1980 and 2016. *Journal of Popular Romance Studies*, 11, 1–30.
- Giddens, Anthony 1993. *The transformation of intimacy: Sexuality, love and eroticism in modern societies*. Stanford: Stanford University Press.
- Illouz, Eva 2007. *Cold Intimacies. The Making of Emotional Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- Illouz, Eva 2012. *Why Love Hurts: A Sociological Explanation*. Cambridge: Polity Press.
- Kontula, Osmo 2016. *Lemmen paula. Seksuaalinen hyvinvointi parisuhdeonnan avaimena*. Perhebarometri 2016. Katsauksia/Väestöliitto, Väestöntutkimuslaitos. E50/2016.
- Miller, Gabe H. 2020. Future trends in marriage and family. Teoksessa *International Handbook on the Demography of Marriage and the Family*. Toim. Farris, D. N., & Bourque, A. J. J. Cham: Springer International Publishing, 307–315.
- Mäkelä, Maria, Samuli Björninen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola & Tytti Rantanen 2021. Dangers of narrative: A critical approach to narratives of personal experience in contemporary story economy. *Narrative*, 29(2), 139–159.
- Nuutila Sakari 2024. Railo repesi nuorten naisten ja miesten arvomaailmojen välille – tutkija näkee taustalla huolestuttavan kehityksen. Yle 6.2.2024. <https://yle.fi/a/74-20073201>, katsottu 6.6.2024.
- Sankey, Elizabeth 2019. *Romantic comedy*. (Iso-Britannia.) Ohjaus: Elizabeth Sankey. Tuotanto: Chiara Ventura, Oskar Pimlott ja Jeremy Warmsley / A Montgomery Avenue Production. Ensi-ilta 25.1.2019.
- Suominen, Riikka 2024. Seksipakko. *Image* 5/2024, 54–56.
- Tomlinson, Christine 2021. Priority pixels: the social and cultural implications of romance in video games. *Information, Communication & Society* 24(5), 717–732. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2021.1874478>
- Väestöliitto 2017. FINSEX: Seksuaaliasenteet. <https://www.vaestoliitto.fi/artikkelit/finsex-seksuaaliasenteet/>
- Willingham, AJ 2020. A romance novelist accused another writer of racism. The scandal is tearing the billion-dollar industry apart. CNN, January 14, 2020. <https://edition.cnn.com/2020/01/13/us/romance-writers-association-rita-awards-novel-scandal-trnd/index.html>, katsottu 23.9.2022.

2

Parinmuodostuskertomukset transmediaalisena lajikenttänä 2000-luvun kirjallisuudessa, televisiossa ja elokuvassa

Saija Isomaa, ORCID: 0000-0003-0313-383X
Hanna Samola, ORCID: 0000-0002-3810-6105
Matias Nurminen, ORCID: 0000-0002-1242-6995

Parinmuodostus on ollut ihmiskunnan historiassa sen jatkuvuuden ehto. Parien muodostumista on myös kuvattu kirjallisuudessa alusta asti: länsimaisessa perinteessä antiikin mytologia tihkuu viettelyitä ja rakastumisia, ja *Raamattukin* alkaa kertomuksella maailman ja ensimmäisen ihmisparin luomisesta. Rakkausrunous on yksi lyriikan keskeisistä alueista, ja se on tuottanut antiikista asti arvostettuja kuvauksia rakkauden kokemuksesta ja tunnekirjosta. Parinmuodostusten vanavedessä ovat kuitenkin kertomusten historiassa kulkeneet myös väkivalta ja raiskaukset.

Aihepiirin ympärille muodostuvaan lajikenttään kytkeytyvät kertovat lajityypit, kuten romanssi, viettelykertomus ja eroottinen kertomus historiallisine variantteineen, eivät kuitenkaan ole historian saatossa useinkaan olleet lajihierarkian yläpäässä. Niihin on ennemminkin kohdistunut ristiriitaisia tunteita ja paheksuntaa, eroottisen fiktion ja aviorikosromaanin kohdalla jopa jälkikäteissensuuria ja moraalioikeudenkäyntejä. Romanssipokkareita on paheksuttu naisten mielihyvälukemistona, ja kokonaisia kirjoja on kirjoitettu romanttisen rakkauden mediaesitysten epärealistisuudesta ja haitallisuudesta ihmissuhteille (esim. Galician 2004).

Samalla lajit ovat olleet tavattoman suosittuja. Viihderomanssi on jo pitkään ollut Yhdysvalloissa eniten myyty genre ja miljardiluokan bisnes, ja romanttinen elokuva eli niin sanottu romanttinen komedia on ollut yksi Hollywoodin suosimista lajeista. Pornoteollisuus kukoistaa, ja 2000-luvun television deittailurealityt ovat monipuolinen ja suosittu ohjelmatyyppe. Kärjistäen voi väittää, että lajeihin saattaa tilanteisesti liittyä nykykulttuurissa syyllisen mielihyvän (guilty pleasure) aspekti: niiden kuluttamista ja niistä saatua mielihyvää saatetaan salata sosiaalisen leimautumisen välttämiseksi (ks. Lois ja Gregson 2015; Brackett 2000). E-kirjojen yleistymisen 2020-luvun taitteessa on tosin helpottanut esimerkiksi romanssipokkareiden tai eroottisen fiktion lukemista julkisilla paikoilla, kun läsnäolijat eivät näe luettua teosta, ja suoratoistopalvelut mahdollistavat monenlaisten elokuvien katsomisen kodin yksityisyydessä.

Lajeja ei ole toistaiseksi tutkittu toistensa yhteydessä, eikä niiden muodostamaa medioiden rajat ylittävää lajikenttää ole eritelty. Tarkastelemmekin parinmuodostuskertomusten kenttää mediarajat ylittäen eli transmediaalisesti. Parisuhteiden muodostamisen kirjallisia kuvauksia tutkinut Arnold Weinstein (2014, 3) huomauttaa, että parisuhdefiktion (*relationship fiction*) käsite on omituisen vähän käytetty katkokäsite tai näkökulma kirjallisuudentutkimuksessa siitä huolimatta, että kirjailijat ovat "aina" käsitelleet aihetta. Samantyyppisen väitteen voi tehdä 2000-luvun parinmuodostuskertomuksista: niitä ei ole tarkasteltu tutkimuksessa toistensa yhteydessä, vaikka ne käsittelevät samaa aihepiiriä ja lajitutkimuksen näkökulmasta niiden voi katsoa muodostavan toisiinsa eri tavoin kytkeytyvien lajien kentän.

Täytämme tutkimusaukkoa erittelemällä lajikentälle asettuvia lajeja ja kertomustyyppisiä 2000-luvun kirjallisuudessa, elokuvassa ja televisiossa. Rajaudumme tarkastelemaan erityisesti romanssia, romanttista komediaa, chick litiä, viettelykertomusta, deittailu-tositelvisioformaatteja ja eroottista fiktiota, sillä ne ovat ajallemme tyypillisiä, laajasti tunnettuja ja suosittuja kulttuurisia lajeja ja kertomustyyppisiä. Muodot kytkeytyvät toisiinsa, sillä muut paitsi eroottinen fiktio nojaavat tavalla tai toisella romanssikertomukseen. Eroottinen fiktio on oma kirjallinen perinteensä, mutta se esiintyy verrattain usein niiden yhteydessä. Erityisesti romanssilla ja eroottisella fiktiolla on useita alalajeja, ja tarkastelemamme lajikenttä sulkee sisäänsä parinmuodostuskertomusten keskeiset lajit ja niihin kuuluvat teokset. Lajikentän kartoitus on tutkimusekonominen tapa puhua suuresta joukosta yksittäistapauksia.

Kirjallisuustieteen historiallisessa lajitutkimuksessa genre on määritelty tietyissä suhteissa samankaltaisten teosten muodostamiksi teosperheiksi, esimerkkeinä tragedia, sonetti ja romaani alalajeineen. Lajit muuttuvat historiallisesti, ja tutkimus tarkastelee, millaisia lajit ovat tietyssä ajankohtana tai miten ne muuttuvat ajan kuluessa. (Ks. Fowler 1982.) Empiirinen tutkimus on kuitenkin paljastanut, että myös eri lajit voivat muistuttaa toisiaan ja muodostaa toisiinsa kytkeytyvien lajien ryhmiä esimerkiksi käsittelemällä samaa aihepiiriä, hyödyntämällä samoja keinovarantoja tai asettumalla keskinäisiin oppositiosuhteisiin. Lajien keskinäiset suhteet vaikuttavat niiden kohtaloihin, sillä esimerkiksi lajin suosion kasvu tai muuttuminen epämuodikkaaksi voi heijastua myös lähilajien asemaan. (Ks. esim. mt., 251–252.)

Kutsumme ”lähilajeja” ja ”vastalajeja” sisältävää, temaattisesti toisiinsa kytkeytyvien lajien ryhmittymää *lajikentäksi* ja väitämme, että käsittelemämme parinmuodostuskertomukset muodostavat 2000-luvun länsimaisessa kulttuurissa medioiden rajat ylittävän eli transmediaalisen lajikentän. Lajikentät syntyvät tiettyinä ajankohdina tietyn aihepiirin tai taiteellisen pyrkimyksen ympärille, ja niiden lajit kerronnallistavat yksilöllisestä näkökulmastaan aihepiiriin aikalaistodellisuudessa liittyviä ilmiöitä tai luovat fiktiivisiä muotoja ja todellisuuksia. Kentän lajit voivat usein yhdistyä helposti toisiinsa samankaltaisuutensa pohjalta ja synnyttää uusia lajeja. Lajikenttinä voi pitää romanssikertomusten ohella myös esimerkiksi dystooppista fiktiota, elämäkerrallista kirjallisuutta ja kauhufiktiota, jotka keräävät piiriinsä joukon historiallisia lajeja.

Väitämme, että romanssikertomusten ympärille 2000-luvulla muodostunut lajikenttä kartoittaa ja esittää parinmuodostukseen liittyviä ilmiöitä erilaisista lähtökohdista. Lajikentän medioilla ja lajeilla on omat tarjoumansa ja rajoituksensa, joiden kehyksissä romanssikertomukset muotoutuvat. Kentän lajeista romanssi, viettelykertomus ja eroottinen fiktio esiintyivät jo antiikissa, ja ne ovat pitkän historiansa aikana kokeneet muutoksia ja kantavat nykyrepertoaarissaan eri aikakausina syntyneitä piirteitä. Chick litin ja deittailurealityn repertoarit ovat puolestaan muotoutuneet vuosituhannen taitteen molemmin puolin: ne reagoivat yhtäältä lajikentän vanhempiin lajeihin mutta toisaalta ilmentävät ja tuottavat oman aikamme arvoja, uskomuksia ja käytäntöjä. Menneisyyden ja nykyhetken kerrostumien lomittuminen luo lajikenttään variaatiota ja ristivetoa, ja sieltä on hahmotettavissa hallitsevia kertomuksia ja vastakertomuksia.

Transmediaalisuudella on tutkimuksessa viitattu ilmiöihin, jotka ovat eri medioiden jakamia tai mahdollisia monessa mediassa (esim. Piippo ja Kilpiö 2022, 14). Parinmuodostuskertomukset ovat transmediaalisia, sillä niitä esitetään eri medioissa ja niitä on adaptoitu mediasta toiseen, kuten kirjallinen romanssi ja sen elokuvavastine, romanttinen komedia, osoittavat. Medioiden välittämät romanssikertomukset voivat perustua alkuperäiskäsikirjoitukseen tai vaikkapa kansainväliseen tositelevisioformaattiin, mutta kirjalliset adaptaatiotkin ovat melko yleisiä: esimerkiksi Simone Murrayn (2012, 110) mukaan useammasta kuin joka viidennestä vuosina 1969–2009 Booker-palkitusta kaunokirjallisesta teoksesta tehtiin televisiosarja- tai elokuvaversio. 2000-luvun digitaalisessa kulttuurissa sisällöt voi lähtökohtaisesti luoda useaan mediaan sopiviksi ja niitä voi jakaa yleisöille monimediaisesti eri julkaisukanavia pitkin, mikä lisää niiden kulttuurista läpäisevyyttä.

Transmediaalisuus ilmenee lähestymistavassamme siten, että poimimme tarkasteltavaksi parinmuodostuskertomusten lajityyppisiä joukkoviestinnän eri medioista (printtikirjallisuudesta, elokuvasta, televisiosta ja internetistä) hahmotellessamme niiden muodostamaa lajikenttää. Teemme tarvittaessa myös huomioita medioiden erityispiirteistä ja eroista sekä siitä, miten eri medioiden lajityypit suhteutuvat toisiinsa.

Adaptaatiotutkimuksessa on jo pitkään tutkittu teosten ja lajien siirtämistä mediasta toiseen. Tarkastelussa korostetaan usein medioiden erityisyyttä: kullakin on

omat ilmaisukeinonsa, ja teoksen tai lajin transpositio mediasta toiseen edellyttää sen sisältämien merkkien ja konventioiden kääntämistä toisen median merkeiksi ja konventioiksi, esimerkiksi tehtäessä sanallisesta esityksestä kuvallinen (ks. Hutcheon 2006, 16). Kun romaania Linda Hutcheonin (2006, 36–37) mukaan esimerkiksi dramatisoidaan elokuvaksi, sitä tyypillisesti tiivistetään, lyhennetään ja yksinkertaistetaan mutta siihen myös lisätään esimerkiksi kehot, äänet, musiikki, puvut ja arkkitehtoninen ympäristö. Kaikilla muodon konventioilla on Hutcheonin mukaan rajoituksensa ja tarjoumansa (mt., 35). Myös Caroline Levine (2015) puhuu kirjallisuuden muotojen ilmaisupotentiaalista designteoriasta omaksumansa affordanssin käsitteen avulla. Levine viittaa affordanssilla muodon mahdollistamiin käyttötappoihin ja toimintaan. Hän näkee kirjallisuuden sisällöllisten ja rakenteellisten muotojen kytkeytyvän aktuaalitodellisuuden sosiaalisiin muodostelmiin sekä korostaa affordanssien määrittävän kontekstuaalisesti ja tilanteisesti. Eri medioiden ilmaisumahdollisuuksien ja rajoitusten huomioiminen tarkentaa tekemäämme lajikentän tarkastelua, joskin rajaamme näkökulmamme ulkopuolelle mediumien hyödyntämien semioottisten koodien, teknologisen tai materiaalisen perustan ja niiden ympärille syntyneiden kulttuuristen käytänteiden yksityiskohtaisen analyysin (ks. esim. Thon 2016, 17–19).

Parinmuodostuskertomusten tarkastelun tärkeimpinä teorialähtökohtinamme ovat kirjallisuustieteellinen historiallinen lajitutkimus ja monitieteinen kertomuskenttätutkimus. Kiinnitämme huomiota lajien ja kertomustyyppien historiaan ja nostamme esiin piirteitä, jotka auttavat hahmottamaan niiden yhteisöllistä asemaa historiassa ja nykykulttuurissa. Weinsteinistä (2014) poiketen emme tarkastele vain pysyvemmän parisuhteen muodostamista kuvaavaa klassikkokirjallisuutta, vaan huomioimme mediakentän laajemmin ja erittelemme myös viihteellisinä pidettyjä lajeja, joissa kuvatut romanssit saattavat olla väliaikaisia ja lyhytkestoisia. Pyrimme tarkastelussamme nostamaan esiin aikakaudelle tyypillisiä, keskeisiä kertomustyypppejä ja lajiperinteitä, jotta lajikentästä syntyy yleiskuva. Kattava analyysi jää myöhemmälle tutkimukselle.

Suosituksen romanssigenren pitkä lajihistoria

2000-luvun parinmuodostuskertomusten tarkastelu on mielekästä aloittaa pokkari-muodossa myydystä romanssista, joka keskittyy kuvaamaan romanttisen rakkaussuhteen syntyä. Romanssi on ollut Yhdysvalloissa jo pitkään liikevaihdoltaan suurin kirjallisuudenlaji. Esimerkiksi vuonna 2022 painettu ja sähköinen romanssi muodostivat yhdessä peräti 1,44 miljardin Yhdysvaltain dollarin bisneksen (Curcic 2022). Lajiin suosio ei sikäli yllätä, että laji keskittyy kuvaamaan nykykulttuurissa keskeisenä ja käänteentekeväenä pidettyä tunnetta, romanttista rakkautta. Rakastuminen on hahmotettu länsimaisessa kirjallisuudessa ja kulttuurissa lähes mystisenä, pakottavana ja käänteentekeväenä tunteena, joka äärimuodossaan estää hullaantunutta syömästä ja nukkumasta. Muiden ihmissuhteiden syntyyn ei ole liitetty samanlaista dra-

matiikkaa ja euforiaa. Rakastumisen odotetaan olevan jopa koko maallisen elämän täyttymys, joka tarjoaa tyydytyksen, tyytyväisyyden, kumppanuuden ja läheisyyden kokemuksia. Se voi olla parisuhteen perusta tai johtaa aiemman parisuhteen purkautumiseen. Rakastumisella on myös yhteiskunnallista relevanssia, sillä sitä pidetään avioliittoinstituution perustana. (Ks. ja vrt. Jackson 1999, 100–103.)

Vaikka perheen perustamista ei pidetä myöhäismodernissa riskiyhteiskunnassa enää välttämättömänä osana elämäntapaa ja parisuhdekin saatetaan hahmottaa elämää ja itsetoteutusta rajoittavaksi ”rautahäkiksi”, romanssi on edelleen suosittu kirjallisuudenlaji (ks. Ahponen ja Marttinen 1997, 178–179). Lajin suosio on esimerkiksi Yhdysvalloissa ollut lievässä laskussa vuodesta 2012 lähtien, mutta vuonna 2019 alkaneen koronapandemian aikana myyntiluvut kasvoivat taas selvästi: romansseja myytiin esimerkiksi vuoden 2020 tammi–toukokuussa 17 prosenttia tavanomaista enemmän (NPD 2020). Muutosta on selitetty muun muassa lajin mahdollistamalla stressin purkamisella ja eskapistisella pakenemisellä pandemian aikaisesta arjesta (esim. Kirtley et al. 2021, 80). Sosiologisessa tutkimuksessa on todettu, että koronapandemian aikana kulttuurinen romanssikertomus näkyi erityisellä tavalla myös deittailusovellusten käytössä: ihmiset hakivat kertomusmallin lupaamaa romanttisen rakkauden turvaa globaalien kriisien aikana käyttämällä sovelluksia ahkerasti parinetsintään (Portolan ja McAlister 2022). Vaikka tutkimuksen mukaan moni pettyi odotuksissaan, suosioiikki kuvastaa kertomustyyppin kykyä vedota emotionaalista turvaa etsivään yleisöön. Myös esimerkiksi nettipornon kulutus lisääntyi korona-aikana (Lau et alii 2021, 2; Zattoni et alii 2020, 828).

Romanssigenre ei ole moderni kirjallisuudenlaji, vaan sen juuret juontavat antiikin kreikkalaiseen romaaniin, joista monet ovat rakkausromaaneita. Antiikin proosamuotoinen rakkausromaani syntyi roomalaisaikana Kreikassa ja kuuluu länsimaisen kirjallisuuden vanhoihin kerrostumiin. Maailman ensimmäiseksi rakkausromaaniksi kutsuttu Kharitonin *Khaireas ja Kallirhoe* (suom. *Kallirhoe*, n. 50 jaa.) päättyy onnelliseen loppuun, kun ympäri Välimeren seikkailleet aviopuolisot löytävät rakkauden jumaluuden avustuksella toisensa ja asettuvat aloilleen kotikaupunkiinsa. Nuoren miehen ja naisen rakastumista ja toisistaan eroon joutumista kuvaava seikkailullinen laji on kuitenkin jäänyt kirjallisuushistorialliseen katveeseen osittain jo siksi, että antiikin tunnetuimmat runousopit oli kirjoitettu ennen lajin syntyä eivätkä ne siten nostaneet sitä maailmanmaineeseen. Keskiajan kirjallisuudessa ritarin romanttista kiinnostumista varattuun naiseen kuvaavat ritarioromanssit olivat kuitenkin suosittu genre, eikä lajia ole väheksytty keskiajan tutkimuksessa (Fuchs 2004, 38). Stephanie Coontz (2005, 16–17) arvioi, että lajin kuvaama hovirakkaus oli todennäköisesti yleisempää kirjallisuudessa kuin todellisuudessa, joskin on totta, että 1100–1200-luvun Euroopan aristokratia ei uskonut aviopuolisoiden väliseen rakkauteen, vaan rakkaus löydettiin avioliiton ulkopuolisista suhteista.

Renessanssi löysi myös antiikin rakkausromaanit. Niiden lajiipirteistöä yhdistettiin klassiseen eeposmuotoon, mikä synnytti muun muassa Ludovico Arioston klassikkoteoksen *Orlando Furioso* (1516, 1532). Lajin asemaa renessanssissa kuvastaa se, että Giovanni Battista Pigna julkaisi vuonna 1554 romanssiteoriaansa *I romanzi*.

Myöhempinä vuosisatoina romansseja luettiin ja kirjoitettiin edelleen, mutta lajin arvostus väheni romaanigenren rinnalla siinä määrin, että romansseja pidettiin esimerkiksi 1700-luvulla lapsille sopivana lukemistona. Käytännössä realistinen romaani ja novelli hyödynsivät kuitenkin romanssigenren repertoaaria ja rakenteita osana ilmaisuvälineistöä. (Fuchs 2004, 66–71, 99–100.)

Kirjallisten rakastumisen kuvausten pitkä historia on sikäli kiinnostava ilmiö, että rakastuminen alettiin hahmottaa avioliiton perusteeksi laajamittaisesti vasta 1800-luvulla. 1700-luvulle asti avioliitto oli tapa luoda poliittisia tai taloudellisia kumppanuuksia, ja vanhemmat päättivät yleensä lapsensa aviopuolison. (Poston 2020, 1104–1106.) Avioliiton onnistuneisuutta mitattiin saavutetulla taloudellisella ja sosiaalisella hyödyllä sekä lasten lukumäärällä. 1700-luvulla valistus ja markkinatalous kuitenkin edesauttoivat nopeaa kulttuurista muutosta, jossa avioliitto alettiin nähdä kahden ihmisen välisenä intiiminä suhteena ja puolisonvalinnassa alettiin korostaa rakkautta. (Coontz 2005, 145–146.)

Romanssin moderneja klassikoita löydetään vastaavasti 1700–1800-luvuilta. Esimerkiksi Pamela Regis (2003, 90–92) nostaa 1700-luvun romanssiklassikoksi Samuel Richardsonin kirjeromaanin *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740, suom. *Pamela vainotutuna ja Pamela naimisissa*) ja mainitsee 1800-luvun edustaviksi teoksiksi Jane Austenin *Pride and Prejudicen* (1813, suom. *Ylpeys ja ennakkoluulo*), Charlotte Brontn *Jane Eyren* (1847, suom. *Kotiopettajattaren romaani*) sekä Anthony Trollopen *Framley Parsonagen* (1860/1861). Samalla Regis (mt., 90–91) kuitenkin valittelee nykyromanssiin kohdistuvan väheksynnän tahraavan lajin pahaa-aavistamattomia klassikoita – hän näkee lajin ehkä liiankin yhtenäisenä kirjallisena perinteenä sen sijaan, että tarkastelisi sitä erilaisista kehityslinjoista, lajin käyttötavoista ja kirjallisuushistoriallisista vaiheista muodostuvana moniaineksisena genrenä.

Romanssigenren kaupallistuminen ja kiistely sen arvosta ja sisällöistä

Vasta 1900-luku teki romanssista rahakkaan bisneksen. 1930-luvun Yhdysvalloissa viihdekirjallisuus onnistuttiin tuotteistamaan uudella tavalla painoteknisten, logististen sekä markkinointiin ja saatavuuteen liittyvien uudistusten kautta. 1960-luvulla goottilaisia romansseja alettiin myydä kuluttajille heidän päivittäisillä kulkureiteillään päivittäistavarakaupoissa ja lehtipisteissä, mikä lisäsi niiden saavutettavuutta. 1970-luvulla romanssiin keksittiin lisätä eroottisia kohtauksia, mikä synnytti ”bodice ripperiksi” eli korsetinrepijäksi toisinaan kutsutun eroottisen romanssin alalajin. Romanssi oli kaupallisesta näkökulmasta tuote, jonka perusidea oli viihdyttää ja tyydyttää lukijan tarpeita tarjoamalla hänelle emotionaalista ja eroottista mielihyvää ja saada hänet sitoutumaan tuotteiden ostamiseen jatkossakin. Täyttääkseen tehtävänsä tuote oli standardoitava tietynlaiseksi, sillä vain tietynlaiset kertomukset onnistuivat tuottamaan tuoteidean mukaisen lukijakokemuksen. Yksittäisten teosten kalliille markkinoinnillekaan ei tuotteistamisen seurauksena ollut tarvetta. (Ks. Radway 1985,

26–35.) Romanssipokkareita ei siis luotu syntykontekstissaan korkeakirjalliseksi taiteeksi vaan kohderyhmälleen räätälöidyksi viihdeeksi, vaikka mikään ei estä kirjoittamasta myös taiteellisia romansseja. Bridget Fowler (1995) on itse asiassa väittänyt, että miesten suosiminen kirjallisuusinstituutiossa modernismin kaudella ajoi akateemisiä naiskirjailijoita kirjoittamaan viihdekirjallisuutta. Tämän seurauksena viihderomanssit voivat olla kompleksisempia ja heterogeenisempia kuin yleisesti uskotaan.

Romanssigenreä on antiikista alkaen leimannut onnellinen loppu. Konventio on niin keskeinen ja tiedostettu, että sen puuttuminen voi jopa johtaa epäilykseen teoksen kuulumisesta lajiin. Esimerkiksi kotimaisia viihderomansseja julkaisevan Kolmiokirja-kustantamon kirjoittajaohjeet (2010) kehottavat kirjoittajaa luomaan tarinalle onnellisen lopun (Mero 2017, 30). Kaavamainen lopetus voi kuitenkin kliseyttää tekstejä ja heikentää lajin arvostusta aikuisten lukemistona ja taiteena. Samalla juuri se tekee lajista emotionaalisesti turvallisen eläytyville lukijoille: lukija voi luottaa siihen, että rakkaussuhteen ongelmat ratkeavat ja rakkausidylli toteutuu teoksen maailmassa. Romanssi voikin toimia myös eräänlaisena lohtulukemisena lukijakunnalleen. Esimerkiksi Janice A. Radway osoitti romanssi- ja lukijatutkimuksen klassikossaan *Reading the Romance* (1985), että viihderomanssit tarjosivat muun muassa emotionaalista tukea, toivon tunteita ja hyvinvoinnin kokemuksia perhe-elämän rasittamille yhdysvaltalaisille kotiäideille, joihin puoliso ja lapset tukeutuivat emotionaalisesti ilman vastavuoroisuutta. Naiset ammensivat jaksamista arkeensa rakkauden voimaa korostavista kertomuksista. Feministinen Radway näki tässä tosin myös ongelman: patriarkaalisien perherakenteen tuottamia emotionaalisia ongelmia ratkottiin rakennetta tukevilla tarinoilla.

Enemmistö romanssikirjailijoista ja lukijoista on naisia, ja genre myös kuvaa perinteisesti feminiiniseksi miellettyjä tunteita ja ilmiöitä (ks. esim. Roach 2016, 5–8). Romanssiin toisinaan kohdistettu väheksyntä kytkeytyy taide- ja viihdekirjallisuuden väliseen arvottavaan erontekoon, mutta sen on nähty sosiologisessa tutkimuksessa liittyvän myös lajin sukupuolittuneisuuteen (esim. Gregson ja Lois 2021, 343–345). Naisten seksuaalisuuteen liitetty stigma on ilmennyt eroottisia suhteita kuvaavien romanssikirjailijoiden seksuaalimoraalin kyseenalaistamisena (eng. slut shaming), ja lajin lukijoiden on havaittu käyttävän erilaisia strategioita säilyttääkseen kasvonsa muiden silmissä (ks. Lois ja Gregson 2015; Brackett 2000). Genren vähättely voi sosiaalisessa yhteisössä olla myös sosiaalisten distinktioiden luomisen ja identiteetti-työn väline, yritys assosioitua oletettuun kirjallisen maun eliittiin. Kääntäen genren väheksyntää saatetaan pitää merkinä kapeakatseisuudesta ja kyvyttömyydestä kyseenalaistaa kulttuuriset ennakkoluulot.

Romanssia voikin pitää lajina ja kertomustyypinä, josta käyty keskustelu tekee näkyväksi vastakkaisia kulttuurisia arvostuksia ja asenteita ja mahdollistaa niitä koskevan keskustelun ja kiistelyn. Romanssikertomusten hahmottamista ”pelkäksi viihdeeksi” voi pitää monessa mielessä kertomustyypin aliarviointina. Catherine M. Roach (2016, 3–4) väittää romanssikertomuksen olevan länsimaiden jopa keskeisin kulttuurinen narratiivi eli mallitarina, joka tarjoaa elämään koherenssin ja merkityksen ja jonka mukaiseksi voi muokata elämäänsä joko tietoisesti tai tiedostamatta. Hän

huomauttaa sitä kierrätettävän ja opetettavan lukuisilla alustoilla ja elämänalueilla, kuten Hollywood-elokuvissa, popmusiikissa, hääteollisuudessa, saduissa, Disneyn prinsessaelokuvissa sekä mainos- ja timanttikoruteollisuudessa. Vaikka kertomuksissa on variaatiota, Roach (mt., 4) esittää niiden kiteytyvän perusjuoneen ”löydä joku, ratkaise ongelmat ja ole onnellinen”. Tarinaa varioidaan lukuisissa muodoissa myös viihderomansseissa, joilla on poikkeuksellisen laaja lukijakunta: 29 prosenttia yli 13-vuotiaista amerikkalaisista lukee romansseja, joskin miehet ostavat arviolta niistä vain 9–16 prosenttia Yhdysvalloissa. Roachin mukaan romanssi hahmottaa sitä keskeistä roolia, joka eroottisten partnereiden välisellä rakkaudella on onnellisuuden, eheyden ja emotionaalisen paranemisen tarjoajana. (Ks. mt., 5, 8.)

Roachin hahmottelemaa kaavamaista romanssikertomusta voi kuitenkin pitää myös ongelmallisena mallitarinana. Parisuhteeseen ja partneriin kohdistuu kenties kohtuuttomia odotuksia, jos romanttinen rakkaus ymmärretään yksilön elämän päämääräksi ja vedenjakajaksi, jonka jälkeen elämä on pysyvästi parempaa ja yksilö on löytänyt todellisen itsensä ja elämänsä rakkauden. Romanssikertomukset päättyvät usein euforisiin tunnelmiin tuoreessa parisuhteessa, eikä genre ole kiinnostunut parin arkielämästä tai tulevaisuudesta. Esimerkiksi romanttisia elokuvia kriittisesti tarkastellut Elizabeth Sankey (2019) kertoo dokumentissaan mallintaneensa omaa elämäänsä romanttisten komedioiden kautta ja kokeneensa jääneensä tyhjän päälle ja hylätyksi avioituttuaan, sillä genreä kiinnostaa vain avioitumiseen johtava rakkaustarina.

Romanssigenren tapa hahmottaa ihmiselämä on ylipäänsä parisuhdekeskeinen, mikä käy ilmi, kun lajia verrataan yksilön koko elämänkaaresta kiinnostuneisiin kirjallisuudenlajeihin tai esimerkiksi chick litiin, jossa parisuhteet vaihtuvat mutta ystävyysuhteet pysyvät. Jopa kirjallisuus on kommentoinut romanssikertomusten vaa-roja. Gustave Flaubertin klassikkoromaani *Madame Bovary* (1857) on antanut nimen bovarismille, jolla viitataan kirjallisuuden synnyttämien epärealististen ihanteiden varassa elämiseen. Teoksen keskushenkilö Emma Bovary yrittää elää todeksi romanttisesta kirjallisuudesta löytämiään rakkauskertomuksia. Hän tuhoaa itsensä ja perheensä otettuaan rakastajia ja tehtyään velkaa, ja teosta voi lukea romanssigenren tai sen väärintulkintojen kritiikkinä.

Myös Hollywoodin elokuvateollisuus on tunnistanut romanssin kaupallisen potentiaalin, mikä ilmenee romanttisten komedioiden runsaana määränä. Yritys luoda uusi versio kuluneesta kertomustyypistä voi kuitenkin johtaa ongelmallisiin kertomuksiin, joissa epäterveinä pidettyjä toimintatapoja, kuten liiallista mustasukkaisuutta tai omistushalua, tullaan normalisoineeksi rakkauskertomuksen kehyksessä. Romanssia on ylipäänsä kritisoitu esimerkiksi parisuhteen esittämisestä ongelmien ratkaisijana ja pysyvän onnen takaajana. Toisaalta romanssia on puolustettu naisia voimaannuttavana ja yhteiskunnalle tarpeellisia kertomuksia kertovana lajina. Viihderomanssi jakaa mielipiteet ja herättää tunteita – se ei ole yhdentekevä genre.

Viihderomanssin inklusiivisuudesta on käyty äskettäin kiivasta keskustelua Yhdysvaltojen romanssikirjoittajien ammattiliitossa *Romance Writers of America* (RWA). Keskustelu kärjistyi vuodenvaihteessa 2019–2020, kun liitto irtisanoi toisten jäsenten

rasistisia asenteita ja teosten rasistisia stereotyyppioita kritisoineen kiinalaistaustaisen Courtney Milanin. Sen seurauksena monet vuotuisen RITA-palkinnon ehdokkaiksi ja tuomareiksi nimitetyistä kieltäytyivät tehtävästään ja muutama keskeinen romanssikustantaja, kuten Harlequin ja Avon, perui osallistumisensa liiton vuotuiseseen konferenssiin. Liiton presidentti ja toiminnanjohtaja erosivat hieman myöhemmin. (Ks. esim. Farzan 2020; Willingham 2020.) Kriisi kuvastaa laajemminkin viime vuosien kulttuurikeskustelua, jossa kiinnitetään erityistä huomiota kulttuurialan toimijoiden ja tekstien eettisyyteen.

Romansseja on viime vuosina myös puolustettu julkisuudessa eettisin perustein. Esimerkiksi Emily S. Davis on tarkastellut tutkimuksessaan *Rethinking the Romance Genre* (2013) tapoja, joilla romanssille tyypillinen intimitteetti ja rajoja ylittävä affekti voivat toimia esimerkiksi globalisaation voimien kritiikkinä. Hän osoittaa, ettei laji suinkaan ole väistämättä konservatiivinen ja viihteellinen, vaan pikemminkin eri tarkoituksiin taipuva. Kirjallisuudentutkija Jessica van Slooten esittää puolestaan TEDx-puheenvuorossaan (2019), että uskomusten vastaisesti nykyinen viihderomanssi on feministinen, arvokas genre, joka kuvaa hyväksyvästi kaikenlaisten yksilöiden mahdollisuutta löytää antoisia ihmissuhteita ja paikka maailmassa autenttisuudesta luopumatta ja identiteettikategorioita ylittäen. Tämä on genren tapa mallintaa lukijoille nykyistä parempaa maailmaa. Nykyromanssissa yksilö ei myöskään useinkaan ole kielteisellä tavalla riippuvainen rakastetustaan vaan säilyttää terveen itsenäisyyden. Eroottiset kuvaukset puolestaan tarjoavat lukijalle mahdollisuuden tunnistaa mieltymyksiään ja löytää kieli niiden ilmaisemiseen. (Ks. van Slooten 2019.) Miten lajia sitten arvioidaankaan, parinmuodostuskertomusten lajikentällä romanssikertomus on hallitseva kertomustyyppi, erityisesti jos sen elokuvamuoto eli romanttinen komedia lasketaan genren piiriin.

Romanttinen komedia

Jos romanssigenre ymmärretään transmediaalisesti eli medioiden rajat ylittävänä, romanttisen komedian voi laskea romanssigenren elokuvamuodoksi. Komedioille tyypilliseen tapaan elokuvissa on onnellinen loppu: pari saa toisensa, vaikka tiellä on ollut erilaisia esteitä ja väärinkäsityksiä. (Ks. ja vrt. Mortimer 2010, 4.) Romanssin ja chick lit -kirjallisuuden tavoin romanttinen komedia luokitellaan usein naisten lajiksi, ja toisinaan siihen viitataan englanniksi lajitermillä *chick flick*. Romanttisiin komedioihin yhdistetään usein kaupallisuus ja kaavamaisuus, mutta osa elokuvista yhdistelee eri lajien piirteitä ja uudistaa lajia. (Mortimer 2010, 1–2.) Claire Mortimerin (mt.) mukaan esimerkiksi elokuva *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004, Yhdysvallat) on lajiipiirteiden yhdistelmä. Elokuvan pääpari, eronnut pariskunta, yrittää pyyhkiä pois muistot päättyneestä suhteestaan, jotta voisi jatkaa elämää erillään. Elokuvan lähtökohta on romanttiselle komedialle epätavallisesti jo päättynyt suhde.

Romanttiselle komedialle tyypillisessä juonessa elokuvan päähenkilöt – usein mies ja nainen – kohtaavat, mutta eivät rakastu toisiinsa vielä ensitapaamisella, koska ovat näennäisen erilaiset taustaltaan tai asenteiltaan: heillä saattaa olla esimerkiksi erilainen yhteiskunnallinen asema tai eriyvät käsitykset parisuhteista. Erilaisten satumusten, väärinkäsitysten tai väärien kumppanivalintojen jälkeen pari kuitenkin huomaa kuuluvansa yhteen ja rakastuu, vaikka on aluksi saattanut vihata toisiaan (ns. enemies to lovers -trooppi). (Ks. Mortimer 2010, 4–5.)

Mortimer nimeää yhdeksi romanttisen komedian konventioksi meet cute -ensikohtaamisen, johon liittyy usein koomisia ja noloja sattumuksia, pieniä konflikteja ja ennakoivuutta. Kiusalliset mutta hellyttävät tilanteet ennakoivat sitä, että pari saa myöhemmin tarinassa toisensa. (Mortimer 2010, 6.) Esimerkiksi Garry Marshallin elokuva *Pretty Woman* (1990, Yhdysvallat) kuuluu genreen ja esittää rakkaustarinan, joka ylittää luokkarajat ja ennakkoluulot. Elokuva on tulkittu moderniksi Tuhkimo-tarinaksi, jossa pienituloinen naispäähenkilö saavuttaa unelmansa. Tuhkimo-tarinaa varioi myös elokuva *Cinderella Story* (2004, Yhdysvallat), jossa satua mukaileva juoni yhdistetään yhdysvaltalaiseen highschool-elokuvaan.

Romanttisen komedian juonta on parodioitu nykyelokuvissa, jotka kommentoivat kriittisesti romanttisten kertomusten heteronormatiivisuutta tai romanttisten komedioiden tapaa esittää heterorakkaus päämääränä. Emerald Fennelin ohjaamassa elokuvassa *Promising Young Woman* (2020, Yhdysvallat) feministiseen kostotarinaan on upotettu romanttista komediaa parodioiva jakso, jossa heteropariskunta tanssii ja laulaa apteekin hyllyjen välissä. Hannaleena Haurun elokuvassa *Fucking With Nobody* (2020) ikisinkkuna itseään pitänyt Hanna ryhtyy parodiseen Instagram-parisuhdeperformanssiin ystävämiestensä kanssa. Romanttisille komedioille tyypilliseen tapaan parisuhdetta esittävä kaksikko rakastuu toisiinsa ja aloittaa parisuhteen (ns. fake relationship -trooppi). Elokuva kuitenkin myös kommentoi kulttuurisia tapoja esittää rakkautta ja suhtautua rakkauden esityksiin.

Romanttiset komediat luovat malleja parisuhteesta, sukupuolirooleista ja seksuaalisuudesta, ja niitä on kritisoitu esimerkiksi ulossulkevuudesta, yksiulotteisista henkilötyypeistä ja haitallisten käyttäytymismallien normalisoinnista (Sankey 2019; Moore ja Ophir 2022, 365). Romanttiset komediat ovat Elizabeth Sankeyn (2019) mukaan perinteisesti esittäneet siirappisesti juuri valkoisten keskiluokkaisten heteroiden rakkautta. Vähävaraisia tai vammaisia ei kuvata, ja rodullistettujen ja seksuaalivähemmistöjen romansseja löytyy vain valtavirtaelokuvien ulkopuolelta. Jos homoseksuaalista suhdetta kuvataan, se jää sivujuoneksi heteronormatiivisessa kehityksessä ja yhdistyy tragedian elementtiin. Homoseksuaalinen mies on tyypillisesti naispäähenkilölle syvyyttä antava ystävä tai toimii elokuvassa koomisena kevennyksenä. (Mt.)

Toisin kuin kirjallisuuden, elokuvan on audiovisuaalisena mediumina käytännössä pakko esittää henkilöt tietynnäköisinä siinä missä kirjallisuus voi jättää ulkonäön kuvailun kokonaan pois ja antaa lukijan kuvitella hahmot vapaasti. Mediumien affordanssit eroavat toisistaan, ja sen seurauksena esimerkiksi kehojen ja etnisyyksien esittämisen inklusiivisuus tai eksklusiivisuus riippuu elokuvan kohdalla tuotannon

tekemistä valinnoista. Myös levityskanavat ja elokuvateatterit vaikuttavat: Debra A. Modellmög (2009, 164) listaa parikymmentä 1990-luvun puolivälin jälkeen julkaistua homoseksuaaleja kuvaavaa romanttista komediaa mutta huomauttaa, että niitä on levitetty lähinnä valtavirtateattereiden ulkopuolella taide-elokuvaan keskittyneissä teattereissa. Kaupalliset teatterit esittävät pitkäkestoisia homoseksuaalisia parisuh-teita elokuvissa pääasiassa vain jos ne esitetään läpikotaisin koomisina, täysin traagisina, pääasiassa epäseksuaalisina ja valkoisina (mt.).

Romanttisella komediolla on ilmaisumahdollisuuksia, joita kirjamuotoisella romanssilla ei ole – esimerkiksi mahdollisuus käyttää kuvaa ja ääntä kerronnan, mielten esittämisen ja tunnelman luomisen välineenä. Elokuvamusiikista voidaan julkaista soundtrack ja siten kaupallistaa ja välittää elokuvasisältöä useiden julkaisukanavien kautta. Romanttisten komedioiden on huomattu hyödyntävän aiempien klassikkoelokuvien musiikkia omien merkitystensä rakentamiseen: esimerkiksi *Crazy Stupid Love* (Glenn Ficarra ja John Requa, 2011) ja *Heartbreaker* (Pascal Chaumeil, 2010) käyttävät 1980-luvun klassisen musikaalielokuvan *Dirty Dancing* (Emile Ardolin, 1987) lopun tanssikohtausmusiikkia kommentoidakseen heteroseksuaalisen maskuliinisuuden rakentamista (Smith 2014, 68–69).

Romanttiset komediat ovat nauttineet suurta kansansuosiota Yhdysvalloissa, sillä 76 prosenttia aikuisista kertoi suhtautuvansa lajiin myönteisesti vuonna 2018 tehdyssä tutkimuksessa. Elokuvat ovat myös olleet taloudellisesti tuottoisia: kymmenen menestyneintä teki voittoa yhteensä 1,7 miljardia Yhdysvaltain dollaria. (Moore ja Ophir 2022, 355.) Romanttisen komedian kulttuurisen aseman on kuitenkin huomattu heikentyneen 2000-luvulla (esim. Harrod, Leonard ja Negra 2021, 2). Shelley Cobb ja Diane Negra (2017, 757) listaavat syitä, joilla genren kuihtumista on selitetty. Listalta löytyvät lajin ehtyminen, kulttuurin pornoistuminen, bromanssit eli miesten väliset läheiset suhteet sekä sosiaalisen median tuottamat kulttuuriset muutokset deittailukäytäntöihin ja satunnaisiin suhteisiin. Lisäksi taloudellisen prekariaatin kasvu Yhdysvalloissa on syönyt 2010-luvulla uskottavuutta ja funktiota kertomukselta, jossa kuvataan aikuisen parin kukoistusta toimivassa yhteiskunnassa – yli puolet 18–34-vuotiaista elää taloudellisista syistä vanhempiensa luona (ks. mt. sekä viite 1).

Lajin povatusta kuolemasta huolimatta romanttisia komedioita julkaistaan edelleen esimerkiksi suoratoistopalveluiden kautta, ja monet elokuvista myös uudistavat lajia. Esimerkiksi Netflixin julkaisemat kolme 2010-luvun lopun romanttista komediaa, *The Incredible Jessica James* (James C. Strouse, Yhdysvallat, 2017), *To All the Boys I've Loved Before* (Susan Johnson, Yhdysvallat, 2018) sekä *Someone Great* (Jennifer Kaytin Robinson, Yhdysvallat, 2019), asettavat keskiöön ei-valkoisen naishahmon ja kuvaavat monietnistä parinmuodostusta (Ballantine 2021, 144–145).

Romanssin muunnelmia ja kritiikkiä

Romanssigenre on kenties kaavamaisimmillaan pokkarimuotoisessa viihderomanssissa ja romanttisessa komediassa, jotka on tuotteistettu tietynlaisiksi. Genren laji-
piirteet voi kuitenkin yhdistää yksittäisessä teoksessa mihin tahansa muuhun lajiin,
ja tekijät voivat myös muuntaa laji-
piirteistöä uusiin suuntiin, mikä voi synnyttää uusia lajeja tai alalajeja. Esimerkiksi chick litä voi pitää romanssin pohjalta syntyneenä uutena kirjallisuudenlajina. Lajiin kuuluvista teoksista on tehty myös audiovisuaalisia adaptaatioita, minkä seurauksena laji siirtyy mediasta toiseen ja mukautuu sen affordansseihin.

Eri vuosikymmenillä on suosittu erilaisia romanssikirjallisuuden muotoja tai lähilajeja. Siinä missä niin kutsuttu Harlekiini-romanssi – eli kanadalaisen Harlequin Enterprises Limited -kustantamon kansainvälisesti julkaistut romanssit – oli suosionsa huipulla 1970-luvun alussa samanaikaisesti feminismin toisen aallon kanssa, chick lit eli sinkkutyttyökirjallisuus löi läpi 1990-luvulla niin kutsutun postfeminismin aikakautena. (Harzewski 2006, 37.) Chick litin muotoutumiseen vaikutti keskeisesti Helen Fieldingin sinkkunaisen elämää kuvaava romaani *Bridget Jones's Diary* (1996, *Bridget Jones: elämäni sinkkuna*) jatko-osineen sekä Candace Bushnellin kolumneista koostuva teos *Sex and the City* (1997, *Sinkkuelämää*), joiden pohjalta tehtiin myös elokuvia ja tv-sarjoja. Sophie Kinsellän *Shopaholic*-sarja (2002–2019, *Himoshoppaaja*) ja Lauren Weisbergin romaani *The Devil Wears Prada* (2003, *Paholainen pukeutuu Pradaan*) korostavat jo nimillään lajissa 2000-luvulla vahvistunutta muotiin ja shoppailuun nojaavaa elämäntapaa.

Genre on sittemmin levinnyt alkuperämaistaan muihin kirjallisuuksiin, myös Suomeen, jossa lajiin kuuluvat muun muassa Katja Kallion *Sooloilua* (2002) ja Kira Poutasen *Rakkautta au lait* (2009) jatko-osineen (ks. Melkas 2013, 273). Henriikka Rönkkönen on kirjoittanut sinkkuelämästä kertovat humoristiset teokset *Mielikuvituspoikaystävä* (2016), *Bikinirajatapaus* (2018) ja *Määmatka* (2020). Näissä teoksissa Rönkkönen kuvailee ironisesti esimerkiksi Tinder-deittailun mutkikkuutta ja vaikeuksia löytää sopivaa kumppania nyky-Helsingissä.

Chick lit -kirjallisuuden on väitetty esittävän päähenkilöä ja tämän ongelmia romanssikirjallisuutta realistisemmin (Harzewski 2011, 56). Lajin teokset kuvaavat tyypillisesti noin kolmekymppisen, isossa kaupungissa elävän koulutetun naisen elämää urakuvioineen, ihmissuhteineen ja elämäntapoineen. Parinetsintä ja aiemmista parisuhteista toipuminen ovat usein osa kertomusta, mutta lajin teokset kuvaavat usein myös naisten välistä ystävyyttä, joka on tyypillisesti miessuhteita pysyvämpi elementti heidän elämässään. Kuluttajuus, suhde muotiin ja ulkonäöstä huolehtiminen ovat keskeisiä motiiveja. Lajin klassikoille luonteenomaista on myös vahva, itsenäinen, säkenöivän älykäs ja ironisenakin pidetty ensimmäisen persoonan kertojanääni, joka myös erottaa lajia perinteisestä romanssista. Päiväkirjamuoto on eräs lajin varhaisista konventioista, jonka yleisyyteen on vaikuttanut erityisesti suuren suosion saavuttanut *Bridget Jones's Diary* (Mißler 2016, 11).

Yhtymäkohdista huolimatta chick lit ei ole romanssin synonyymi, vaan kyse on eri lajeista (Mißler 2016, 27). Seksuaalisuuden kuvaus ja seksuaalisuuteen kohdistuvat odotukset ja asenteet ovat yksi chick litiä ja romanssia erottavista piirteistä. Pokkariromanssin naispäähenkilö on usein seksuaalisesti melko kokematon, kun taas chick lit -kirjallisuudessa naiset esitetään usein seksuaalisesti aktiivisina toimijoina, joilla on lukuisia seksikumppaneita ja -kokemuksia (Ferriss & Young 2006, 10).

Useat chick lit -teokset sanoittavat nyky naisten kohtaamia odotuksia, jotka liittyvät naiseuteen, äitiyteen, itsenäisyyteen, parisuhteeseen ja ulkonäköön. Yksi genren feministisistä piirteistä on sen tapa nostaa esiin naista ahdistavat sosiaaliset normit, jotka karakterisoivat patriarkaalista yhteiskuntaa. Niihin lukeutuu konventionaalinen käsitys onnistuneesta elämänkulusta ja ajatus, jonka mukaan äitiys kruunaa naiseuden. Naistenlehdet, muu viihdemedia ja self-help-kirjallisuus esitetään chick litissä naiseuden normien rakentajina. Esimerkiksi Bridget Jones tiedostaa, että hänen käsityksensä ihmissuhteista ja niiden hankkimisesta juontaa juurensa viihdemediaan, jonka naiskuvassa korostuu miehen houkuttelemisen vakiintuneeseen parisuhteeseen ja jatkuvalla kurilla ylläpidetty, norminmukainen ulkoinen kauneus. Monet chick lit -kirjallisuuden päähenkilöistä ovat lapsettomia sinkkunaisia, jotka tuntevat epämääräistä ahdistusta ystäviensä vauvakutsuilla. Tietynlainen tyytymättömyys tai kokemus elämän ajoittaisesta tyhjyydestä on melko tyypillistä chick litin päähenkilöille.

Chick lit -kirjallisuutta on romanssikirjallisuuden tavoin kritisoitu kaavamaisuudesta ja ennalta-arvattavuudesta. Kaavamaisuuden lisäksi chick litiä on syytetty kulutuskeskeisyydestä, joka ilmenee esimerkiksi siten, että kengät ja kumppanit esitetään samankaltaisina kulutushyödykkeinä (Ferriss & Young 2006, 7). Siinä missä romanssin naispäähenkilön elämä muuttuu onnelliseksi, kun hän löytää miehen rakastajakseen ja kumppanikseen, chick lit -kirjallisuuden naispäähenkilöt saattavat saada elämänsä nautinnon kulutustavaroista. Teoksissa mainitaan usein erilaisia kosmetiikka-, vaate- ja asustemerkkejä, jotka toisaalta luovat yksityiskohtaista kuvaa päähenkilön urbaanista arjesta mutta toisaalta esittävät luksusmerkkituotteiden kuluttamisen nautintoa tuottavana ja tavoiteltavanakin elämäntapana. Kalliit kengät ovat naisellisuuden ja varakkuuden symboli useissa lajiin kuuluvissa teoksissa, joiden kansissakin on kuvattu korkokenkiä. Tuotemerkkien mainitseminen ei kuitenkaan välttämättä ihannoiki kulutuskulttuuria vaan voi myös olla ironista tai satiirista. Esimerkiksi Sisko Savonlahden romaani *Ehkä tänä kesänä kaikki muuttuu* (2019) kertoo noin 30-vuotiaasta helsinkiläisnaisesta, joka on eronnut miesystävästään ja yrittää saada elämänsä hallintaan epävarmoista työmarkkinoista ja parisuhteen puuttumisesta huolimatta. Savonlahden romaani käsittelee myös uusliberalismia, ja Marko Pajula (2021, 39) on tulkinnut sen olevan kapitalismikriittinen teos. Chick litin lajille ominaisesti Savonlahden teoksessa esitetään kulutuskulttuurin periaatteet omaksunut päähenkilö, mutta teos myös ottaa kriittistä etäisyyttä kuvaamaansa kulutuskeskeiseen elämäntapaan (mt.).

Chick lit on herättänyt ristiriitaisia käsityksiä arvoistaan, sillä sitä on pidetty feministisestä näkökulmasta niin taantumuksellisenä kuin edistyskellisenä. Terhi

Nevalainen (2015) käsittelee lajia postfeministiseltä kannalta ja tuo esiin, kuinka eri tavoin lukijat voivat tulkita teosten välittämät merkitykset. Nevalaisen tavoin monet muut tutkijat, kuten Stephanie Harzewski (2011), Heike Mißler (2016) ja Caroline J. Smith (2007), tarkastelevat, miten chick lit -kirjallisuus suhteutuu postfeminismiin ja kulutuskulttuuriin. Postfeminismi liitetään usein uudenlaisiin käsityksiin naisuudesta ja naisellisuudesta, ja käsitettä on sovellettu esimerkiksi populaarikulttuurin tutkimuksessa. Postfeminismi on Harzewskin (2011, 151) mukaan käsitetty toisaalta toisen aallon feminismin jatkoksi, toisaalta vastareaktioksi feminismille. Keskustelu postfeminismistä alkoi angloamerikkalaisella kielialueella jo 1980- ja 1990-lukujen vaihteessa (Nevalainen 2015, 13). Nevalainen (mt., 14) mainitsee *Sinkkuelämää*-sarjan tutkimuksen vakiinnuttaneen postfeminismin käsitteen angloamerikkalaiseen tutkimukseen.

Vaikka romanttinen ja onnellinen loppu on tyyppillinen chick lit -kirjallisuudelle, romanttiseen rakkauteen otetaan osassa chick lit -teoksia ironista etäisyyttä eikä romanttista rakkautta esitetä aina tahrattomana (Mißler 2016, 30, 115). Mißlerin (mt., 31) mukaan ironia ja huumori ovat chick lit -kirjallisuuden keskeisiä piirteitä, jotka erottavat sen muusta romanssikirjallisuudesta. Teosten huumori syntyy esimerkiksi päähenkilön pyrkimysten ja todellisuuden ristiriidasta: päähenkilöt saattavat yrittää elää self help -kirjallisuuden tai muun opaskirjallisuuden oppien mukaisesti, mutta epäonnistuvat (mt., 32–33). Laji saattaa myös satirisoida naistenlehtien markkinoimaa elämäntapaa, johon kuuluu ulkonäön kontrolloiminen, laihduttaminen ja vaatekaapin säännöllinen uusiminen ostamalla lisää (Smith 2007, 22–23). Tällä tavoin chick lit kommentoi median ja self helpin tapoja esittää naiseuden normeja ja ihanteita.

Mißlerin väite ironiasta ja huumorista romanssia ja chick litiä erottavana piirteenä suhteellistuu parinmuodostuskertomusten lajikentän transmediaalisessa tarkastelussa, sillä ne ovat oleellinen osa myös romanttisen komedian lajia. Vaikka romanttiset komediat noudattavatkin tyyppillisesti romanssikaavaa eli ne kuvaavat rakastumista ja parisuhteen syntyä, niissä on myös kepeyttä ja kummelluksia, mitä on tulkittu myös kriittisesti: Elisabet Sankeyn (2019) mielestä menestyvä naispäähenkilö halutaan nolata genressä esimerkiksi tekemällä hänestä kömpelö. Romanttista komediaa voikin ajatella sisällöllisesti laajana lajikategoriana, jonka piiriin mahtuu niin kirjallisen romanssin kuin chick litin sisältöjä ja painotuksia. Esimerkiksi kirjallisille chick liteille tyyppillinen ironinen kertojaääni ei myöskään aina välity teosten elokuva-adaptaatioissa, mikä kuvastaa osaltaan vaikeutta siirtää tiettyjä ilmaisukeinoja mediasta toiseen.

Televisioitu parinmuodostus

2000-luvun parinmuodostuskertomuksista puhuttaessa keskeisiksi nousevat myös television deittailuformaatit, sillä ne ovat näkyvä ja keskeinen osa aikakauden parinmuodostuskertomusten lajikenttää ja toisintavat yhä uusilla tavoilla uskomusta

parinmuodostuksen tärkeydestä yksilön elämänkulussa. Vaikeasti määriteltävä tositelevisio väittää kuvaavansa todellista elämää ja henkilöitä, jotka eivät ole näyttelijöitä. Sen todellisuus rakentuu kuitenkin fiktiivisiä ja faktuaalisia seikkoja sekoittaen, ja katsojien näkemä kokonaisuus on vahvasti tuotannon editoima ja tarinallistama. Tositelevisiota voidaan jakaa erilaisiin alalajeihin, kuten saippuasarjojen juonen käänteitä matkiviin saippuadokumentteihin sekä muodonmuutos-, kykykilpailu- ja deittailurealityihin. (Ouellette 2014, 4-5.) Sen muotoutumista on tarkasteltu myös historiallisesti eri aaltoja hahmotellen (esim. Montemurro 2007). Tositelevisio on kiinnostanut katsojia jo pitkään, mutta 2000-luvulla valtavirtaistuttuaan se on siirtynyt tarkastelemaan yhä enenevissä määrin mitä erilaisimpia elämänalueita, jopa metsästämään ihmiselon erikoisuuksia (Slade 2014, vii; Ouellette 2014). Ehkä juuri siksi onkin kiehtovaa, miten valtavaa kiinnostusta kuitenkin herättävät niinkin perustavanlaatuisia aihetta kuin parinmuodostusta käsittelevät sarjat.

Tositelevisio avaa näkymän tavallisten ihmisten yksityiselämään, ja sen esiintyjien ja katsojien yhteydessä on puhuttu jopa ekshibitionismista ja voyeristisesta katseesta (esim. Moorti ja Ross 2004, 203). Deittailu-tositelevision sisällöt levitetään transmediaalisesti muihin medioihin, kun niitä käsitellään television ulkopuolella keskustelupalstoilla ja viihdelehdissä, joissa analysoidaan esimerkiksi *Ensitreffit alttarilla* -ohjelmaan osallistuvien persoonallisuuksia ja ihmissuhdetaitoja sekä ohjelman asiantuntijoiden tekemiä valintoja siitä, millainen pari sopii kullekin osallistujalle. Ohjelmien katsojat voivat reflektoida omaa parisuhdettaan ja käyttäytymistään katsojien avioerien yhteiselämän alkua sekä hyödyntää ohjelman asiantuntijoiden vinkkejä omassa elämässään. Sen sijaan, että tositelevision romanssirepresentaatiot tarjoaisivat katsojille unelmaromansseja, ne saattavat esittää ihmisten epäonnistuvia yrityksiä rakentaa toimivaa parisuhdetta. Ohjelmassa *Unelmahäät* (Discovery+) kuvattuja häitä ei esitetä useinkaan täydellisinä vaan ironinen kertojaääni, kohtausten leikkaus ja hääparin ongelmien korostaminen tuovat toisinaan esiin myös unelman kääntöpuolta.

Yksi deittailu-tositelevision alatyypeistä hyödyntää kilpailuasetelmaa, jossa joukko kilpakosijoita tavoittelee päähenkilön suosiota ja päähenkilön on löydettävä se oikea rakastettu väärin kosijoiden joukosta. Alatyyppeihin kuuluvat esimerkiksi *Unelmien poikamies* (*Bachelor*) ja *Unelmien poikamiestyttö* (*Bachelorette*). Kilpailuissa voi hämärtyä, tavoittelevatko kilpailijat päähenkilön rakkautta vai pelkkää julkisuutta, vai haluavatko he vain voittaa muut osallistujat. Toiseen eli sokkotreffien alatyyppeihin kuuluvan *Ensitreffit alttarilla* -ohjelman alkuasetelmana on puolestaan asiantuntijoiden tekemä parinmuodostus. Ohjelman jännite on, pysytkö jo sarjan alussa naimisiin mennyt pari yhdessä – jopa eräänlaisen käänteisen romanssin tavoin. (Alatyypeistä ks. Montemurro 2007.)

Kolmas deittailu-tositv:n alatyyppeistä vie viehättäviä sinkkuja tai vakiintuneita pareja romanttiseen, bikinipukeutumiseen kannustavaan miljööseen, tarjoaa alkoholia ja filmaa seuraukset (ks. Montemurro 2007, 91). Esimerkiksi *Temptation Island* -sarja erottaa pariskunnat ja lähettää heidät sinkkujen muodostaman houkutusluokse. Sarjan jännitteenä on seurata, tuhoako uusi romanssi parisuhteen. Tuotannon kat-

sojalukuja ajatellen tämä loppuratkaisu on jopa toivottava. Tositelevisiotuotantojen, esimerkiksi *Temptation Islandin*, eettisyys nousi puheenaiheeksi keväällä 2021, kun mediassa kirjoitettiin esimerkiksi siitä, miten ohjelmaan osallistuneet parisuhteen ulkopuolista seksiä harrastaneet naiset ovat joutuneet sukupuolittuneen vihapuheen kohteiksi, kun taas kumppaneitaan pettävät miehet ovat välttyneet vihapuheelta (Tallasterä 2021). Keskustelu ohjelman ympärillä on tuonut esiin seksuaalisuuteen liittyviä moraalisia kaksoisstandardeja. Tositelevisio-ohjelmiin osallistuvia sitovat usein tiukat salassapitosopimukset, minkä vuoksi ohjelmien tuotantoon mahdollisesti liittyvät epäkohdat eivät aina tule julki.

Tositelevision parinmuodostuskertomukset eroavat kirjallisuudesta ja elokuvista esimerkiksi näennäisessä dokumentaarisuudessaan, mutta käytännössä nekin ovat vahvasti editoituja ja kerronnallistettuja siivuja elämästä. Tositelevisio hyötyy julkisuudesta ja kohuista, ja niitä saadaankin tuotettua mukaan melodramaattisia asetelmia luomalla ja korostamalla.

Tarina ja unelma romanssista viettelijän aseina

Deittailu-tositelevisio nojaa yllättävänkin usein romanttisen parinmuodostuksen kehykseen, mutta formaatit hyödyntävät myös viettelykertomuksen kulttuurista mallia esimerkiksi asettaessaan sinkut viettelemään parisuhteessa olevia. Kertomustyypissä opportunistinen viettelijä kiehtoo vieteltävän valtaansa ja käyttää häntä itsekkäisiin tarkoituksiinsa eettisesti kyseenalaisella tavalla.

Viettelykertomusten perinne alkaa yli 2000 vuotta ennen ajanlaskun alkua *Gilgamesh*-eepoksesta, jossa puolijumalan kaltainen villimies Enkidu tulee temppeleiprostituoidun viettelemäksi ja menettää kykynsä keskustella eläinten kanssa. Kertomustyyppi on saanut eri muotoja historian saatossa, ja se tunnetaan Boccaccion *Decameronen* (1353) ja Gustave Flaubertin *Madame Bovaryn* (1857) kaltaisista klassikokoteoksista. Esimerkiksi Jane Austenin romanssiklassikossa *Ylpeys ja ennakkoluulo* (*Pride and Prejudice*, 1813) Lydian viettely on yksi Bennetin perhettä uhkaavista katastrofeista, joka saadaan kuitenkin torjuttua pakottamalla Lydia ja herra Wickham avioliittoon. Janen ja Elizabethin onnellisesti päättyvillä romansseilla suorastaan heikumoidaan, kun taas Lydian viettelyksestä alkanut avioliitto esitetään onnettomuutena. Lydian romanssi on Austenin maailmassa vääränlainen, sillä se on syntynyt viekkaudesta ja vilpillisesti. Silti Lydian onnettomaksi kuvattu kohtalo on olennainen osa parinmuodostuskertomusten kaanonina.

Viettelykertomus mukaillee romanssia mutta pettää odotukset onnesta. Romanssin ja viettelyn suhde on lopulta yksinkertainen: kun romanssissa kumpikin osapuoli elää ja hengittää samaa romanssin todellisuutta, viettelykertomuksessa vain vieteltävä uskoo romanssiin ja viettelijä ainoastaan teeskentelee uskovansa (esim. Binhammer 2009, 6). Viettelijä lausuu romanttisen rakkauden sanoja juuri oikein ja saa vieteltävän uskomaan romanssiin toteuttamalla sen kaavoja. Vieteltävä antaa suostu-

muksensa romanssiin, mutta joutuu karvaasti pettymään. Viettelijä ei etsi rakkautta, vaan seksiä, mammonaa tai valtaa. Joskus motiivina on vietellyn tai hänen läheisensä nöyryyttämisen ilo. Viettelykertomusten kaanonissa valtaosa viettelijöistä on miehiä ja vietellyistä naisia, joskin asetelmaa aktiivisen ja passiivisen toimijan välillä on myös kyseenalaistettu yksinkertaistukseksi (ks. Binhammer 2009). Jos romanssia voidaan sanoa naisten lajiksi, on viettelykertomus monin tavoin miesten laji ja areena. Perinteisessä viettelykertomuksessa viettelijä on lampaana esiintyvä petomainen susi mieheksi, joka aiheuttaa viattoman nuoren naisen turmion ja traagisen kohtalon, usein kuoleman (Bontatibus 1999; Dill 2003; Lutz 2006). Viettely on kirjallisuushistoriassa epäeettinen teko, ja vietellyksi tuleminen on sosiaalinen katastrofi.

Viettelys häilyy läpi kirjallisuushistorian toistuvana teemana, mutta 2000-luvulla viettelykertomukset ovat nousseet uuteen suosioon niin populaarikulttuurissa kuin Internetin keskustelupalstoilla. Toimittaja Neil Straussin paljastuskirja *Pelimies, alaston totuus pokaajien veljeskunnasta* (*The Game: Penetrating the Secret Society of Pickup Artists*, 2005) teki näkyväksi netissä syntyneen viettely-yhteisön, jossa lähinnä miehet jakavat ja myyvät miehille kokemuksia, ohjeita ja strategioita naisten viettelemiseen. Kirja kuvasi Straussin itsensä nousua yhdeksi yhteisön rokkitähtimäisistä guruista, jotka järjestävät kalliita viettelykurseja, kirjoittavat oppaita ja haalivat ympärilleen seuraajia. Straussin kirja ja sen paljastama yhteisö tekivät viettelystä trendikkään aiheen, ja hetkellisesti näytti, että viettelykertomusten traagisuus ja raadollisuus olisi väistynyt: kirjoista ja erityisesti elokuvista tuttu James Bond ja *Frendit*-sitcomin (*Friends*, NBC, 1994–2004) Joey Tribbiani saivat viettelijöinä rinnalleen *How I Met Your Mother* -sitcomin (CBS, 2005–2014) maanisesti viettelysuunnitelmia luovan Barney Stinsonin sekä *Mad Men* -draamasarjan (AMC, 2007–2015) rakastajattaria keräilevän mainosmiehen Don Draperin.

Toisaalta oikean elämän viettelykulttuuri kasvoi entistä suuremmaksi bisnekseksi, jonka perustana olivat nettifoorumeilla jaetut kokemukset ”pokaamisesta” eli seksiseuran hankkimisesta. Parhaat tarinankertoajat ja ohjeidenantajat nousivat helposti guruiksi eli muita opettaviksi ”casanoviksi” ja ”donjuaneiksi”. Viettelykulttuurin työkalupakkiin kuuluu kuitenkin manipulointia ja painostusta sekä välineellinen suhtautuminen naisiin, sillä vieteltäviä enemmän pokaajia kiinnostaa vaikutusvalta ja hierarkia suhteessa toisiin viettelijöihin (Nurminen 2016). Silti ihmisiä ympäri maailman kiehtoi heidän tarinoidensa röyhkeys ja mahdollisuus tirkistellä eräänlaista parinmuodostuksen speaktaakkelia. Straussin kirjasta tutut viettelijät saivat esimerkiksi oman tositelevisiosarjansa *The Pick-Up Artist* (2007–2008), ja vuonna 2018 ilmestyi kohua herättänyt viettelijäguru Richart La Ruinan *Super Seducer* -videopeli.

Viettelykertomusta voikin pitää parinmuodostuskertomusten kentällä romanssin kyynisenä vastakertomuksena, joka varoittaa ja muistuttaa romanssikertomuksen petollisen jäljittelyn mahdollisuudesta. Viettelemisellä on toki neutraalimpikin merkitys suostumukselliseen seksiin houkutteluna.

Eroottinen fiktio ja porno parinmuodostuskertomusten kentällä

Parinmuodostusten 2000-luvun lajikentän tarkastelu jäisi puolitiehen, jos sen yhteydessä ei mainittaisi eroottisia kohtauksia ja kuvauksia. Monissa 2000-luvun parinmuodostuskertomuksissa esiintyy ainakin jonkin verran seksuaalisen kanssakäymisen kuvausta, ja osa siitä on varsin eksplisiittistä. Erotiikka ei kuitenkaan ole uusi piirre parinmuodostuskertomuksissa. Eroottisia aiheita esiintyi jo antiikin rakkausromaaneissa, ja eroottisen romanssin synty 1970-luvulla oli eräs lajin suosiotota lisänneistä uudistuksista. Aihe myös kytkeytyy luontevasti juuri parinmuodostuskertomukseen parisuhteen tyypillisenä ulottuvuutena. Parinmuodostuskertomusten tapa hyödyntää eroottisen fiktion aineksia ansaitsee lyhyen tarkastelunsa, vaikka eroottinen fiktio ei olekaan tuottanut tarkasteleмиimme kertomus- ja lajityyppisiin vertautuvaa eroottisen parinmuodostuksen kertomusta, ellei yhdenillanjutun kertomusmallia pidetä sellaisena. Sillä ei kuitenkaan ole vakiintunutta mediumia ja yhteisöä, eikä se siten rinnastu muihin.

1900-lukuun on liitetty asennemuutos, jossa suhtautuminen seksuaalisuuteen muuttui aiempaa sallivammaksi (esim. Giddens 1993, 32–33). Eroottista kuvastoa on kuitenkin esiintynyt kirjallisuudessa alusta lähtien, jopa jo mesopotamialaisissa kirjoituksissa, joiden arvellaan kirjoitetun 2100–500 vuotta ennen ajanlaskun alkua (ks. Leick 1994). Eroottinen kirjallisuus onkin ehtinyt pitkän historiansa aikana olla moninaisten aikakausien ja kulttuurien ylläpitämien moraalikäsitteiden alainen, ja sen sopivuudesta on ollut erilaisia käsityksiä. Toisaalta lajikin on tavattoman moninainen, ja sen piiriin laskettujen teosten välillä on suuria sävy- ja tyylieroja. Esimerkiksi Johannes Linnankosken *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1905) kietoo erotiikan hienovaraisesti romanssin ja donjuanilaisen viettelijän seikkailujen lomaan, kun taas Marciisi de Saden *Sodoman 120 päivää* (1785, julkaistu 1904) ja Pauline Réagen *O:n tarina* (1954) yhdistävät erotiikan ja pornografian seksuaalisen väkivallan kuvaukseen.

Eroottisen kirjallisuuden nyansseja ei ole useinkaan huomioitu, ja lajiperinteen pitkä historia on toisinaan typistynyt mielikuvaan suttuisista kioskiteoksista. Myös tutkimus on kärsinyt perinteeseen liitetystä stereotyyppiä, sillä sitä pidettiin pitkään sitoutuneena ja osallisena aihepiirinsä himokkuuteen. Vasta feministinen tutkimus ja kulttuuriteoria, kuten Michel Foucaultin *Seksuaalisuuden historia* (alk. *Histoire de la sexualité*, 1976–1984), selvensivät eroa somaattisen ja tekstuaalisen nautinnon välillä ja nostivat keskiöön eroottisen kirjallisuuden kannalta olennaisia seksuaalisuuden, sukupuolen ja performatiivisuuden kysymyksiä (Mudge 2017, xi–xiii). Eroottisen kirjallisuuden tutkimus tuntuukin päässeen vauhtiin vasta vuosituhannen vaihteen tienoilla sen tutkimuksen vapauduttua stigmaistaan. Vuonna 2017 julkaistu *The Cambridge Companion to Erotic Literature* luetteli teoksen avaavassa kronologiassa peräti viisi sivua merkittävää eroottista kirjallisuutta 570 vuotta ennen ajanlaskun alkua vai-kuttaneesta runoilija Sapphosta Anaïs Ninin 1970-luvun lopulla julkaistuihin novellikokoelmiin (Mudge 2017, xv–xix). Silvia Hosseinin tietoteos *Kirjallisuuden kiihottava historia* (2023) esittelee ja tulkitsee eroottista kirjallisuutta antiikista nykypäivään ja tuo esiin myös eroottiseen kirjallisuuteen eri aikoina kohdistuneita asenteita. Merkit-

tävä sysäys sekä tutkimukselle että lajityypille on 2000-luvulla tapahtunut eroottisen kirjallisuuden valtavirtaistuminen, jonka voidaan katsoa tapahtuneen viimeistään E. L. Jamesin sadomasokistiseen BDSM-kuvastoon nojaavan *Fifty Shades* -trilogian (2011–2012) noustua kansainväliseksi myyntimenestykseksi.

Eroottisen kirjallisuuden ohella myös pornografia on valtavirtaistunut verkkopornon suosion myötä. Historiallisesti pornografian sisällöt muuttuivat 1980-luvulla sen siirryttyä teattereista kotikatsomoihin, ja uusien välitysteknologioiden tarjoudet muuttavat sisältöjä edelleen (ks. Martin 2006, 192). Suoratoistopalveluiden katsotuimpiin sarjoihin ja elokuviin lukeutuvat monet teokset, joissa hyödynnetään audiovisuaaliselle pornolle tyypillisiä konventioita; esimerkki tällaisesta teoksesta on elokuva *365 dni* (2020, Puola). Pornoistumiseksi on kutsuttu pornoteollisuuden kasvanutta valtaa nykykulttuurissa sekä ilmiötä, jossa pornon kuvasto on laajentunut osaksi viisuaalista kulttuuria, kuten mainoksia ja musiikkivideoita (Nikunen et al. 2005, 1–12; Karkulehto 2011, 56). Pornografian kuvaama parinmuodostus on usein hyvin hetkellistä, mutta erityisesti audiovisuaalisella pornolla on nykykulttuurissa suuri vaikutus siihen, miten seksi ja seksuaalisuus ymmärretään.

Tarkastelemissamme 2000-luvun parinmuodostuskertomuksissa erotiikkaa hyödynnetään kuitenkin lopultakin varsin maltillisesti. Deborah A. Fisher et alii (2010) huomasivat televisiogenrejä vertaillaessaan, että deittailutositeleviossa puhutaan varsin paljon seksistä. Myös seksuaalisen toiminnan kuvausta esiintyy varsin tiheästi, mutta se on pääasiassa niin sanottua matalan tason toimintaa eli seksikästä puukeutumista, flirttailua, koskettamista ja suutelua; yhdyntään viitattiin jaksoista alle viidessä prosentissa ja sitä kuvattiin alle prosentissa. Esimerkiksi televisioelokuvissa jälkimmäinen luku oli peräti 42,9 prosenttia. (Mt.) Romanttinen komedia pyrkii Leger Grindonin (2011, 7, 21–23) mukaan herättämään seksuaalista halua ja jäljittelemään sen tuottamaa mielihyvää elokuvallisen tarinankerronnan keinoin, mutta institutionaalisen sensuurin – esimerkkinä MPAA:n ikärajasuositukset – takia seksuaalista halua ei kuitenkaan ilmaista kovin avoimesti.

Kirjallisuudessa ei ole ikärajoja: kielellisenä mediana sen tarjoudet ja rajoitukset kuvata erotiikkaa poikkeavat audiovisuaalisesta mediasta. Ménard ja Cabrera (2011, 246, 252) huomasivat vuosien 1989–2009 palkittuja yhdysvaltalaisia romansseja tutkiessaan, että teoksissa oli keskimäärin 2,3 seksikohtausta, eikä 20 prosentissa ollut niitä ollenkaan. Heidän mielestään genre saattaa olla kehittymässä vähemmän eksplisiittisiä kuvauksia sisältävään suuntaan, eikä sen maine naisten pornona ole perusteltu. (Mt.) Kenties yllättävästi pokauskulttuurissa tuotetut viettelykertomukset eivät useinkaan etene seksuaalisen kanssakäymisen kuvaukseen.

Kirjallisuuden tapa käsitellä sukupuoliä ja seksuaalisuutta 2000-luvulla on yleisesti ottaen mennyt monimuotoisempaan ja eettisesti tiedostavaan suuntaan. Esimerkiksi internetissä julkaistussa fanifiktiossa on jo pitkään käsitelty kysymystä suostumuksesta ja mallinnettu suostumuksellisten ja kehopositiivisten suhteiden periaatteita tavalla, jota voi pitää eettisesti edistyksellisenä (ks. esim. Mäntyniemi 2020, 22). 2010-luvulla aihe on alkanut näkyä uudella tavalla myös perinteisten kustantamoiden kautta julkaistussa kirjallisuudessa. Suostumuksellisuuden käsittelyn yleistymiseen

lienee osaltaan vaikuttanut vuonna 2017 käynnistynyt #MeToo-kampanja, jonka yhteydessä naiset ovat kertoneet seksuaalisesta häirinnästä, ahdistelusta ja raiskauksista. Myös romanttisia komedioita käsittelevä Elizabeth Sankeyn ohjaama dokumentti *Romantic Comedy* (2019) tuo esiin sen, miten useissa elokuvissa on esitetty hyväksyttävänä ja romanttisena käytös, jossa on alistamisen ja vainoamisen piirteitä. Sankeyn kriittinen dokumentti on jo itsessään osoitus asenneilmapiirin muutoksesta.

Suostumuksellisuuden lisäksi eroottinen ja viihteellinen parinmuodostuksia käsittelevä kirjallisuus on viime vuosina kuvannut yhä useammin muita kuin monogaamisia heterosuhteita. Sita Salmisen vuonna 2019 ilmestyneen novellikokoelman *Lupa* niminovellin päähenkilö on avoimessa suhteessa elävä nainen, joka saapuu kotiin miehensä luokse harrastettuaan seksiä nettituttavuuden kanssa. Pariskunnan seksiin kuuluu roolileikki, jossa mies saa alistaa vieraissa käynnyttä naista. Naisella on lupa harrastaa seksiä muiden kanssa, ja miehellä on lupa vaatia naiseltaan toiveidensa täyttämistä. Teoksen nimi *Lupa* kuvaa myös kokoelman keskeistä aihetta: seksin suostumuksellisuutta. Henkilöhahmot neuvottelevat ennen seksiä, seksin aikana ja sen jälkeen nautinnon eri muodoista ja siitä, mikä on seksissä sallittua ja toivottavaa. Kahden ihmisen välisen heteroseksin lisäksi kokoelman novelleissa kuvataan samansukupuolista seksiä, itsetyydytystä ja kolmen ihmisen välistä seksiä.

Eroottisen kirjallisuuden nousu on osaltaan haastanut romanssille tyypillisiä konventioita. Riikka Suomisen viihteellisen romaanin *Suhteellisen vapaata* (2020) päähenkilö Klaara kritisoi romanssien ja viihdelehtien kuvauksia onnesta, joka saa täyttymyksen parisuhteessa. Teoksessa kuvataan useita romansseja, mutta Klaaran tyydyttävimmät romanssit eivät ole monogaamisia parisuhteita vaan perustuvat vapaudelle olla seksisuhteessa usean ihmisen kanssa. Suomisen teos purkaa romanssikertomusten ylläpitämää ihannekuvaa, jossa romanttinen rakkaus saa myyttiset ja uskonnolliset mittasuhteet elämän tarkoituksena (Roach 2016, 4). *Suhteellisen vapaata* kyseenalaistaa ajatuksen yhdestä partnerista, joka voisi tyydyttää ihmisen kaikki tarpeet. Suomisen romaani kuitenkin hyödyntää viihderomanssien konventioita, vaikka samalla kyseenalaistaa niitä.

Johtopäätökset

Olemme edellä esittäneet, että parinmuodostuskertomuksia voi tarkastella media-rajat ylittävänä lajikenttänä, ja tarkastelleet siihen kuuluvia romansseja, romanttista komediaa, chick litiä, viettelykertomuksia, tositelevisiön parinmuodostusohjelmia sekä eroottista fiktiota. Väitämme, että useimmat lajeista nojaavat tavalla tai toisella romanssikertomuksen tarjoamaan kertomusmalliin. Romanssissa, romanttisessa komediassa ja deittailu-tositelevisiossa rakastumiskertomusta pyritään yleensä toisintamaan. Myös chick lit nojaa kulttuuriseen romanssikertomukseen mutta rakentaa kertomuksiaan usein sen saavuttamisen vaikeuden tai mahdottomuuden varaan. Viettelykertomuksessa viettelijä jäljittelee romanssia mutta haluaa pelkästään valloit-

taa, eli romanssikertomus tarjoaa donjuanille tiedostetun kulttuurisen toimintamallin. Eroottista fiktiota esiintyy usein kertomusten yhteydessä parin kanssakäymisen kuvauksessa. Silläkin on oma kulttuurinen parinmuodostuskertomuksen tyyppinsä, yhdenillanjuttu, mutta kertomustyypin ympärille ei ole toistaiseksi syntynyt vastaavanlaista suosittua kirjallisuudenlajia tai televisioformaattien kirjoja.

Parinmuodostuskertomuksia esitetään eri medioissa kirjoista televisioon, elokuvaan ja tietokonepeleihin, ja usein on kyse teoksen tai kertomustyypin adaptoinnista välineestä toiseen. Jokaisella mediumilla on omat ilmaisumahdollisuutensa ja rajoituksensa, ja teknologinen kehitys vaikuttaa jatkuvasti mediasisältöihin sekä yleisön tapoihin käyttäviä niitä.

Parinmuodostuskertomusten etiikasta on käyty laajaa keskustelua ja väittelyä niin kirjallisten kuin audiovisuaalisten kertomusten osalta, vaikkakin mediumien tarjoumat myös osaltaan vaikuttavat siihen, missä määrin tekijät joutuvat tekemään esimerkiksi tietyt henkilögallerian inklusiivisuutta koskevat valinnat. Audiovisuaaliset mediat joutuvat esittämään hahmojen ulkonäön yksityiskohtaisemmin kuin kirjalliset tekstit, kun taas kirjallisuus voi jättää henkilöihahmon etnisyyden, kehon ja (erityisesti sukupuoli)neutraalia hän-pronominia käyttävässä suomen kielessä) jopa sukupuolen täsmentämättä ja lukijan kuviteltavaksi. Eri medioiden parinmuodostuskertomusten tarkastelu toistensa yhteydessä avaa nähdäksemme valaisevan näkökulman aikamme tapoihin kuvitella ja esittää parisuhteiden syntyä jaetussa mediatodellisuudessa.

Valtaosa tarkastelluista lajeista on akateemisissa ja kulttuurikeskustelussa nähty viihteellisinä ja joiltakin osin eettisesti kyseenalaisinakin, mutta silti niiden on nähty toimivan kulttuurissa myös parisuhteita ja sukupuolirooleja vaikutusvaltaisesti mallintavina kertomustyypeinä. Parinmuodostuskertomukset voivat ongelmistaan huolimatta toimia yleisöilleen symbolisena resurssina, jonka avulla he voivat arvioida omia päämääriään, elämänkulkuaan ja ihmissuhteitaan. Vaikka kaikki eivät koe esimerkiksi romanssigenreä omakseen, sen kykyä herättää monissa lukijoissa ja katsojissa myönteisiä tunteita voi myös korostaa vahvuutena negatiivisten tunteiden leimaamassa ajassamme. Kirjallisuudella ja muilla kulttuurisilla muodoilla on historiallisesti ollut monia funktioita ja käyttötapoja yhteisöissään, ja viihteeksi kategorisoidut genret voivat toteuttaa funktioita, jotka eivät ole pelkkää vähämerkityksistä ajanvietettä vaan merkityksellistä sosiaalista toimintaa ja itsereflektiota. Kertomustyypit myös muovautuvat konteksteissaan tapahtuvien muutosten myötä, ja niiden kautta avautuu näkymä aikakauden asenteisiin ja ilmiöihin.

Kirjallisuus

- Ahponen, Pirkkoliisa & Heli Marttinen 1997. Parisuhde riskiyhteiskunnassa. Teoksessa *Riskikirja: Uhat, mahdollisuudet ja asiantuntijuus epävarmuuden yhteiskunnassa*. Toim. Pirkkoliisa Ahponen. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 175–205.
- Ballantine, Jacqueline 2021. Mixed feelings: (Inter)raced romance and the post-millennial romantic comedy. Teoksessa *Imagining "we" in the Age of "I": Romance and Social Bonding in Contemporary Culture*. Toim. Mary Harrod, Suzanne Leonard & Diane Negra. New York & London: Routledge, 142–159.
- Binhammer, Katherine 2009. *The Seduction Narrative in Britain, 1747–1800*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bontatibus, Donna R. 1999. *The Seduction Novel of the Early Nation. A Call for Socio-Political Reform*. East Lansing: Michigan State University Press.
- Brackett, Kim Pettigrew 2000. Facework strategies among romance fiction readers. *The Social Science Journal*, 37(3), 347–360. [https://doi.org/10.1016/S0362-3319\(00\)00073-2](https://doi.org/10.1016/S0362-3319(00)00073-2)
- Cobb, Shelley & Diane Negra 2017. "I hate to be the feminist here...": Reading the post-epitaph chick flick. *Continuum (Mount Lawley, W.A.)* 31(6), 757–766.
- Coontz, Stephanie 2005. *Marriage, a history: How love conquered marriage*. London: Penguin Books.
- Curcic, Dimitri 2022. Romance Novel Sales Statistics. October 9, 2022. WordsRated, <https://wordsrated.com/romance-novel-sales-statistics/>, katsottu 17.3.2023.
- Davis, Emily 2013. *Rethinking the Romance Genre: Global Intimacies in Contemporary Literary and Visual Culture*. Scham: Springer.
- Dill, Elizabeth 2003. A Mob of Lusty Villagers. Operations of Domestic Desires in Hannah Webster Foster's *The Coquette*. *Eighteenth-Century Fiction* 15(2), 255–279.
- Farzan, Antonia Noori 2020. A romance writer called a novel racist. Now the industry is in chaos and its top awards have been canceled. The Washington Post, January 8, 2020. <https://www.washingtonpost.com/nation/2020/01/08/romance-writers-america-cancels-awards-program-writer-racism-controversy/>, katsottu 23.9.2022.
- Ferriss, Suzanne & Mallory Young 2006. Introduction. Teoksessa *Chick Lit. New Woman's Fiction*. Toim. Suzanne Ferriss & Mallory Young. New York & London: Routledge.
- Fisher, Deborah A., Douglas L. Hill, Joel W. Grube & Enid L. Gruber 2004. Sex on American Television: An Analysis Across Program Genres and Network Types. *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 48(4), 529–553. https://doi.org/10.1207/s15506878jobem4804_1
- Foucault, Michel 1997. *Seksuaalisuuden historia: Tiedontahto – Nautintojen käyttö – Huoli itsestä*. Alkuteoksesta *Histoire de la sexualité* (1976–1984) suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus
- Fowler, Alastair 1982. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Oxford University Press.
- Fowler, Bridget 1995. Literature Beyond Modernism: Middlebrow and Popular Romance. Teoksessa *Romance Revisited*. Toim. Lynne Pearce & Jackie Stacey. New York & London: New York University Press, 89–99.

- Fuchs, Barbara 2004. *Romance*. New York & London: Routledge.
- Galician, Mary-Lou 2004. *Sex, love & romance in the mass media: analysis & criticism of unrealistic portrayals & their influence*. Mahwah, New Jersey & London: Lawrence Erlbaum Associates.
- Giddens, Anthony 1993. *The transformation of intimacy: Sexuality, love and eroticism in modern societies*. Stanford: Stanford University Press.
- Gregson, Jennifer & Joanna Lois 2020. Social science reads romance. Teoksessa *The Routledge research companion to popular romance fiction*. Toim. Jayashree Kamble, Eric Murphy Selinger & Hsu-Ming Teo. New York & London: Routledge, 335–351.
- Grindon, Leger 2011. *The Hollywood romantic comedy: Conventions, history, controversies*. (17. painos). Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons.
- Harrod, Mary, Suzanne Leonard & Diane Negra 2021. Introduction: Romance and social bonding in contemporary culture—before and after COVID-19. Teoksessa *Imagining "we" in the Age of "I": Romance and Social Bonding in Contemporary Culture*. Toim. Mary Harrod, Suzanne Leonard & Diane Negra. New York & London: Routledge, 1–28.
- Harzewski, Stephanie 2006. Tradition and Displacement in the New Novel of Manners. Teoksessa *Chick Lit. New Woman's Fiction*. Toim. Suzanne Ferriss & Mallory Young. New York & London: Routledge.
- Harzewski, Stephanie 2011. *Chick Lit and Postfeminism*. Charlottesville & London: University of Virginia Press.
- Hosseini, Silvia 2023. *Kirjallisuuden kiihottava historia*. Helsinki: Gummerus.
- Hutcheon, Linda 2006. *A Theory of Adaptation*. London & New York: Routledge.
- Jackson, Stevi 1999/1993. Even Sociologists Fall in Love: An Exploration in the Sociology of Emotions. *Sociology* 27(2), 201–220.
- Karkulehto, Sanna 2011. *Seksin mediamarkkinat*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kirtley, William M., & Patricia M. Kirtley. 2021. How About a Little Romance? An Analysis of Romance Novels. *National Social Science Proceedings*, 75.1, 76–95. National Technology and Social Science Virtual Conference, 2021. https://www.nssa.us/journals/pdf/NSSA_Proceedings_2021_Spring.pdf#page=79, katsottu 17.3.2023.
- Lau, Way Kwok-Wai, Lionel Ho-Man Ngan, Randolph Chun-Ho Chan, William Ka-Kei Wu & Benson Wui-Man Lau 2021. Impact of COVID-19 on pornography use: Evidence from big data analyses. *PLoS ONE* 16(12). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0260386>
- Lee, Linda J. 2008. Guilty pleasures: Reading romance novels as reworked fairy tales. *Marvels & Tales* 22(1), 52–66.
- Leick, Gwendolyn 1994. *Sex and Eroticism in Mesopotamian Literature*. London: Routledge.
- Levine, Caroline 2015. *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Lois, Joanna & Jennifer Gregson 2015. Sneers and Leers: Romance Writers and Gendered Sexual Stigma. *Gender & Society* 29(4), 459–483. <https://doi.org/10.1177/0891243215584603>
- Lutz, Deborah 2006. *The Dangerous Lover. Gothic Villains, Byronism, and the Nineteenth-Century Seduction Narrative*. Columbus: Ohio State University Press.

- Martin, Nina K. 2006. Never laugh at a man with his pants down: The affective dynamics of comedy and porn. Teoksessa *Pornography: Film and culture*. Toim. Peter Lehman. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 189–205.
- Melkas, Kukku 2013. Populaarin poetiikka romanttisessa ja historiallisessa viihteessä. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Toim. Mika Hallila, Yrjö Hosiaisluoma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajärvi. Helsinki: SKS.
- Ménard, A. Dana & Christine Cabrera 2011. 'Whatever the approach, tab B still fits into slot A': Twenty years of sex scripts in romance novels. *Sexuality & Culture*, 15, 240–255.
- Mero, Niina 2017. *Kuinka viihderomanssi kirjoitetaan? Suuntaviivoja romanttisen viihdekirjallisuuden kentälle*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:juu-201710083954>
- Mißler, Heike 2016. *The Cultural Politics of Chick Lit. Popular Fiction, Postfeminism, and Representation*. New York: Routledge.
- Moddelmog, Debra A. 2009. Can romantic comedy be gay? Hollywood romance, citizenship, and same-sex marriage panic. *Journal of Popular Film and Television* 36(4), 162–173.
- Montemurro, Beth 2007. Toward a Sociology of Reality Television. *Sociology Compass*, 2(1), 84–106. <https://doi.org/10.1111/j.1751-9020.2007.00064.x>
- Moore, Melissa M. & Yotam Ophir 2022. Big data, actually: Examining systematic messaging in 188 romantic comedies using unsupervised machine learning. *Psychology of Popular Media*, 11(4), 355–366. <https://doi.org/10.1037/ppm0000349>
- Moorti, Sujata & Karen Ross 2004. Reality television: Fairy tale or feminist nightmare? *Feminist Media Studies* 4(2), 203–231.
- Mortimer, Claire 2010. *Romantic Comedy*. New York & London: Routledge.
- Mudge, Bradford K. 2017. Preface. Teoksessa *The Cambridge Companion to Erotic Literature*. Toim. Bradford K. Mudge. Cambridge: Cambridge University Press, xi–xiv.
- Murray, Simone 2012. *The adaptation industry: The cultural economy of contemporary literary adaptation*. New York & London: Routledge.
- Mäntyniemi, Helena 2020. Queer-kulttuuri ja feminismi Harry Potter-fanifiktio romanssikertomuksessa Playing for the Harpies. *Nuorisotutkimus* 38(1), 21–33.
- Nevalainen, Terhi 2015. *Pinkit piikkikorot: Chick lit -kirjallisuuden postfeministiset sisällöt ja lukijat niiden merkityksellistäjänä*. Väitöskirja. Joensuu: Itä-Suomen yliopisto. Publications of The University of Eastern Finland Dissertations in Education, Humanities, and Theology No 67. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-61-1745-4>
- Nieminen, Hannu & Mervi Pantti 2004. *Media markkinoilla. Johdatus joukkoviestintään ja sen tutkimukseen*. Helsinki: Loki-Kirjat.
- Nikunen, Kaarina, Susanna Paasonen & Laura Saarenmaa 2005. "Anna tänä päivänä meidän..." Eli kuinka porno työntyi osaksi arkea. Teoksessa *Jokapäiväinen pornomme. Media, seksuaalisuus ja populaarikulttuuri*. Toim. Kaarina Nikunen, Susanna Paasonen & Laura Saarenmaa. Tampere: Vastapaino, 7–29.
- NPD. *COVID-19 Lockdown Gives Romance a Lift, The NPD Group Says*. <https://www.npd.com/news/press-releases/2020/covid-19-lockdown-gives-romance-a-lift-the-npd-group-says/>, katsottu 17.3.2023.

- Nurminen, Matias 2016. *Tulossa viettelijäksi, halusta kirjoittajaksi. Viettelykertomusta ja kaunokirjallisuutta ohjaavien roolien ja halujen analoginen suhde 1800-luvun alun jälkeisessä viettelytraditiossa*. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.
<https://trepo.tuni.fi/handle/10024/98882>
- Ouellette, Laurie 2014. Introduction. Teoksessa *A Companion to Reality Television: Theory and Evidence*. Toim. Laurie Ouellette. Somerset: John Wiley & Sons.
- Pajula, Marko 2021. Uusliberaali subjekti Sisko Savonlahden romaanissa *Ehkä tänä kesänä kaikki muuttuu*. *Avain - Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti* 18(4), 38–53.
<https://doi.org/10.30665/av.100695>
- Piippo, Laura & Juha-Pekka Kilpiö 2022. Intermediaalinen kirjallisuus, kirjallinen intermediaalisuus: Taustaa, käsitteitä, tulokulmia. Teoksessa *Intermediaalinen kirjallisuus*. Toim. Laura Piippo & Juha-Pekka Kilpiö. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 7–30.
- Portolan, Lisa & Jodi McAlister 2022. Jagged love: Narratives of romance on dating apps during COVID-19. *Sexuality & Culture* 26(1), 354–372.
- Poston, Dudley L. 2020. The Contemporary Family. Teoksessa *International Handbook on the Demography of Marriage and the Family*. Toim. D. N. Farris & A. J. J. Bourque. Springer International Publishing, 295–305.
- Radway, Janice A. 1985. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Roach, Catherine M. 2016. *Happily Ever After: The Romance Story in Popular Culture*. Indiana: Indiana University Press.
- Sankey, Elizabeth 2019. *Romantic comedy*. Dokumenttielokuva. Ohjaus Elizabeth Sankey. Tuotanto Chiara Ventura, Oskar Pimlott & Jeremy Warmsley. Iso Britannia: Montgomery Avenue. Ensi-ilta 25.1.2019.
- Slade, Alison F. 2014. Introduction. Teoksessa *Reality Television: Oddities of Culture*. Toim. Alison F. Slade, Amber J. Narro & Burton P. Buchanan. Lanham: Lexington Books, vi–ix.
- Slooten, Jessica Van 2019. Romance Novels are Feminist. TEDx-puhe 5.11.2019. UWGreenBay.
<https://www.youtube.com/watch?v=o2W116PFZRE>, katsottu 16.6.2021.
- Smith, Caroline J. 2007. *Cosmopolitan Culture and Consumerism in Chick Lit*. New York: Routledge.
- Smith, Frances 2014. "Time of My Life?" The afterlife of Dirty Dancing in the contemporary romantic comedy. *The Soundtrack* 7(2), 67–78.
- Strauss, Neil 2005. *The Game. Penetrating the Secret Society of Pickup Artists*. New York: ReganBooks.
- Strauss, Neil 2006. *Pelimies: alaston totuus pokaajien veljeskunnasta*. Suom. Tero Valkonen. Helsinki: Otava.
- Talasterä, Johanna 2021. Parikymppinen Joanna meni sänkyyn Temppareissa ja siitä alkoi slut-shaming – nainen saa vihapostia seksistä, vaikka on sinkku. *Yle* 15.5.2021.
<https://yle.fi/uutiset/3-11913942>, katsottu 29.3.2023.
- Thon, Jan-Noël 2016. *Transmedial narratology and contemporary media culture*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Weinstein, A. 2014/1988. *The Fiction of Relationship*. Princeton: Princeton University Press.

Willingham, AJ 2020. A romance novelist accused another writer of racism. The scandal is tearing the billion-dollar industry apart. CNN, January 14, 2020. <https://edition.cnn.com/2020/01/13/us/romance-writers-association-rita-awards-novel-scandal-trnd/index.html>, katsottu 23.9.2022.

Zattoni, F., M. Gül, M. Soligo, A. Morlacco, G. Motterle, J. Collavino, A. C. Barneschi, M. Moschini & F. D. Moro. 2020. The impact of COVID-19 pandemic on pornography habits: a global analysis of Google Trends. *International Journal of Impotence Research*, 33(8), 824–831. <https://doi.org/10.1038/s41443-020-00380-w>

I
Romanssi voimavarana ja
itsetutkiskelun välineenä

3

”Minä tarvitsen keväisen voikukan”

Romanssigenre affektiivisena lajina ja myönteisten tunteiden lähteenä nuortendystopioissa

Saija Isomaa, ORCID: 0000-0003-0313-383X

Rakkausromaani on kirjallisuuden vanhimpia romaanin alalajeja, sillä se syntyi antiikissa ajanlaskun alussa niin sanotussa kreikkalaisessa romaanissa seikkailuromaanin yhdistyneenä. Laji oli jo syntyessään viihdeellinen, ja rakkaussuhteen syntyyn keskittyvät teokset on myös modernissa kirjallisuusinstituutiossa usein luokiteltu viihdekirjallisuudeksi. Romanssigenren sisällä on kuitenkin runsaasti variaatiota sen suhteen, kuinka realistisesti rakkaussuhteen syntyä kuvataan. Erityisesti traagiset tai rakastumista kriittisen etäisyyden päästä tarkastelevat teokset ovat voineet saada kulttuureissaan klassikkoaseman, kun taas samastumiseen kutsuvia kaavamaisia rakastumiskertomuksia on 1900-luvulla pidetty eskapistisena viihteenä. Lajitutkimuksen näkökulmasta kaikki romanssigenren lajirepertoaaria hyödyntävät teokset kuuluvat kuitenkin genreen, vaikka viihdeellisten romanssien suuri suosio 1900- ja 2000-luvulla on voinut luoda kapeampaa mielikuvaa genren sisällöistä ja mahdollisuuksista. Viihderomanssien varjoon on jäänyt esimerkiksi romanssirepertoaaria muihin lajeihin vakavasti yhdistäviä teoksia, joita ei välttämättä edes tunnisteta genren piiriin kuuluviksi. Kärjistäen voi väittää, että lajin maine ei vastaa sen historiallista todellisuutta. Historiallisen lajitutkimuksen näkökulmasta laji on monipuolisempi

ja arvokkaampi osa kirjallista perinnettä kuin osa siitä koskevasta keskustelusta on antanut ymmärtää.

Romanssigenre on lajien joukossa melko poikkeuksellinen sen suhteen, missä määrin siihen on kohdistettu huolipuhetta julkisen keskustelun lisäksi myös tutkimuksessa. Feministisessä perinteessä on kannettu huolta esimerkiksi romanssin kytköksistä patriarkaaliseen valtaan sekä kapeisiin käsityksiin naiseudesta sekä naisen rooleista perheessä ja yhteiskunnassa (esim. Radway 1991/1985). Lynne Pearce ja Jackie Stacey ilmoittavat 1990-luvun feministisessä artikkelikokoelmassaan *Romance Revisited* (1995, 11–12) palaavansa tutkimaan romanssia, koska feminismi ei odotusten vastaisesti ollut onnistunut viemään genreltä elinvoimaa.¹ Sittemmin eri tieteenaloilla on selvitetty esimerkiksi romanssien vaikutusta naisten seksuaalikäyttäytymiseen, kuten ehkäisyvälineiden käyttöön, sekä kritisoitu perhesuunnittelun näkökulmasta teosten tarjoamaa ja normalisoimaa uskomusta päätösten tekemisestä sydämellä järjen sijasta (esim. Diekman, McDonald & Gardner 2000; Quilliam 2011, 181; ks. myös Isomaa, Samola ja Nurminen tässä kokoelmassa). Kirjallisuuden historiassa ei ole montakaan lajia, johon olisi kohdistunut samassa määrin kielteisiä tunteita ja huolia.² Usein huoli koskee genren representaatioiden vaikutuksia lukijoiden uskomuksiin, odotuksiin ja toimintaan, eli se kohdistuu lajin tiettyinä aikakautena tarjoamiin sisältöihin eikä rakkaussuhteen synnyn kuvaamiseen sinänsä.

Vaikka genren käyttötapojen kritiikki on usein oikeutettua, uudemmassa romanssitutkimuksessa on kuitenkin haluttu luopua romanssia kritisoivasta tai puolustavasta asenteesta (erityisesti Roach 2016). Myös lajitutkimuksen näkökulmasta romanssigenreen olisi jo korkea aika löytää näkökulmia, jotka onnistuvat kuvaamaan sen asemaa ja funktiota lajien järjestelmässä ja ymmärtämään sen poettisia piirteitä. Millaisten lajien kanssa genre esimerkiksi yhdistyy kirjallisuudessa? Mitä se tuo mukanaan teoksiin? Nähdäkseni romanssin funktioita ja asemaa lajien järjestelmässä voi eritellä esimerkiksi tutkimalla tapoja, joilla se yhdistyy muihin lajeihin.

Etsin artikkelissani uutta näkökulmaa romanssiin tarkastelemalla genren roolia lajeja yhdistävissä teoksissa erityisesti sille tyyppillisten tunteiden näkökulmasta, sillä teoksista ja vastaanotosta päätellen juuri ne ovat lajissa erityisiä. Kartoitan ensin romanssin kytköstä tunteisiin aiemman tutkimuksen näkökulmia yhdistelemällä. Esitän, että romanssi on tunteita kuvaava ja tunnevaikutuksiin pyrkivä eli affektiivinen laji, jonka suosio perustuu osaltaan sen kuvaamiin pitkälti myönteisiin tunteisiin ja tunnekokemuksiin, joita se aiheidensa ja keinojensa kautta tarjoaa myös lukijal-

¹ Staceyn ja Pearcen (1995, 11–12) mukaan "[f]eminism is, of course, one of the contemporary political and intellectual movements that might have been expected to bring about the end of romance, or at least radically to undermine its power. The fact that this has not happened, despite the opprobrium of earlier feminist writers like Simone de Beauvoir (1949), Kate Millett (1969), Shulamith Firestone (1970), and Germaine Greer (1971), is one of the reasons that we have chosen to 'revisit' it here."

² Eroottinen romaani on toinen esimerkki lajista, joka on synnyttänyt moraalista pahennusta ja jota on esimerkiksi sensuroitu, esimerkkinä John Clelandin *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1748–1749), joka kiellettiin Britanniassa vuonna 1750 ja jonka pohjalta tekijä julkaisi maailman kuuluisimmaksi eroottiseksi teokseksi kutsutun vähemmän eksplisiittisen romaanin *Memoirs of Fanny Hill*. Romaani on väitetysti historian eniten oikeuteen haastettu kaunokirjallinen teos. (Green & Karolides 2005, 346.)

le. Romanssi kytkeytyy juuri myönteisiin tunteisiin, joiden tutkimus on vilkastunut 2000-luvulla.

Tarkastelen sitten esimerkkiaineistona romanssin yhdistymistä nuortendystopiaan J. K. Rowlingin *Harry Potter* -kirjasarjassa (1998–2008), Suzanne Collinsin *The Hunger Games* -trilogiassa (2008–2010) sekä Siri Kolun teosparissa *Pelko ihmisessä* (2013) ja *Ihmisen puolella* (2014). Vertaan niitä vastaesimerkkinä toimivaan Anu Holopaisen dystooppiseen nuortenromaaniiin *Molemmin jaloin* (2006), josta romanssin elementti puuttuu: teoksen lopussa kuvattu teini-ikäisen tytön ja vanhemman miehen välinen suhde on rakkaudeton ja ei-suostumuksellinen. Romanssille tyypillisten tunteiden myönteisyys ja laajempi merkitys tulee nähdäkseni esille erityisesti sen yhdistyessä tunnelatauksiltaan synkempiin lajeihin, jollaisia nuorille suunnatut dystooppiset romaanit ovat kuvattaessaan esimerkiksi postapokalyptista maailmaa tai nuorten kapinaa epätoivottavaa yhteiskuntajärjestystä vastaan.³ Klassiset dystopiat kuvaavat usein henkilöhahmojen kielteisiä tunteita (ks. Isomaa 2020), ja dystopian ja romanssin yhdistyminen samassa romaanissa on omiaan tuottamaan laajan tunteiden kirjon teokseen. Tutkimuksessa 2010-luvulla tapahtunut affektiivinen käänne mahdollistaa osaltaan romanssin uudenlaisen tarkastelun ja arvioinnin: tunnetutkimuksen monialainen kehitys tarjoaa näkökulmia ja käsitteitä romanssin affektiivisuuden tarkasteluun.

John G. Cawelti esitti jo vuonna 1976 ilmestyneessä viihdekirjallisuuden lajien klassikkotutkimuksessaan *Adventure, Mystery, and Romance*, että konventionaalistuneiden odotusten täyttyminen tuottaa yleisölle mielihyvää. Caweltin mukaan romanssin ja rikosromaanin kaltaisten lajien aito ymmärtäminen edellyttää niiden tarkastelua taiteellisina konstruktioina, joiden tarkoitus on nimenomaisesti tuottaa nautintoa ja mielihyvää. Hänen mukaansa niiden tutkimusta ei pitäisi jättää esimerkiksi sosiologeille, psykologeille tai massakulttuurin tutkijoille, jotka tosin tuottavat kiinnostavia analyyseja mutta ovat käsitelleet lajeja pitkälti ideologisena rationalisatsioonana, psykologisoiden tai huumausaineena massoille. (Cawelti 1976, 1–2.) Caweltin näkemys kaikui sikäli kuuroille korville, että 1980- ja 1990-luvulla julkaistut feministiset romanssitutkimukset (esim. jo mainitut Radway 1991/1985 ja Pearce & Stacey [toim.] 1995) palaavat lajin tarkastelussa ideologiseen kritiikkiin. Vaikka kriittinen tutkimusote on tärkeä kulttuurisia ilmiöitä tutkittaessa, romanssin näkeminen yksinomaan feministisessä kehyksessä irrottaa sen tarpeettomasti lajien järjestelmästä negatiiviseksi erikoistapaukseksi, ikään kuin se poikkeaisi merkittävästi muista lajeista. Pyrin Caweltin tavoin ymmärtämään romanssigenreä nimenomaisesti kirjallisuutena ja osana kirjallista traditiota ja lajikenttää, joskin Caweltista poiketen lähestyn sitä tunnetutkimuksen ja historiallisen lajitutkimuksen näkökulmasta.

Historiallisesti katsoen romanssin lajirepertoaari on laajempi kuin millaiseksi se on 1900-luvun lopun ja 2000-luvun tutkimuksessa viihderomanssien pohjalta hah-

³ Nuortendystopialla viitataan yleensä nuorille suunnattuun dystooppiseen fiktion, mutta erottelu on epätarkka. Lajitutkimuksellisesti perustellumpi vaihtoehto on erottaa kaikista dystooppisen fiktion alalajeista myös nuorille suunnattu varianttinsa (kuten nuortendystopia, nuortenapokalypsi, nuorten postapokalypsi ja nuorten ilmastofiktio).

motettu. Tarkasteluni nojaa kuitenkin nykytutkimukseen, koska tarkastelen nykykirjallisuutta. Toisin kuin Catherine M. Roach (erityisesti 2016, 25–26 ja 84), ymmärrän tarkastelussani romanssin, eroottisen romaanin ja pornografisen romaanin erillisiksi lajeiksi, jotka voivat yhdistyä samassa teoksessa mutta jotka ovat lähtökohtaisesti kolme eri lajia. Romanssi ei näet välttämättä sisällä ollenkaan seksuaalisen kanssakäymisen kuvausta, joka on kahden muun ominta aluetta.⁴ Tämä käy ilmi myös kohde-teoksistani, joista vain Kolun *Ihmisen puolella* sisältää viittauksia siihen. Eroottisen kanssakäymisen kuvaukset pyrkivät tyypillisesti myös lukijan kiihottamiseen, ja romanssiin yhdistyessään ne tuovat henkilöhahmon emotionaalisen mielihyvän rinnalle myös eroottisen mielihyvän ja nautinnon.⁵ Romanssin ydinaluetta on kuitenkin perinteisempi tunteiden kuvaus ja tunnetason mielihyvä siinä missä seksuaalisen kanssakäymisen kuvaus on tyypillistä erotiikalle ja pornografialle.⁶

Kirjallisuuden tunteiden tutkimuksessa on erotettu toisistaan ainakin henkilö- hahmon tunteet, lukijan tunteet ja teoksen emotionaalinen sävy tai tunnelma. Myös lajeille tyypillisiä tunteita on tutkittu. (Ks. esim. Ngai 2005, 10, 28–29.) Esitän, että romanssigenren keskeistä aluetta ovat myönteiset tunteet, joita henkilöhahmot kokevat suhteessaan toiseen ihmiseen ja joihin lukijaa kutsutaan samastumaan. Lajin teokset kuitenkin varioivat lajipiirteitä yksilöllisesti, ja romansseissa kuvataan usein myös suhdetta uhkaavia väärinymmärryksiä ja konflikteja, joihin liittyy kielteisiä tunteita. Tarkastelen ensin eri tieteenaloilla esitettyjä näkemyksiä myönteisistä tunteista, romanssigenren affektiivisuudesta ja romanssin lukemisen vaikutuksista. Erittelen sitten romanssin ja dystooppisen fiktion yhdistymistä 1990–2010-lukujen nuortenromaaneissa. Romanssigenren affektiivisuuden analyysi pohjustaa ja motivoi teosanalyyssejä.

Myönteisen tunteen käsite tutkimuksessa

Tunteiden tutkimuksessa on perinteisesti tehty jako kielteisiin ja myönteisiin tunteisiin sekä näiden yhdistelmiin (ks. esim. Thamm 2006, 20). Jaottelua on kritisoitu eri lähtökohdista, mutta sitä hyödynnetään edelleen esimerkiksi psykologisessa ja sosiologisessa tunnetutkimuksessa. Barbara L. Fredricksonin ja Michael A. Cohnin (2008, 778, 780–781) mukaan kielteisiä tunteita on tutkittu enemmän kuin myönteisiä muun

⁴ Romanssi ja pornografia yhdistyvät ehkä selvimmin netissä julkaistussa fanifiktiossa, jossa romanssi-juoni voi toisinaan olla vain tausta kertomuksessa etualaistuvalla pornografiselle kuvaukselle. Julkaistuiissa viihderomansseissa ei yleensä mennä näin pitkälle, vaikka romanssi yhdistyisikin eroottiseen romaaniin. Ks. myös Linda J. Leen (2008, 54–55) kriittinen kuvaus erotiikan käytöstä populaariromanssin lajiperinteessä, josta löytyy myös Leen raiskaufantasiaksi kutsumia kuvauksia.

⁵ Viitataan tässä suostumukselliseen seksiin, en seksuaaliseen väkivaltaan.

⁶ Esimerkiksi antiikin romansseissa ei välttämättä kuvata ollenkaan parin seksuaalista kanssakäymistä, ja sama pätee nykyromanssiin. Eroottisen ja pornografisen romaanin erottaminen toisistaan on oma kysymyksensä, johon ei mennä tarkemmin tässä. Etymologisesti katsoen edellinen kuitenkin hahmottuu yhdeksi rakkauden muodoksi (*Eros*) kun taas jälkimmäinen sisältää kreikan prostituoitua tarkoittavan sanan *porn* eli ei sisällä kiintymyksen elementtiä.

muassa siksi, että psykologia on oppialana suuntautunut psykologiisiin ongelmiin, joihin liittyy usein nimenomaan negatiivisia tunteita. Ne on koettu tärkeäksi tutkimuskohteeksi. Myös teoreettisia mallinnuksia on kehitetty juuri kielteisten tunteiden lähtökohdista, ja myönteisiä tunteita on ollut haasteellista sisällyttää mallien puitteisiin. Positiivisten tunteiden tutkimus on kuitenkin vilkastunut 2000-luvun taitteessa. Tutkijat ovat kiinnostuneet hyvän elämän psykologiasta, ja myönteisiä tunteita on alettu tutkia ja mallintaa niiden omilla ehdoilla empiirisen tutkimuksen pohjalta. (Mt.)

Myönteisiä tunteita on hahmotettu ja listattu eri tavoin, ja tutkimuksessa on puhuttu jopa yli 30:stä eri tunteesta. Aaron C. Weidman ja Jessica L. Tracy (2020) ovat arvioineet kriittisesti aiemman tutkimuksen listauksia ja pelkistäneet myönteiset tunteet yhdeksään: huvittuneisuus, kunnioitus, autenttinen ylpeys, myötätunto, kiitollisuus, toivo, hybristinen ylpeys, kiinnostuneisuus ja rakkaus. Tunteet ovat heidän mukaansa kytkeytyneet eri tavoin toisiinsa ja muodostavat yhdessä myönteisten tunteiden kentän. Käsitteet ovat laajoja, sillä esimerkiksi rakkauden kategoria sisältää niin romanttisen kuin hoivaajaan ja hoivattuun kohdistuvan rakkauden. Tunteet voivat myös yhdistyä kompleksisemmiksi tunteiksi: esimerkiksi autenttinen ylpeys ja huvittuneisuus synnyttävät tyytyväisyyden kokemuksen. (Mt.) Myönteisten tunteiden kenttä on siten laajempi kuin mitä listaus antaa ymmärtää.

Weidman ja Tracy (2020) eivät ota kantaa tunteiden vaikutuksiin ja seurauksiin ihmiselämässä. Fredricksonilla ja Cohnilla (2008, 778, 780–782, 785) on sitä vastoin katava näkemys aiheesta. He kannattavat Fredricksonin luomaa, vaikutusvaltaista laajentamisen ja rakentamisen teoriaa (the broaden-and-build theory), jonka mukaan myönteiset tunteet laajentavat tilanteisesti yksilön ajattelun ja toiminnan mahdollisuuksia ja kohentavat pitkällä aikavälillä pysyvästi hänen terveyttään, hyvinvointiaan ja toimintakykyään. Siinä missä kielteiset tunteet ovat evolutiivisesti kehittyneet synnyttämään välitöntä toimintaa uhkaavassa tilanteessa ja varmistamaan lyhyen aikavälin selviytymisen, myönteiset tunteet rakentavat pidemmällä aikavälillä hyvää elämää. Niillä on pitkäaikaisia positiivisia terveysvaikutuksia, ja ne auttavat yksilöä tarttumaan tilanteiden tarjoamiin myönteisiin toimintamahdollisuuksiin. Positiiviset tunteet voivat luoda luottamusta ihmisten välille ja murtaa essentialisoivia jakoja ”meihin” ja ”muihin” – ne vaikuttivat tutkimustilanteessa esimerkiksi siihen, miten toisen etnisyyden edustajaan suhtauduttiin. (Mt.) Myönteisiä tunteita esittävällä ja emotionaaliseen samastumiseen kutsuvalla romanssigenrellä voisi kuvauksen perusteella olla merkittäviäkin hyvinvointivaikutuksia yleisönsä. Näin ei kuitenkaan ole genren tutkimuksessa ajateltu, vaan lajin vaikutuksista on kannettu huolta.

Romanssi ja lukijan tunnekokemukset

Janice A. Radwayn vuonna 1984 julkaisema *Reading the Romance* on klassikkotutkimus, joka osoittaa pokkariromanssien myönteisen emotionaalisen vaikutuksen

lukijoihinsa mutta kritisoi kuitenkin niiden sisältöä. Radway teki omana aikanaan uudentyyppistä empiiristä, sosiologista romanssitutkimusta, sillä hän syventyy tarkastelemaan romansseja lukevien naisten lukemiskonventioita. Tutkimus on lähökohdiltaan etnografinen mutta hyödyntää myös feminististä ja psykoanalyttista teoriaa tarkastellessaan erään Illinoisin pikkukaupungin, Smithtonin, naislukijoiden tapoja lukea pokkarimuotoisia viihderomansseja 1980-luvun Yhdysvalloissa. Tutkimuksen kohderyhmä on sosioekonomisesti homogeeninen äitien ja vaimojen joukko, ja tulokset koskevat sen lukemiskonventioita. Radway (1991, 12–14) tulkitsee romanssien lukemisen kohderyhmänsä reaktiona patriarkaaliseen perherakenteeseen, jossa naisten tehtävänä on tarjota emotionaalista tukea ja hoivaa muulle perheelle ilman että kukaan perheestä tarjoaa sitä vastavuoroisesti hänelle itselleen. Romanssin lukeminen oli kohderyhmän naisten tapa saada omaa aikaa ja yksityisyyttä, ja se tarjosi myös toivon tunteita, emotionaalista tukea ja kokemuksia hyvinvoinnista arjen keskelle.

Tässä on Radwayn (1991, 12–14) mielestä syvää ironiaa ja potentiaalinen ristiriita, sillä naisten tarpeen emotionaalille lohdulle oli tuottanut juuri perinteiseen tapaan organisoitu heteroseksuaalinen parisuhde, jota romansseissakin kuvattiin. Romanssien lukeminen tyydytti sellaisia naisten tarpeita, haluja ja toiveita, joita miespartneri ei pystynyt täyttämään. Radwayn yllättävä väite on, että lukijoiden lempiromanssit kuvasivat fiktiivisen sankarittaren saavan sellaista hoivaa, jota lukijat itse kaipasivat. Hoiva linkittyi metaforisesti äidin tarjoamaan hoivaan, ja psykoanalyttisin käsittein nähtynä naiset kaipasivat viime kädessä äitiä ja hänen huolenpitoaan. Tähän viittasi myös se, että vaikka naiset ihailivat mieshahmojen fallista maskuliinisuutta, toivoituin mieshahmo oli kuitenkin androgyyninen, hellyyteen ja hienovaraiseen toisen tarpeiden huomioimiseen kykenevä partneri.⁷ Tätä voi pitää myös vallitsevia oloja kritisoivana valintana. Esimerkiksi Maleah Fekete (2022, 2–3) on nähnyt tasavertaisemman kumppanin suosimisen Radwayn naislukijoiden tapana vastustaa yhteisön käsitystä naisten riippuvaisesta asemasta sekä korostanut intiimejä heteroseksuaalisia parisuhteita paikkana, joissa neuvotellaan jatkuvasti miesten ja naisten välisistä suhteista ja työnjaosta.

Radwayn ansiokas tutkimus tuo esiin, kuinka tärkeä henkistä ja emotionaalista hyvinvointia ylläpitävä voima romanssien lukeminen oli kohderyhmän naisille. Hän kuitenkin tulee mitätöineeksi genren myönteistä emotionaalista funktiota ja leimanneeksi sen kielteisesti, koska tutkimuksen feministinen ja psykoanalyttinen kehys ohjaa häntä näkemään lajin patriarkaalisen sorron näkökulmasta. Kävisikö niin, että romansseja ei enää luettaisi, jos naiset saisivat tarvitsemansa emotionaalisen tuen

⁷ Radway kehittelee tutkimuksensa uuden painoksen esipuheessa (1991, erit. sivuilla 13–14) tarkemminkin psykoanalyttista tulkintaansa. Hänen mielestään romanssien lukemiseen kätkeytyi kaksi halua, joista toinen kohdistui preoidipaalisen äidin tarjoamaan huolenpitoon ja toinen oidipaalisen isän tarjoamaan itsenäisyyteen ja voimaan. Romanssien lukeminen mahdollisti tutkimuksen naisille yhtäältä naisille konstruoituun heteroseksuaalisuuteen liittyvien psyykkisten prosessien rituaalisen uudelleenkeronnan. Toisaalta se ilmensi heteroseksuaalisuuden kyvyttömyyttä täyttää naisten tarpeet. Radway hahmottaa romanssin lopulta myös rituaalisena yrityksenä vakuuttaa lukija siitä, että heteroseksuaalisuus on välttämätöntä ja luonnollista ja väisämättä myös tyydyttävää.

esimerkiksi partneriltaan? Ovatko romanssit ainoastaan korvike puuttuville tyydyttävälle ihmissuhteille? Radway ei tarjoa tällaista vertailuaineistoa, joten patriarkaalisen sorron ja romanssien lukemisen välinen kytkös jää siltä osin osoittamatta hänen tutkimuksessaan. On selvää, että 1980-luvun viihderomanssilukemistot saattoivat olla sisällöllisesti hyvinkin vanhakantaisia ja ahtaita sukupuolirooleja vahvistavia ja siten ansaita osakseen näihin piirteisiin kohdistuvaa sisällöllistä kritiikkiä. Koko genren kategorinen hylkääminen konservatiivisten teosten perusteella olisi kuitenkin kohtuuton reaktio vuosituhansia vanhaan lajiin. Radwayn tutkimusta jatkava Maleah Fekete (2022) tulee itse asiassa osoittaneeksi, että romansseja luetaan edelleen parisuhteiden muututtua tasa-arvoisemmiksi. Genren kuluttaminen ei ehkä sittenkään korreloi parisuhteen tilan kanssa.

Romanssigenren teoksiin on koko lajin historian ajan kirjoittanut esimerkiksi kirjoitusajankohdan käsityksiä sukupuolista, miehen ja naisen suhteesta sekä avioliittoinstituutiosta, mutta tämä on tyypillistä kirjallisuudelle ja muille kulttuuriohjekkeille yleisemminkin. Sama kyky välittää representaatioiden avulla arvoja ja uskomuksia mahdollistaa myös lajin eettisesti progressiivisen käytön. Viime vuosina romanssista onkin tullut jopa utooppinen laji, joka kuvittelee nykyistä tasa-arvoisemman, inklusiivisemmän maailman aikalaisyhteiskunnan identiteettikategorioita ja ennakkoluuloja ylittävine romansseineen (ks. esim. van Slooten 2019). Romanssigenren konventioita muunnellen voidaan kuvata monenlaisia rakkaustarinoita heteronormatiivisesta polyamoriseen, eikä laji ole lähtökohtaisesti patriarkaalinen tai feministinen, vaikka joinakin aikakausina tällaiset romanssit ovat saattaneet olla suosiossa ja hallita lajikenttää.

Vaikka Radwayn (1991) tutkimus kantaakin huolta romanssin patriarkaalisuudesta, hänen tutkimuksensa vahvistaa ajatusta romanssin affektiivisuudesta: romanssi tarjosi tutkimuksen kohderyhmän naisille heidän omasta elämästään puuttuvia tunteita ja tunnekokemuksia, ja lukijat käyttivät romansseja toivon, hyvinvoinnin ja emotionaalisen tuen saamisen välineinä. Kuvatut tunteet ja tuntemukset asettuvat myönteisten tunteiden kentälle ja kytkevät romanssia niihin. Nautintoon perustuvaa lukemista on kutsuttu toisinaan mielihyvälukemiseksi (*pleasure reading* tai *ludic reading*). Victor Nell korostaa varhaisessa mielihyvälukemista koskevassa tutkimuksessaan *Lost in a Book: The Psychology of Reading for Pleasure* (1988) leikkisän lukemisen nautinnollisuutta ja kognitiivista kompleksisuutta. Leikkisässä lukemisessa myös kulttuurisesti valistunut lukija voi uppoutua täysin lukemaansa ja saada syvällistä nautintoa niin kompleksisista klassikkoteoksista kuin kioskirajallisuudesta, jota pidetään kulttuurisesti vähäarvoisena.

Nellin näkemys on sikäli käänteentekevä, että mielihyvälukemista ja viihdekirjallisuutta on perinteisesti väheksytty kirjallisuusinstituutiossa. Taidekirjallisuuteen on usein assosioitu kielellinen, sisällöllinen tai kirjallisiin keinoihin liittyvä kokeellisuus ja lukijan älyllinen, emotionaalinen ja esteettinen haastaminen, jonka on ajateltu tuottavan yhä uusia lukijasukupolvia kiehtovia klassikkoteoksia. Käytännössä kirjallisuuden kenttä on kuitenkin aina ollut klassikoita laajempi ja kuvastanut inhimillisten kokemusten, uskomusten ja tarpeiden moninaisuutta. Romanssigenre ei ole

lähtökohtaisesti fokuoitunut uudistamaan taiteen traditiota ja ilmaisumuotoja, vaan välittämään kahden (tai polyamoriassa useamman) ihmisen välisen rakastumisen ihmeen ja tunnekokemuksen lukijalle. Romanssilla on selvästikin oma tehtävänsä lajien kokonaisuudessa ihmissuhteisiin liittyvien tunteiden kuvaajana ja kartoittajana sekä myönteisten tunnekokemusten tuottajana. Romanssin pitkä historia antiikista nykyisyyteen osoittaa sen kestäneen ajan testin: lajilla on jotain sellaista konkreettista annettavaa, joka ei ole menettänyt ajankohtaisuuttaan aikojen muuttuessa ja uusien lukijakuntien myötä. Taideinstituutio ei ehkä tarvitse romanssigenreä säilyttääkseen elinvoimansa, mutta lajilla on asemansa ja funktionsa kirjallisuuden kokonaisuudessa.

Heta Pyrhönen (2017, 348) on huomauttanut, että kirjallisuudenlajit solmivat yleisönsä kanssa affektiivisen sopimuksen. Romanssiromaani lupaa tarjota optimistisen ja lohtua tarjoavan kokemuksen rakkaudesta. Lajille on tyypillistä idealisoiva hyvän elämän skripti, jossa intiimit ihmissuhteet yhdistyvät moraaliin ja talouteen. Se edistää ajatusta perheen ja parisuhteen kestävästä tunnesuhteista ja tyydyttävästä läheisyydestä sekä palkitsee tällaiset suhteet taloudellisella turvallisuudella. (Mt.) Olen toisaalla (Isomaa 2016, 71–73) huomauttanut, että kirjallisuudenlajit rakentavat tunnevaikutuksiaan lajirepertoaariensa piirteiden yhteisvaikutuksena: yksittäinen piirre ei onnistu välttämättä tuottamaan toivottua vaikutelmaa teoksessa mutta yhdessä esiintyessään piirteiden kyky tuottaa tietty tunnereaktio lukijassa vahvistuu. Romanssien väitetty kaavamaisuus on tältä kannalta ymmärrettävää ja jopa perusteltuakin: romanssin konventiot tuottavat yhdessä lajille keskeisen tunneilmaston ja -vaikutuksen, ja siksi kirjailijat hyödyntävät niitä aina uudestaan. Kun romanssi yhdistyy muihin kirjallisuudenlajeihin, kaavamaisuus yleensä laimenee muiden lajien vaikuttaessa kertomuksen jäsentymiseen ja henkilökuvaukseen. Lajityypilliset tunteet kuitenkin syntyvät ja vaikuttavat teoksessa.

Romanssin koskettavuus ja affektiivisuus

Psykologisessa mediatutkimuksessa on etsitty syitä sille, miksi ihmiset kiinnostuvat fiktiivisistä mediasisällöistä ja miksi ne vaikuttavat heihin. Esiin on nostettu neljä asiaa: 1) transportaatio eli fiktion kyky kuljettaa yksilö pois arjesta emotionaalisesti ja psykologisesti koskettavaan maailmaan, 2) henkilöhahmoon identifioituminen, jolloin yksilön tietoisuus itsestä vähenee ja hän samastuu kuvitteelliseen hahmoon, 3) parasosiaalinen interaktio, jossa yksilö kokee olevansa vuorovaikutuksessa tai läheisessä suhteessa kuvitteellisen hahmon kanssa, sekä 4) julkisuuden henkilöiden palvonta, joka vaihtelee julkkikseen kohdistuvasta kiinnostuksesta valmiuteen tehdä mitä tahansa hänen puolestaan. (van Monsjou & Mar 2019, 431.) Elizabeth van Monsjou ja Raymond A. Mar (mt.) lisäävät listaukseen uuden piirteen, 5) fiktionaalisiin pariskuntiin kohdistuvan kiinnostuksen, sillä he havaitsivat empiirisessä tutkimuksessaan sen olevan yleinen ilmiö eri-ikäisistä naisista ja miehistä koostuvissa

kohderyhmissä. Valtaosa tutkimukseen osallistuneista koki olevansa kiinnostunut fiktiivisistä pariskunnista ja pystyi nimeämään suosikkipariskunnan esimerkiksi televisiosta, elokuvista tai kirjallisuudesta. Kiinnostus kohdistui juuri pariskuntaan eikä niinkään sen muodostaviin henkilöhahmoihin yksilöinä, ja sen sukulaisilmiö on julkispariskuntiin kohdistuva kiinnostus. (Ibid.)

Piirteiden avulla voi selittää myös romanssigenren psykologista antia lukijalle. Romanssigenre kuvaa rakkaussuhteen syntyä, ja se mahdollistaa lukijan samastumisen ja parasosiaalisen interaktion romanssin kokevien osapuolten kanssa. Koska viihderomanssin loppu on myönteinen, myötäeläminen on palkitsevaa ja genre ikään kuin tarjoaa emotionaalisesti turvallisen ympäristön eläytyvälle lukemiselle. Fiktiivisiin pariskuntiin kohdistuva kiinnostus selittää myös romanssin vetovoimaa yleisönsä, sillä parinmuodostus ja pariskunta ovat genren keskiössä.

Viihderomanssiin tarttuminen voi itse asiassa olla lukijalta tietoinen yritys vaikuttaa omaan tunnetilaansa. Raymond A. Mar ja kumppanit (2011) huomauttavat, että kaunokirjallisuutta luetaan, kun halutaan tulla emotionaalisesti kosketetuksi, kun taas tietokirjallisuus täyttää tiedollisia tarpeita. Vaikka kirjallisuus kuvaa kuvitteellisten hahmojen elämää, Mar ja kumppanit (mt., 818–823) muistuttavat lukemisen voivan olla hyvinkin emotionaalinen kokemus: se voi herättää lukijassa laajan tunteiden ja fysiologisten reaktioiden kirjon naurusta kyynelehtivään suruun. Tunteiden ja kertomakirjallisuuden välinen vuorovaikutus on kuitenkin ilmeisen monimutkaista. Mar ja kumppanit (mt.) huomauttavat, että henkilön tunnetila vaikuttaa jo ennen lukemisen aloittamista siihen, mitä hän valitsee tai jättää valitsematta luettavakseen, eli lukemisto valitaan kulloisenkin tunnetilan kehyksessä. Teoksen valintaan vaikuttaa myös henkilön arvio siitä, mitä tunteita jonkin teoksen lukeminen herättää, sekä se, mihin suuntaan hän haluaa tunnetilaansa ohjata. Vastaavasti lukemisen synnyttämät tunteet eivät lakkaa, kun lukeminen lopetetaan, vaan ne saattavat vaikuttaa lukemisen jälkeen jopa päiväkausien ajan. (Mar et al. 2011, 819–825.)

Vaikka lajien retorinen rakenne kutsuisikin lukijaa kokemaan tiettyjä tunteita, jokainen lukija kuitenkin reagoi lajin teoksiin omalla tavallaan ja jopa eri tavoin eri lukukerroilla. Raymond A. Mar ja kumppanit (2011, 822–826) kommentoivat myös tätä, sillä he erottavat analyysissään viidentyyppisiä kerronnan herättämiä lukijan tunteita (*narrative emotions*): sympatiaan, identifikaatioon ja empatiaan perustuvia sekä uudelleenelettyjä ja muistettuja tunteita. Nämä kytkeytyvät lukuprosessissa eri tavoin toisiinsa, sillä esimerkiksi identifikaatio voi vahvistaa empatiaa ja sympatiaa ja muistetut tunteet lisätä identifikaatiota. Näistä erityisesti uudelleeneletyt tunteet (*re-lived emotions*) tuovat subjektiivisen elementin lukemiseen, sillä kyse on lukijan henkilökohtaisten tunnemuistojen heräämisestä tekstin äärellä. Muistetuilla tunteilla (*remembered emotions*) viitataan laajemmin yhteisössä tai kulttuurissa havaittuihin, kuvattuihin tai opittuihin tunteisiin, jotka tulevat henkilölle mieleen tekstiä lukiessa mutta joista hänellä ei välttämättä ole henkilökohtaista kokemusta. (Mt.)

Romanssigenre voi siis niin aktivoida lukijan henkilökohtaisia tunnemuistoja kuin avata hänelle sellaisten kulttuuristen tunteiden maailman, josta hänellä ei ole henkilökohtaista kokemusta. Lisäksi Mar ja kumppanit (2011, 821) huomauttavat ro-

manssiromaanin olevan kertomakirjallisuuden genreistä suosituin ja väittävät sen assosioituvan viihteeseen ja eskapistiseen pakoon arjesta. Heidän mukaansa lukijat tietävät tarkasti, millaisen emotionaalisen kokemuksen he romanssiromaanista saavat ja mitä teos saa heidät tuntemaan. Romanssin valitseminen voi ilmentää lukijan yksinkertaisia hedonistisia eli mielihyvään liittyviä motivaatioita eikä arvostuksen ja mielenkiinnon kaltaisia kompleksisempia pyrkimyksiä. (Ks. mt.) Toisin sanoen lukija saattaa tarttua romanssiin, koska tietää saavansa sen äärellä miellyttäviä tunnekokemuksia, mutta lukemista voi motivoida myös teokseen tai lajiin kohdistuva arvostus ja mielenkiinto.

Mar ja kumppanit eivät käsittele romanssia laajasti. Huolipuheen leimaamassa romanssitutkimuksessa on kuitenkin verraten poikkeuksellista, että romanssin esitetään – ilman sen kummempaa moralisointia tai huolipuhetta – tuottavan lukijalle hedonistista mielihyvää ja toimivan nautinnollisten tunnekokemusten saamisen välineenä. Piirre tekee romanssigenrestä erityisen lajien joukossa mutta myös selittää sen suosiota. Lajirepertoaari voi tunteidensa takia toimia myös kaunokirjallisissa teoksissa vastavoimana tunnesisällöltään synkemmille genreille, kuten seuraavassa osoitan.

Romanssipiirteistön funktioita nuortendystopioissa

Romanssigenren tunnetuin muoto nykykirjallisuudessa lienevät pokkariromanssit, joita romanssikustantajat julkaisevat salanimellä ja jotka lasketaan viihdekirjallisuuteen. Historiallisesti katsoen romanssilaji on kuitenkin merkittävästi monimuotoisempi, sillä genre on ilmennyt eri muodoissa ja lajiyhdistelmissä eri aikojen kirjallisuudessa, esimerkkeinä keskiajan ritarioromanssit ja Jane Austenin taparomaanit. Nykykirjallisuudessaakin genrellä on alatyyppejensä, kuten yliluonnollisia aineksia romanssiin yhdistävä paranormaali romanssi.

Lajista nähdään kuitenkin vain osa, jos siihen luetaan vain romanssigenren hallitsemat teokset. Romanssi on lajeille tyypilliseen tapaan yhdistynyt läpi historiansa osaksi lajisekoituksia ja ilmennyt yksittäisissä teoksissa muihin lajeihin kietoutuneena. Esimerkiksi monet klassisista onnettomista rakkaustarinoista hyödyntävät romanssigenreä, mutta laji voi yhdistyä tragedian piirteistöön ja onnellinen loppu korvautuu onnettomalla. Esimerkiksi Shakespearen näytelmä *Romeo ja Julia* (*Romeo and Juliet*, 1595) hyödyntää romanssin repertoaaria kuvatessaan vihamielisten sukujen nuorten romanttista rakastumista ja suhteen kehkeytymistä, mutta teosta hallitsee kuitenkin tragedian piirteistö ja tarina päättyy onnettomasti. Romanssi yhdistyy traagiseen ja aviorikosromaaniiin esimerkiksi Leo Tolstoin romaanin *Anna Karenina* (1875–1877) Annan ja Vronskin tarinassa. Goethen sentimentaalinen kirjeromaani *Nuoren Wertherin kärsimykset* (*Die Leiden des jungen Werthers*, 1774) hyödyntää sekin romanssigenreä kuvatessaan Wertherin rakastumista varattuun Lotteen. Romanssigenrestä poiketen tunteet jäävät yksipuolisiksi, ja Werther surmaa itsensä.

Alastair Fowler on esittänyt tutkimuksessaan *Kinds of Literature* (1982, 170–212) kaunokirjallisten teosten voivan hyödyntää rakentumisessaan useiden eri lajien piirteistöjä sekä tunnistanut useita tapoja, joilla lajit voivat yhdistyä toisiinsa ja muodostaa uusia repertoaareja. Romanssin repertoaari esiintyy nykykirjallisuudessa usein myös muihin lajeihin yhdistyneenä, teoksia omalla piirteistöllään leimaten ja lajille tyypillisiä funktioita mukanaan tuoden. Vaikka esimerkiksi nuortendystopiat keskittyvät tyypillisesti kuvaamaan nuorten taistelua epätoivottavaa yhteiskuntaa vastaan, sivujuonteena kulkee verrattain usein rakkaustarina, joka nousee erityisesti tarinan lopussa keskiöön korostamaan dystooppisen olojen loppumista ja toivoa paremmasta tulevaisuudesta. Tällaisia teoksia ovat esimerkiksi J.K. Rowlingin *Harry Potter* -sarja, jossa Tylypahkan oppilaat ajautuvat taisteluun Voldemortin rasistista yhteiskuntajärjestystä vastaan, sekä Suzanne Collinsin *Nälkäpeli*-trilogia, jossa dystooppisessa Panem-valtiossa elävä nuori nainen Katniss Everdeen tulee toiminnallaan synnyttäneeksi kapinaliikkeen ja taistelee epäeettisen yhteiskuntajärjestyksen kukistamiseksi. Molemmissa romaanisarjoissa romanssi on yksi kokonaisuutta muovaavista lajeista, joskin se ilmenee teoksissa eri laajuudessa. Sarjojen lajisekoituksia tarkastelemalla piirtyy kuitenkin esiin, millaisia tehtäviä romanssi voi saada yhdistyessään nuortendystopiaan.

Harry Potter -kirjasarjan sisältöä hallitsevia lajeja ovat fantasia ja dystopia. Teokset kuvaavat demokraattiseen velhoyhteisöön syntyvää pahan voimien uhkaa ja ajautumista miltei sisällissotaan, kun rasistista yhteiskuntajärjestystä ajava pimeyden velho Voldemort ryhtyy kuolonsyöjineen vallankumoukseen ja vastarintaliikkeen johtajaksi nousee Tylypahkan rehtori Dumbledore liittolaisineen. Romanssin asema muuttuu kirjasarjassa, sillä se nousee keskeisempään asemaan keskushenkilöiden Harryn, Hermionen ja Ronin tullessa murrosikänsä ja kasvaessa aikuisuuteen. Velhomaailman sisällissodan kuvauksen eräänä vastavoimana toimivatkin romanssigenreen kytkeytyvät nuorten ihmissuhdekiemurat ihastuksineen ja seurusteluineen mutta myös laajemmin luottamukselliset, läheiset ihmissuhteet, jotka luovat vastavoiman Kuolonsyöjien edustamalle ajattelutavalle. Kuvaukset oppilaiden välisistä romansseista eivät fokusoidu lajityypillisellä tavalla rakkaussuhteen kehityksen kuvaukseen keskushenkilön näkökulmasta mutta hyödyntävät kuitenkin romanssigenren konventioita.

Romanssigenrelle syntyy eniten tilaa romaanisarjan lopussa, kun Voldemort on kukistettu, taistelut lopetettu ja rauhanomaisen yhteiskunnan perinteiset elämäkuvat ovat taas mahdollisia. Sarjan viimeisen osan *Harry Potter ja kuoleman varjelukset* (*Harry Potter and the Deathly Hallows* 2007, suom. 2008) epilogi paljastaa Ronin ja Hermionen sekä Harryn ja Ginnyn pitkään orastaneiden romanssien johtaneen avioliittoon ja perhe-elämään, sillä epilogissa pariskunnat ovat saattamassa jälkikasvuaan Tylypahkan junalle. Lopputaistelun jälkeistä, avioliittoon johtavaa seurustelua ei kuvata, eli romansseista nähdään vain kirjasarjan edetessä esitetyt vaiheet ja epilogissa kuvattu lopputulos. Keskushenkilöt esitetään epilogissa kuitenkin juuri muodostamiensa perhesuhteiden kautta, minkä seurauksena sarjan läpi kulkenut romanssijuonne aktivoituu lopetuksessa ja etenee arkisen perhe-elämän kuvaukseksi. Lämpimien perhe- ja ystävyys-suhteiden ohella myös uusia romansseja kuvataan epi-

logissa erityisesti Teddy Lupinin ja Victoiren seurustelusuhteesta käydyssä keskustelussa.

Avioliitto on epätyypillinen aihe ja lopetus klassisissa dystopioissa. Yhteiskuntadystopioissa – kuten Jevgeni Zamjatinin *We*-romaanissa (1924), Aldous Huxleyn *Brave New Worldissa* (1932) ja Margaret Atwoodin *The Handmaid's Tale*ssa (1985) – seksuaalisuus ja parisuhteiden muodostaminen on tyypillisesti valtion kontrolloimaa, eikä avioliitto, saati rakkausavioliitto ja perheidylli, ole ollenkaan mahdollinen keskustushenkilöille. Ylipäänsä klassisten yhteiskuntadystopioiden tunneilmasto on synkkä, ja keskustushenkilöiden tunteet ovat usein kielteisiä (tarkemmin Isomaa 2020). Kertomuksen lopussa solmittava avioliitto voi kuitenkin esiintyä esimerkiksi fantasiassa rauhan ja toivon symbolina, kuten Aragornin ja Arwenin liitto J.R.R. Tolkienin eepisessä fantasiaromaanissa *Taru sormusten herrasta* (*Lord of the Rings*, 1937–1949). Potter-kirjasarjan tapa hyödyntää romanssigenreä kytkeytyy niin fantasian kuin nuortendystopian lajeihin.

Erilaiset rakkauden muodot etualaistuvat muutenkin Harry Potter -kirjasarjassa. Hyvän puolen voittoon vaikuttaa keskeisesti Severus Snapen yksipuolinen, traaginen rakkaus Harryn äitiin Lilyyn. Rakkaus saa Snapen pettämään Voldemortin ja toimimaan Dumbledoren agenttina. Myös äidinrakkaus on voimallista, sillä Harry Potter selviytyy taaperona Voldemortin surmayrityksestä äitinsä rakkauden antaman suojan kautta ja perinteisen suurperheen äidin arkkityyppi Molly Weasley surmaa empimättä julman Bellatrixin tyttärensä Ginnyn suojelemiseksi. Yleisemminkin kuolonsojien julman organisaation vastavoimaksi asetetaan teoksessa lämpimien myönteisten tunteiden – kuten myötätunnon, kiitollisuuden, toivon ja rakkauden – yhteensitoma demokraattinen yhteisö. Petollinen romanssi esiintyy esimerkiksi Voldemortin äidin Meropen tarinalinjassa: Merope saa vieteltyä tulevan miehensä lemmenjuoman avulla mutta menettää hänet juoman vaikutuksen lakattua.

Collinsin *Nälkäpeli*-trilogiassa romanssigenre on kattavammin läsnä, sillä jo teoksen ensimmäisessä osassa kuvataan teoksen kolmen keskustushenkilön, Katniss Everdeenin, Peeta Mellarkin ja Gale Hawthornen, keskinäisiä suhteita. Peeta on jo alakoulussa ihastunut Katnissiin, mutta Katniss on kiinnostuneempi metsästystoveristaan Galesta. Katniss joutuu kuitenkin teeskentelemään ihastusta Peetaan jouduttuaan hänen kanssaan julmaan Nälkäpeliin, sillä traagisen rakkaustarinan avulla on mahdollista saada kisassa eloonjäämisen kannalta olennaisia sponsoreita. Sarjan edetessä Katniss alkaa tuntea rakkautta Peetaa kohtaan, ja hänen tunteensa Galea kohtaan laimenevat. Rakkaudesta tulee taistelun edetessä kuitenkin julman valtion ase Katnissia ja hänen ympärilleen syntynttä kapinaliikettä vastaan: Peetan siepatuaan valtio upottaa häneen kielteisiä valemuisoja Katnissista, lähes tuhoten heidän suhteensa.

Teoskokonaisuudessa romanssigenre nousee kuitenkin dystopian vastavoimaksi. Panemin pahan hallinnon kukistumisen jälkeen Peeta ja Katniss yrittävät päästä vaivalloisesti takaisin kiinni elämään. He ovat oikeastaan kokemastaan traumatisoituneita sisällissotaveteraaneja, eikä toipuminen ole helppoa. Sotatraumojen keskellä he kuitenkin löytävät toisensa, ja heidän romanssikertomuksensa saa lajityypillisen

onnellisen lopun. Varsinainen tarina päättyy Katnissin rakkaudentunnustukseen Peetalle, eli keväisen voikukan symbolissa kiteytyvät myönteiset tunteet, kuten toivo ja rakkaus, saavat lopulta voiton dystopian tuhoavista voimista:

Minä tarvitsen keväisen voikukan. Kirkasta keltaista, joka merkitsee uudelleensyntymää eikä tuhoa. Lupauksen siitä, että elämä voi jatkua, olivatpa menetyksemme kuinka kipeitä tahansa. Lupauksen siitä että elämä voi olla jälleen hyvää. Ja vain Peeta voim [sic] antaa sen minulle.

Joten kun Peeta kuiskaa: "Sinä rakastat minua. Totta vai ei?"

Minä vastaan hänelle: "Totta." (Collins 2010, 358.)

Peeta näyttäytyy Katnissin ajatuksissa toipumisen ja hyvän elämän ehtona, ja lopetusta voikin pitää romanssille tyypillisenä, sillä se varioi Roachin (2016, 24–26) hahmottelemia romanssikonventioita "rakkaus parantaa haavat" ja "romanssi tekee onnelliseksi". Helppoa se ei kuitenkaan ole. Epilogi paljastaa, että Katniss ja Peeta perustavat lopulta perheen, joskin kuluu viisitoista vuotta, ennen kuin Katniss on siihen valmis. Epilogin loppukuva perheestä piknikillä niityllä, suloisista lapsista tanssimassa entisellä taistelutantereella, on voimakas vertauskuva, joka korostaa romanssin ja perhe-elämän voittoa dystopian tuhoavista voimista.

Lajinäkökulmasta katsoen romanssigenre nousee niin Potter-kirjasarjassa kuin *Nälkäpeli*-trilogiassa haastamaan dystopian kielteiset voimat ja palauttamaan perhearvot ja myönteiset tunteet maailmaan. Lajityypilliseen tapaan romanssi ratkaisee elämänkulun kysymykset rakkauteen ja myötätuntoon perustuvilla heteroseksuaalisilla parinmuodostuksilla, ja ne johtavat lasten hankkimiseen ja onnellisiin ydinperheisiin, jotka eivät ole mahdollisia dystopian vallitessa.

Romanssi ja rakkaudeton parinmuodostus kotimaisessa nuortendystopiassa

Myös kotimaisissa nuortendystopioissa romanssi esiintyy usein dystopia-genren vastapainona tuottamassa myönteisiä tunteita kielteisempien rinnalle. Toisinaan samassa roolissa toimivat muut läheiset ihmissuhteet, kuten ystävyysuhteet ja rakkaudelliset perhesuhteet.⁸ Tässä mielessä rakkaustarina on vain yksi tavoista tuoda läheisten ihmissuhteiden tuottama inhimillisyys, toivo ja hyvinvointi dystooppisen tarinan vastapainoksi. Romanssi on usein myös ajatuksellisesti lähtökohta rakkaudellisen perhe-elämän kuvauksille, sillä perhe-elämän pohjana on tyypillisesti vanhempien

⁸ Esimerkki edellisestä on Annika Lutherin *De hemlösas stad* (2011), jossa keskeistä on teini-ikäisen tytön äidin etsintä dystooppisessa tulevaisuuden Suomessa, ja Emmi Itärannan *Teemestarin kirja* (2012), jossa nuorten naisten välinen kiintymys nousee dystopian emotionaaliseksi vastavoimaksi.

välille menneisyydessä syntynyt romanssi. Nuortendystopioissa vanhempien sukupolvi on kuitenkin yleensä heikko tai kadonnut, minkä seurauksena nuorten väliset romanttiset ja ystävyysuhteet etualaistuvat.

Siri Kolun teospari *Pelko ihmisessä* (2013) ja *Ihmisen puolella* (2014, jatkossa IP) kuvaa dystooppista tulevaisuuden Suomea, jossa osa väestöstä on sairastunut P-virukseen ja muuttunut sen seurauksena eläimellisemmiksi tarkempine aisteineen ja eläimellisine ulkonäköpiirteineen. Yhteiskunta on eristänyt nämä p-ihmiset maan alla sijaitseviin väestönsuojiiin ja aikoo tuhota heidät, mutta ”pihmisten” keskuudessa syntyy kapinaliike, joka onnistuu estämään joukkotuhon. Teos kytkeytyy yhteiskuntadystopian perinteeseen kuvatessaan epäeettistä yhteiskuntaa ja sitä vastaan suunnattua vastarintaa kapinallisten näkökulmasta. Samalla se on nähdäkseni nuortendystopia, jossa läpi teosten kytevä romanssi nousee teoksen lopussa keskiöön ja tuottaa myönteisiä tunteita ja toivon elementtiä tarinaan.

Teosparin keskushenkilö on Pilvi, joka sairastuu p-virukseen ja suljetaan muiden tartunnan saaneiden kanssa maanalaiseen väestönsuojaan. Monet sairastuneista muuttuvat tartunnan myötä ruumiillisesti raihnaiksi ja kumariksi, mutta muutamista virustartunta tekee suoraryhtisiä superihmisiä. Pilvi on yksi heistä. Toinen on Largo, yksi luolaston johtohahmoista, johon Pilvi ihastuu. Kiinnostus vaikuttaa hetkittäin molemminpuoliselta, mutta Pilvi ei pääse asiasta selvyYTEEN. Pilvi valitaan ominaisuuksiensa takia valmistelemaan kapinaa luolan ulkopuolella, ja siellä hän tapaa myös Largon, jolla näyttää olevan vakiintunut asema virkamiespiireissä. Pilvi viettää kiihkeän yön Largon kanssa ja Largo julistaa hänelle sitoutumistaan, mutta Pilvi saa sittemmin perusteita uskoa hänen pettäneen pihmiset ja toimivan hallituksen puolella heitä vastaan. Romanssikaavan näkökulmasta kyse on negatiivisten tunteiden leimaamasta romanssikertomuksen vaiheesta eli rituaalisesta kuolemasta, jossa suhde näyttää mahdottomalta (ks. Regis 2003, 30–38). Myöhemmin kuitenkin paljastuu Largon olevan pihmisten puolella, ja väärinkäsitykset selviävät, kun Largo pakottaa Pilvin keskustelemaan kanssaan ja saa hänet vakuutettua tunteistaan.

Teospari päättyy myönteisesti, sillä pihmisten oikeuksia aletaan ajaa kansainvälisesti. Pilvin ja Largon yhteiselämä on aluillaan, mutta kyse ei ole pelkästä kahdenvälisestä romanssista, sillä perheeseen kuuluu myös hylätty pihmislapsi Julian, jonka Pilvi adoptoi. Romanssin euforiseen tunnelataukseen yhdistyy Julianin mukanaan tuoma perheyhteys ja lasten ja vanhempien väliset rakkauden ja huolenpidon tunteet. Teosparin lopussa perhe katselee maailmankarttaa, jonka värien muuttuminen kuperiksi kuvastaa pihmisten aseman vakiintumista läpi tunnetun maailman. Toiseutetut saavat ihmisoikeutensa, ja maailma on myös heidän maailmansa:

Hän katsoo kanssani karttaa ja tarttuu käteeni. Julian ottaa meidän molempien vapaat kädet.

Kartta muuttuu, kun suuret P-punaiset kaupungit vaihtavat väriä katseistamme.

Niistä kasvaa kuparia, joka tekee kuparinvärisiä lankoja seuraavaan kaupunkiin ja siitä seuraavaan kaupunkiin, sitä kiipeää sinisen meren yli, kunnes se saavuttaa kaukaisetkin saaret.

Kupari-ilotulitus, ilman pelkoa.

Meidän kuparinvärinen maailmamme. (IP, 316.)

Hylätyt ja heikkoon asemaan joutuneet p-ihmiset pystyvät liittoutumaan keskenään ja muodostamaan läheisiä, romanttisen suhteen ylittäviä tunneyhteisöjä, mikä on selkeä toivon elementti teoksessa. Henkilöhahmojen myönteiset tunteet – kuten Weidmanin ja Tracyn (2020) mainitsevat rakkaus, tyytyväisyys ja toivo – leimaavat kerrontaa. Kolun vuonna 2021 julkaistu itsenäinen jatko-osa teosparille, *Iltasatuja maailmanpalosta*, tosin paljastaa solmitun rauhansopimuksen kestäneen vain muutamien kuukauden ja pihmisten joutuvaan uudelleen vuosikausien taisteluun ihmisoi-keuksistaan. *Pelko ihmisessä* ja *Ihmisen puolella* -teospari huipentuu kuitenkin eks-taattisiin tunnelmiin myönteisen yhteiskuntakehityksen äärellä.

Kaikki nuortendystopiat eivät ole yhtä toiveikkaita. Esimerkiksi Anu Holopaisen romaani *Molemmiin jaloin* (2006, = MJ) kuvaa tulevaisuuden maailmaa, jossa lisääntyminen on eugeniikalla säännelty ammatti. Teos hyödyntää klassisen dystopian lajikonventioita kuvatessaan korkean teknologian varaan rakennettua, muureilla luonnosta erotettua kiinankielistä maailmanvaltiota eli Uuden Ajan Ihmisyyden Yhteisöä. Yhteisö on syntynyt reaktionä menneisyyden tuhoisiin konflikteihin, kuten bioaseena käytettyyn torakkakuumeeseen ja kolmanteen maailmansotaan, ja se pyrkii varmistamaan ihmiskunnan selviytymisen sääntelemällä tieteen ja teknologian avulla yksilöiden käyttäytymistä ja elämänpolkuja. Yhteiskunnalle vaarallisia viettejä ja vaistoja hallitaan muun muassa asentamalla kansalaisille inhibiittori, joka estää murrosiän puhkeamisen ja siihen liittyvät, tunne-elämään haitallisesti vaikuttavat viettihormonit. Vain lisääntymään valitut käyvät läpi murrosiän erityisissä lisääntymiskesköksissä, ja he aloittavat lisääntymisen teini-iän kynnyksellä. Heidän synnyttämänsä lapset kasvatetaan kolmevuotiaasta lähtien erossa äideistään yhteiskunnan instituutioissa. Yhteisö on jo pitkään pyrkinyt kehittämään vaihtoehtoisia lisääntymistapoja päästäkseen kokonaan eroon ongelmallisesta lisääntymiskäytännöstä, mutta toistaiseksi keinokohtukokeilut ovat epäonnistuneet.

Romaanissa kuvataan Fennoskandian syrjäiseen lisääntymiskeskökseseen 12-vuotiaana muuttavaa Liviaa, joka joutuu teoksen loppupuolella alueella liikkuvan alkukantaisen saramandiheimon sieppaamaksi. Maailmanvaltion muurien ulkopuolella elävä heimo tarvitsee uusia jäseniä, ja juuri sukukypsäksi tehty Livia on arvokas lisääntymiskykynsä takia. Hänet pakotetaan teoksen lopussa valmistautumaan yhdyntään vastenmielisen, häntä selvästi vanhemman arpinaamaisen miehen kanssa lapsen siirtämiseksi. Romanssia ei ole, ja kyse on käytännössä raiskauksesta, sillä vaihtoehtona on tapetuksi tuleminen (MJ, 185). Kerronta tuo esiin Livian ahdistuk-

sen, lamaannuksen ja pelon hänen tajuttuaan tilanteensa, ja teos päättyy negatiivisiin tunteisiin ja tunnelmiin.

Äkkiä tajuan. Voi minua typerystä. Pakokahuun ei riitä energiaa kun koko keho valahtaa voimattomaksi, lamaannun niin etten kykene kävelemään. Kamiel kääntyy katsomaan, luulee minun vastustelevan.

- En pysty. Minä en pysty, ole kiltti äläkä pakota minua.

Kamiel tietää minun arvanneen. Hän näyttää myötätuntoiselta, yrittää kömpelösti rauhoitella.

- Ei se ole kauheaa, yrität vain olla pelkäämättä. Monet oppivat pitämäänkin siitä.

Tunnen miten silmäni ovat laajenneet, sanat tulevat epäselvinä henkäyksinä, sillä kasvojenkin lihakset ovat jähmettyneet.

Mutta ei tällä tavalla, hän on vastenmielinen, hän pelottaa minua. Entä jos hän pahoinpitelee minut? Mitä jos vahingoitun pysyvästi? (MJ, 193.)

Holopaisen romaani tarjoaa vastaesimerkin romanssia hyödyntäville nuortendystopioille, ja sen äärellä voi pohtia romanssin funktiota nuortendystopiassa. Mikäli Livia olisi saanut vertaisensa kumppanin ja heidän välilleen olisi syntynyt romanssi, teos voisi päättyä muiden nuortendystopioiden tapaan myönteisempiin tunteisiin ja tunnelmiin parinmuodostuksen ja perheen perustamisen kynnyksellä. Livia on lopultakin valinnut lisääntymisen nuoruuden ammatikseen, ja teoksen maailmassa on normaalia lisääntyä teini-ikäisenä. Livia ihastuu teoksessa erääseen äitikeskukseen työntekijään, mutta romanttiset parisuhteet eivät kuulu yhteiskunnan käytäntöihin. Saramandien yhteisössä ei ilmeisestikään ole samanlaisia rajoituksia, ja Livian siirtyminen heidän joukkoonsa voisi lajikontekstissa kytkeytyä myös esimerkiksi Zamjatinin dystopiaklassikkoon *We* (1924), jossa raskaaksi luvatta tullut O-90 pääsee pakenemaan eugenistisesta pakkovaltiosta muurin takana asuvien villien luo. Livian kokemukset saramandien parissa eivät myöskään ole pelkästään negatiivisia, sillä hän kokee siepatuksi tultuaan hetkellisesti jopa halua jäädä saramandien pariin heidän elämäntapaansa liittyvän, emotionaalisesti palkitsevan luontoyhteyden takia (MJ, 189–191). Romanssia ja suostumusta ei teoksen lopetuksessa kuitenkaan ole, ja yhteisö tekee Livialle selväksi hänen välinearvonsa yhteisön jäsenenä. Vaikka Kamielissa välähtävä myötätunto ja arpinaaman ujous inhimillistävät heidän hahmojaan ja luovat vaikutelmaa ihmissuhteiden paranemisen mahdollisuudesta, Livian tulevaisuus saramandiheimon jäsenenä näyttäytyy kuitenkin epävarmana ja kielteisenä.

Lopuksi

Olen edellä tarkastellut romanssigenreä sille tyyppillisten myönteisten tunteiden näkökulmasta ja pohtinut sen funktioita nuortendystopiassa. Romanssia on kritisoitu yhdestä ja toisesta syystä, mutta se ei kuitenkaan kirjallisuudenlajina poikkea lähtökohtaisesti muista vaan sillä on oma roolinsa kirjallisuudenlajien kokonaisuudessa. Tunteiden kentällä sen keskeistä aluetta ovat myönteiset tunteet, joita on pidetty keskeisinä hyvän elämän rakentumisessa.

Nähdäkseni romanssigenren yhdistelmät esimerkiksi nuortendystopian kanssa valaisevat lajin asemaa ja funktioita kirjallisuudenlajien kentällä. Romanssigenre näyttää olevan jopa parhaimmillaan muihin lajeihin yhdistyneenä, sillä ilman niiden tarjoamaa sisällön monipuolistumista ja vastavoimaa se voi vaikuttaa henkilökuvaukseltaan kapealta ja emotionaalisesti yksipuoliselta. Viihderomanssissa henkilöhahmot on luotu romanssia varten, ja heidän persoonallisuutensa tulee esiin vain romanssikertomusta palvelevien tapahtumien puitteissa, mikä voi tuottaa hahmoihin yksiulotteisuutta. Muissa lajeissa, kuten klassista dystopiaa mukailevissa nuortendystopioissa, keskushenkilöistä saadaan tyyppillisesti moniulotteisempi kuva: heidän elämäntilustaan, motiivejaan ja toimintaansa kuvataan usein laajemmin kuin romanssin kannalta on tarpeen, ja heidän yksilöllisyytensä ja arvomaailmansa nousevat esiin. Romanssin ja nuortendystopian lajisekoituksissa lukija ei siis näe henkilöhahmoja vain romanssigenren tarjoaman kapeahkon kurkistusaukon kautta, potentiaalisina romanssipartnereina, vaan yhteiskunnassa toimivina yksilöinä, jotka löytävät sattumalta sopivan partnerin ja rakastuvat. Moniulotteisempi henkilökuva on mahdollisesti omiaan lisäämään myös romanssikertomuksen kiinnostavuutta.

Nuortendystopiaa ja romanssia yhdistävissä teoksissa romanssin tunteet voivat kuitenkin mukautua dystopian synkempään tunnelmaan, eikä lukija välttämättä edes tajua lukevansa romanssigenren moduloimaa teosta. Yksi romanssin funktiosta lajien kentässä on kuitenkin tarjota repertoaari rakastumisen tunteiden ja vaiheiden kuvaukseen ja tuoda läheisten ihmissuhteiden myönteisiä tunnesisältöjä kirjallisuuteen. Nuortendystopiassa genre tuottaa usein toivon elementtiä synkkään maailmaan.

Kirjallisuus

Kohdeteokset

- Collins, Suzanne 2010. *Matkijanärhi. Nälkäpeli 3*. Alkuteoksesta *Mockingjay* suomentanut Helene Bützow. Helsinki: WSOY.
- Holopainen, Anu 2006. *Molemmiin jaloin*. Hämeenlinna: Karisto.
- Kolu, Siri 2013. *Pelko ihmisessä*. Helsinki: Otava.
- Kolu, Siri 2014. *Ihmisen puolella*. Helsinki: Otava.
- Rowling, J. K. 2008. *Harry Potter ja kuoleman varjelukset*. Alkuteoksesta *Harry Potter and the Deathly Hallows* suomentanut Jaana Kapari-Jatta. Helsinki: Tammi.

Tutkimuskirjallisuus

- Cawelti, John G. 1976. *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Diekman, Amanda B., Wendi L. Gardner & Mary McDonald 2000. Love means never having to be careful: The relationship between reading romance novels and safe sex behavior. *Psychology of Women Quarterly* 24(2), 179–188.
- Fekete, Maleah 2022. Confluent Love and the Evolution of Ideal Intimacy: Romance Reading in 1980 and 2016. *Journal of Popular Romance Studies*, 1–30. <https://www.jprstudies.org/2022/05/confluent-love-and-the-evolution-of-ideal-intimacy-romance-reading-in-1980-and-2016/>, katsottu 27.5.2024.
- Fowler, Alastair 1982. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Oxford University Press.
- Fredrickson, Barbara L. & Michael A. Cohn 2008. Positive emotions. Teoksessa *Handbook of Emotions*. Toim. Michael Lewis, Jeannette M. Haviland-Jones & Lisa Feldman Barrett. Kolmas painos. New York & London: The Guilford Press, 777–796.
- Green, Jonathon & Nicholas J. Karolides 2005. *Encyclopedia of Censorship. New Edition*. New York: Facts on File.
- Isomaa, Saija 2016. Tunteet ja kirjallisuudenlajit. Lajien emotionaalisesta vaikuttavuudesta. Teoksessa *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toim. Anna Helle & Anna Hollsten. Helsinki: SKS, 58–79.
- Isomaa, Saija 2020. From Anxiety to Hatred: Negative Emotions in Classical Dystopias. Teoksessa *New Perspectives on Dystopian Fiction in Literature and Other Media*. Toim. Saija Isomaa, Jyrki Korpua & Jouni Teittinen. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 3–25.
- Lee, Linda J. 2008. Guilty pleasures: Reading romance novels as reworked fairy tales. *Marvels & Tales* 22(1), 52–66.
- Mar, Raymond A., Keith Oatley, Maja Djikic & Justin Mullin 2011. Emotion and narrative fiction: Interactive influences before, during, and after reading. *Cognition & Emotion*, 25(5), 818–833. <https://doi.org/10.1080/02699931.2010.515151>

- Monsjou, Elizabeth van & Raymond A. Mar. 2019. Interest and investment in fictional romances. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 13(4), 431–449. <https://doi.org/10.1037/aca0000191>
- Ngai, Sianne 2005. *Ugly Feelings*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press.
- Nell, Victor 1988. *Lost in a Book: The Psychology of Reading for Pleasure*. New Haven: Yale University Press.
- Pearce, Lynne & Jackie Stacey (toim.) 1995. *Romance Revisited*. New York & London: New York University Press.
- Pyrhönen, Heta 2017. Love under Threat: The Emotional Valences of the Twilight Saga. Teoksessa *Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*. Toim. Ingeborg Jandl, Susanne Knaller, Sabine Schönfellner & Gudrun Tockner. Bielefeld: Transcript Verlag, 347–362.
- Quilliam, Susan 2011. "He seized her in his manly arms and bent his lips to hers...". The surprising impact that romantic novels have on our work. *BMJ Sexual & Reproductive Health* 37, 179–181.
- Radway, Janice A. 1991/1984. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Regis, Pamela. 2003. *A natural history of the romance novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Roach, Catherine M. 2016. *Happily Ever After: The Romance Story in Popular Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Slooten, Jessica Van 2019. Romance Novels are Feminist. TEDx-puhe 5.11.2019. UWGreenBay. <https://www.youtube.com/watch?v=o2W116PFZRE>, katsottu 16.6.2021.
- Stacey, Jackie & Lynne Pearce 1995. The Heart of the Matter: Feminists Revisit Romance. Teoksessa *Romance Revisited*. Toim. Lynne Pearce & Jackie Stacey. New York & London: New York University Press, 11–45.
- Thamm, Robert A. 2006. The Classification of Emotions. Teoksessa *Handbook of the Sociology of Emotions*. Toim. Jan E. Stets ja Jonathan H. Turner. Boston, MA: Springer US, 11–37.
- Weidman, A.C. & J. L. Tracy 2020. A Provisional Taxonomy of Subjectively Experienced Positive Emotions. *Affec Sci* 1, 57–86. <https://doi.org/10.1007/s42761-020-00009-7>

4

Romanttinen viihde symbolisena resurssina

Riikka Pulkkinen chick lit -pienoisromaani *Iiris*

Lempivaaran levoton ja painava sydän

Laura Karttunen

Neuvot oli poimittu joko Kauniista ja rohkeista tai kreikkalaisista tragedioista, nämä kaksi taiteen muotoa ovat yllättävän lähellä toisiaan.

– Riikka Pulkkinen: *Iiris Lempivaaran levoton ja painava sydän*

Tällaisista lähteistä ammennettuja elämänohjeita saa parikymppinen Iiris kahdeksankymppiseltä naapuriltaan Marja-Liisalta. Herttainen avomies Alekski on äkki-arvaamatta töksäyttännyt, ettei koskaan rakastanutkaan Iiristä, ja tästä asetelmasta lähtee liikkeelle Riikka Pulkkinen pienoisromaani *Iiris Lempivaaran levoton ja painava sydän* (2014), joka kuvaa chick lit -lajityypille uskollisesti työssäkävyn kaupunkilaisnaisen deittailua, shoppailua ja itsensä etsimistä. Verrattuna *Raja*, *Totta* ja *Vieras* -romaanien filosofisiin aiheisiin tämä alun perin jatkokertomuksena *Kauneus ja terveys* -lehdessä ilmestynyt teos edustaa Pulkkinen tuotannon kepeämpää antia. Se on häpeilemättä paketoitu chick litiksi: kansi on sarjakuvamainen ja värikäs, ja takakannesta löytyy lajin visuaalinen tunnus: korkokenkä (Harzewski 2006, 35, Nevalainen 2015, 76). Rikkaasti varioivalla tyylillä kirjoitettu, nokkelaa dialogia ja nolojen

tilanteiden komediaa viljelevä pienoisromaani tekee kunniaa lajityypilleen.¹ Teos on ”tyttöjen kirjallisuutta” myös syvällisemmässä merkityksessä, sillä sivuhenkilöiden kautta siinä käsitellään naisen elämänkaari vauvasta teini-ikään, parisuhteeseen, lapsettomuuteen tai äitiyteen sekä vanhuuden sairauteen.

Chick lit -lajityypissä seksi ja komedia ovat korvanneet romanssin, kuten Lynne Pearce (2004, 525) määrittelee ja kuten nähdään lajin prototyypillisissä edustajissa, komediasarjassa *Sinkkuelämää* (1998–2004) ja Helen Fieldingin romaanissa *Bridget Jones – Elämäni sinkkuna* (1996/1998). Kolmas ydinpiirre on shoppailu, ja chick lit mielletään usein kulutuskeskeistä elämäntapaa ihannoivaksi viihteeksi (Harzewski 2006, 35–36). Kuitenkin jopa nobelisti Toni Morrisonin viimeinen romaani *God Help the Child* (2014) sisältää nuoren naisen deittailuun, vaatteisiin ja kosmetiikkabisnekseen kytkeytyvän itsensä etsimisen juonteen. Pearce (2004, 523) puolestaan nostaa esiin Jeanette Wintersonin kirjoittamat korkeakirjalliset (queer-) romanssit, jotka ovat lajistaan tietoisempia ja suhtautuvat siihen ironisesti. On kuitenkin esitetty, että romanssi sinänsä ilmentää postmodernistista ajatusta romanttisen rakkauden skrip-teistä, joita sekä seuraillaan että kirjoitetaan aina uudestaan (Stacey & Pearce 1995, 12).

Tässä artikkelissa pyrin kartoittamaan kulttuurituotteiden ja erityisesti romanttisen viihteen merkitystä ihmisten elämässä Pulkkinen pienoisromaanin avulla. *Iiris Lempivaaran levoton ja painava sydän* havainnollistaa ja itsekin käsitteellistää populaariromanssien roolia elämäntilanteiden jäsentämisessä, kuten alkusitaatista jo nähtiin. Marja-Liisa on nauhoittanut *Kauniit ja rohkeat (The Bold and the Beautiful)* -saippuasarjan jaksoja VHS-kaseteille, ja näistä hän kokoaa kimaroita niin Iirksen kuin Aleksin rakkauselämän ongelmien ratkomiseksi. Toisin sanoen hän käyttää romanttista viihdettä *symbolisena resurssina*. Tämä artikkelini ydinkäsite koskee sitä, miten ihmiset hyödyntävät kulttuurituotteita oman elämänsä kontekstissa, irrallaan siitä arvosta, joka niillä on taideinstituutiossa ja sen vakiintuneiden vastaanottotapojen valossa (Zittoun 2007, 344). Koska mielenkiintoni kohdistuu tapoihin, joilla romaanihenkilöt käyttävät symbolisia resursseja elämänsä käännekohdissa, en tarkastele *Kauniiden ja rohkeiden* ja muiden tekstien esiintymistä Pulkkinen teoksessa kirjallisuustieteelle tyypillisten alluusion tai intertekstuaalisuuden käsitteiden kautta. Voidaan silti ajatella, että viittaukset *Kauniisiin ja rohkeisiin* lujittavat pienoisromaanin sidettä populaariromanssin traditioon. Analysoinkin artikkelin lopuksi Pulkkinen teoksen päätöslukua, joka voidaan tulkita lajityyppiin kohdistuvaksi meta-fiktiiviseksi kommentiksi. Kahden vaihtoehdoisen lopetuksen esittäminen paljastaa Pulkkinen reflektoidun, ironisen suhteen lajityyppiin ja sen konventionaaliseen juonirakenteeseen.

¹ Kiitän syksyllä 2019 pitämäni kirjallisuustieteen menetelmäkurssin opiskelijoita, jotka analysoivat Pulkkinen teosta chick lit -lajityyppiin edustajana. Esseet syvensivät käsitystäni teoksesta, jota tarkastelen itse rajatun symbolisten resurssien kysymyksen kautta.

Symboliset resurssit elämäntilanteiden jäsentäjänä

Ihmiset käyttävät sanoja, puhegenrejä ja kulttuurisia diskursseja jäsentääkseen ja jaakseen kokemuksiaan ja tunteitaan. Myös kaunokirjallisuus ja muut taidemuodot sekä symboliset järjestelmät kuten uskonto voivat saada tällaisen tehtävän, ja tällöin niistä voidaan puhua symbolisina resursseina. Termin lanseeranneen Tania Zittounin (2007, 344) mukaan ”yksilö muuntaa sosiaalisesti jaetun elementin psykologisesti relevantiksi resurssiksi; symbolisen resurssin käyttö rakentaa sillan ihmisen sisäisen maailman ja jaetun todellisuuden välille”. Zittounin artikkeli ilmestyi sosiokulttuurisen psykologian käsikirjassa. Sosiologian, antropologian ja psykologian leikkauspisteeseen sijoittuva suuntaus tutkii psykologisia ilmiöitä sosiokulttuuristen kontekstien valossa ja pitkälti tällaisten kontekstien tuottamina (Valsiner & Rosa 2007, 2). Zittoun (2007, 345) kytkee lähestymistapansa erityisesti kulttuuriseen psykologiaan, jonka edustajiin kuuluu myös kertomustutkimuksen keskeinen hahmo Jerome Bruner. Symbolisen resurssin käsitteen taustalla on Lev Vygotskin teoria kulttuurisista työkaluista, jotka voivat olla aineellisia tai käsitteellisiä: ”kulttuuriset työkalut, tai välineet, välittävät ihmisten suhdetta maailmaan, toisiinsa ja itseensä” (mt.). Kulttuurisessa psykologiassa korostetaan juuri välittäviä rakenteita, joihin kuuluvat semioottiset järjestelmät kuten kieli. Zittoun viittaa myös Levi-Straussin ajatukseen, että ihmiset poimivat sieltä täältä symbolisia ja materiaalisia välineitä voidakseen antaa merkityksiä kokemuksilleen. (Mt.)

Zittounin (2007, 343) symbolisen resurssin määritelmässä keskeistä on se, että ihminen käyttää ”romania, elokuvaa, kuvaa, laulua tai rituaalia käsitelläkseen epätavallista tilannetta jokapäiväisessä elämässään”. Pelkän taide-elämyksen asemasta elokuvan tai laulun kokeminen tai muistaminen kytkeytyy johonkin oman elämän sosiaaliseen tai psykologiseen tilanteeseen. Esimerkkinä tällaisesta käytöstä hän mainitsee työpäivän jälkeen rentoutumisen tiettyä musiikkikappaletta kuuntelema- la. Kappaletta ei kuunnella niinkään sen sisällön tai taiteellisen arvon vuoksi vaan koska halutaan säädellä omaa tunnetilaa.

Symboliset resurssit tarjoavat tukea erityisesti elämän käännekohdissa. Kohtaamme yllättäviä tilanteita ja elämän murrosvaiheita, joista meillä ei ole kokemusta eikä tietoa. Selviytyäksemme tilanteesta tarvitsemme semioottisia työkaluja, joihin on kiteytynyt pitkän ajanjakson aikana muiden ihmisten kokemuksia ja tulkintoja maailmasta. (Zittoun 2007, 344.) Symbolisen resurssin käyttö nimenomaan elämän katkosten yhteydessä tuo sen lähelle Brunerin (1990, 47) ajatusta kertomuksesta keinona, joka otetaan käyttöön silloin, kun tapahtuu jotakin odottamatonta. Sosiaalitieteellisessä kertomustutkimuksessa tämänkaltaista merkityksenantoa on tarkasteltu hallitsevan kertomuksen (*master narrative*) käsitteen avulla: se antaa muotoa yksilölliselle kokemukselle ja siitä kertomiselle ja viitoittaa tietä erityisesti silloin, kun ihminen on uuden elämäntilanteen edessä vaikkapa tullessaan lapsen vanhemmaksi (Andrews 2004).

Zittoun (2007, 344) rajaa käsitteensä koskemaan vain sellaisia kulttuurisia elementtejä, jotka luovat tosielämästä irrallisen ulottuvuuden tai tilan, kuten fiktio, mu-

siikki tai rituaali. Näyttää siis siltä, että resurssin on oltava nimenomaan *symbolinen* rajatummassa, metaforisuuden merkityksessä, jolloin faktuaaliset tekstilajit kuten oppaat tai oppikirjat eivät täyttäisi vaatimusta. Vaikka Zittoun ei perustele rajaustaan pitkästi, hän toteaa toisessa yhteydessä, että symboliset resurssit toimivat, koska ne nivoutuvat ihmisen tunteelliseen ja ruumiilliseen kokemukseen (mt., 351). Oppikirjateksti ei tosiaan lähtökohtaisesti toimi näin, mutta kertomukset toimivat. Tästä syystä pidän perusteltuna rinnastaa fiktiivisten kertomusten kaltaisiin symbolisiin resurssihin elämäkerrat ja omaelämäkerrat, joihin on varastoitunut ihmisten kertomusmuotoista kokemusta maailmasta.

Fiktiivinen esimerkki toisen ihmisen elämäntarinan käytöstä symbolisena resurssina löytyy komediasarjasta *Sinkkuelämää*. Yksi ystävyksistä, Charlotte, joka on yrittänyt kauan saada lasta, kokee keskenmenon ja linnoittautuu kotiinsa. Kuitenkin hän jaksaa lopulta ponnistautua ihmisten ilmoille katsottuaan ”E! True Hollywood Story” -dokumenttielokuvan Elizabeth Taylorista. Charlotte pukeutuu ystävänsä baby shower -juhliin Elizabeth Taylorin tyyliin ja nimeää lahjaksi saamansa koiran tämän mukaan. TV-dokumentissa esitetty elämäntarina toimii siis resurssina, josta Charlotte saa tukea elämänsä murrosvaiheessa ja tuskallisessa tilanteessa, jossa hänen pitäisi juhlia toisen naisen raskautta. Toinen esimerkki tulee tosielämästä. Toisen ihmisen elämäntarina toimi konkreettisena resurssina kirjallisuuskriitikko Marcel Reich-Ranickille Varsovan getossa. Hän onnistui vaimonsa kanssa pakenemaan paikalta ennen lastausta Treblinkan keskitysleirille menevään junaan muistelemalla Dostojevskia, joka oli jo tuomittu hirtettäväksi mutta jolle tuli viime hetkellä tsaarin armahdus. Ratkaisevalla paon hetkellä Reich-Ranicki kuiskasi vaimolleen: ”Muista Dostojevski-anekdootti”.²

Symbolisilla resurssseilla on monia tehtäviä. Laajimmin ilmaistuna ne välittävät suhdettamme itseemme, muihin ja maailmaan (Zittoun 2007, 345). Ne auttavat myös orientoitumaan tulevaisuuteen – hahmottamaan, mitä seuraavaksi – ja kannattelevat ihmisen kokemusta nykyhetkessä. Esimerkiksi tulevaan ulkomaanmatkaan voidaan orientoitua katsomalla paikkaan sijoittuvia elokuvia. Nykyhetken kannattelusta Zittoun mainitsee esimerkkinä Bernardo Bertoluccin elokuvan *The Dreamers* (2003), jonka nuoret päähenkilöt elävät kolmiodraamaa ja katsovat samalla kolmiodraaman sisältäviä elokuvia, siteeraavat niitä ja näyttelevät niistä kohtauksia. (Mt. 346–347.) Mikä tärkeintä, symboliset resurssit auttavat ihmistä saattamaan sisäisen maailmansa semioottiseen muotoon, jolloin siitä voi viestiä muille. Semioottista välitystä tarvitaan, jotta havainnot, vaikutelmat ja tuntemukset muotoutuvat ajatuksiksi tai representatioiksi. Vaikka tämä prosessi tapahtuu tavallisesti tietojen ja muistin aktivoitumisen kautta, kulttuurituotteet voivat tukea sitä mahdollistamalla etäisyydenoton välittömästä ruumiillisesta kokemuksesta, jolloin yksityinen kokemus saa yleisemmän, jaettavissa olevan muodon. (Mt. 347.)

Symboliset resurssit ovat tärkeässä osassa itsereflektiossa juuri niiden mahdollistaman etäännyttämisen vuoksi. Kulttuurituotteet, joissa esiintyy toisten ihmisten

² Ich flüsterte Tosia ins Ohr: ”Denk an die Dostojewski-Anekdote” (Reich-Ranicki 2000, 306).

kokemuksia, tarjoavat tapoja rajata, tunnistaa, nimetä ja luokitella omia ainutkertaisia kokemuksia. Etäännyttämistä tapahtuu Zittounin mukaan neljällä tasolla. Ensimmäisellä tasolla, kun ihminen kokee hajanaisia kehollisia tunteita ja vaikutelmia, symbolinen resurssi ryhmittelee tai rajaa ne joksikin. Esimerkiksi surullisen musiikin kuuntelu voi auttaa ihmistä tunnistamaan, että hän on surullinen. Zittounin esimerkit kulttuurituotteiden mahdollistamasta itsereflektiosta tulevat Gustave Flaubertin romaanista *Rouva Bovary* (1857/2005), mikä on sanalla sanoen erikoista, koska romaania on tavattu lukea *varoittavana* esimerkkinä kulttuurituotteiden voimasta.³ Etäännyttämisen tasot ovat seuraavat:

1. Ensimmäisellä tasolla Emma ja hänen rakastajansa katsovat veneessä taivasta sekä nousevaa kuuta ja Emmen laulama laulu rajaa hajanaiset surumielisyyden ja levottomuuden tuntemukset *tietyksi* kokemukseksi.
2. Toisella tasolla symbolinen resurssi auttaa tunnistamaan ja nimeämään tunteita ja kokemuksia. Emma on lukenut romanttista viihdettä, joten hän tunnistaa ja osaa nimetä hurmioituneen mielentilansa: hänellä on rakastaja!
3. Kolmannella tasolla symbolinen resurssi tarjoaa laajempia luokitteluja, joita ihminen voi hyödyntää itsensä määrittelyssä. Emma tekee romanttisen viihteen pohjalta jaottelun tylsiin avioliittoihin ja intohimoisiin suhteisiin ja näkee itsensä mieluummin jälkimmäisessä.
4. Neljännellä tasolla symbolinen resurssi tarjoaa ylemmän tason sääntöjä, periaatteita tai arvoja, jotka jäsentävät henkilön toimintaa ja itsemäärittelyä. Emmalle intohimosta muodostuu elämän perusehto, ja hänen marttyyriksi aseoitumisensa ja itsemurhansa ovat tämän periaatteen ilmentymiä. (Zittoun 2007, 347.)

Vaikka romanttinen viihdekirjallisuus resurssina avaa Emmalle uudenlaisia elämänvalintoja, on se lopulta mahdollisuuksia sulkeva, sillä se ajaa kohti itsemurhaa. Monissa tapauksissa symboliset resurssit ovat kuitenkin tuottavia. Zittoun (2007, 348) käsittelee populaarimusiikkia, joka mahdollistaa niin edellä kuvatun kaltaisen itseriflection ja tunteiden säätelyn kuin yhteiskunnallisten kantojen muotoilun sanoitusten kautta. Se voi jopa avata tien yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen: Rage Against the Machine -bändin musiikki toimi näin Zittounin mainitsemaalle henkilölle, mutta myös pääministeriksi asti edenneelle Sanna Marinille. Yksilöä ja yksilöpsykologiaa laajemman näkökulman tarjoaa Hanna Meretoja (2016, 68), joka määrittelee kirjallisuuden arvoksi *mahdollisen tajun*: ”herkkyyttä todellisuudessa piileville mahdollisuuksille ja kykyä herättää ne eloon: se on mahdollisten todellisuuksien tajua ja vaihtoehtojen näkemistä sille, mikä meille esitetään itsestään selvänä ja välttämättömänä”.

³ Kaunokirjalliset kehykset, joiden mukaan henkilöt kuten Emma Bovary elävät, ovat Maria Mäkelän väitöskirjan *Uskottomat mielet ja tekstuaaliset petokset* (2011) aiheena. Sieltä lukija löytää nyansoidumman näemyksen rakkausromaanien roolista Flaubertin romaanissa.

Edellä käsitellyt itsereflektion muodot eivät välttämättä edellytä kertomusmuotoista saati fiktiivistä resurssia. Esimerkiksi tunnetilojen tunnistaminen ja nimeäminen (*labelling*) on arkipäiväistä tunnelukutaitoa, jollaista harjoitetaan esimerkiksi sanoittamalla lapsille näiden tunteita. Kuitenkin kulttuurituotteiden kuten kirjallisuuden, elokuvien ja tv-sarjojen avulla on nähdäkseni mahdollista tunnistaa monimutkaisempia kokemuksia ja tehdä niitä ymmärrettäviksi niin itselle kuin muille. Tällainen omien ja muiden tunteiden lukeminen on edistynyttä kognitiivista prosessointia, jossa välittävänä tekijänä toimii kieli (ks. M. Davis 1996). Monet tuntemukset ja kokemukset ovat niin epämääräisiä ja moniulotteisia, ettei niitä pysty nimeämään tai leimaamaan tietyillä sanoilla, mutta kulttuurituotteen välityksellä toinen ihminen voi saada niistä käsityksen ja tunnistamisen kokemuksen.

Esimerkiksi yhdessä *Sinkkuelämän* muistettavimmista jaksoista ”Ex and the City” päähenkilö Carrien on vaikea nimetä tuntemuksiaan, kun pitkäaikainen on-off-poi-
kaystävä Big kihlautuu salamannopeasti nuoren elegantin naisen kanssa. Hän pyrkii käsittämään ja käsittelemään yllättävää tilannettaan, kuohuvia tunteitaan ja itseään referoimalla ystäviensä kanssa elokuvaa *Parhaat vuotemme* (*The Way We Were*, 1973), jossa Robert Redfordin esittämä konservatiivinen Hubbell valitsee suorahiuksisen naisen eikä epäkonventionaalista kiharahiuksista Katietä. Elokuvan juonen avulla Carrie onnistuu välittämään ystävilleen jotakin kokemuksestaan, jolloin ystävykset alkavat laulaa yhteen ääneen elokuvan tunnuskappaletta. On nimittäin mutkattomia tyttöjä ja villikiharaisia Katie-tyttöjä, ja hän itse asemoituu jälkimmäiseksi. Hän sanoo Bigille Katien sanoin: ”Your girl is lovely, Hubbell” ja kävelee tiehensä. Esimerkissä nähdään 1) epäselvien, käynnissä olevien tapahtumien rajaaminen ja 2) niiden tunnistaminen tietyksi tilanteeksi symbolisen resurssin avulla sekä 3) erilaisten naisten luokittelu itsemäärittelyn mahdollistamiseksi. Elokuvan tukemana Carrie myös 4) muotoilee ylemmän tason elämänarvon, että naisen ei tarvitse kesyyntyä eikä olla muuta kuin oma itsensä.

Vaikka edellä käsitelty esimerkki on fiktiivinen, samankaltaista symbolisten resurssien käyttöä esiintyy todellisissa haastatteluaineistoissa. Erityisen havainnollinen itsemäärittelyn kannalta on Anna De Finan nauhoittama keskustelu, jossa nuori nainen Angie käyttää *Mean Girls* -elokuvaa resurssina kertoessaan siitä, miten hän viidennellä luokalla kohteli huonosti Megania, jolla oli muutenkin vaikeaa. Polveilevasta viiden hengen keskustelusta on irrotettu seuraavassa pääkohdat:

Angie: I had this friend named Megan and she was really nice and really sweet and like I think her parents like fought a lot and like (.) you know so she didn't come from a great home situation [--]

I was like Regina in Mean Girls of my tiny [--] friend group basicall(h)y, Except a lot less fashionable and maybe twice as mean [--] And just one day for literally *no* reason I can fathom I have *no* reason why this happened (.) I was just like, I don't want to be friends with her any more. [--] So in addition to myself I turned her other friends against her. (De Fina 2015, 354-355.)

Itsemäärittely tapahtuu tässä kerronnallisen asemoinnin kautta. Michael Bambergin (1997) kerronnallisen asemoinnin teorian mukaan kertomusten henkilöillä on tietynlaisia asemia: he ovat aktiivisia tai passiivisia, uhreja, syyllisiä ja sivustakatsojia. Angie pyrkii keskustelussa vastaamaan tätä nimenomaista mennyttä elämäntilannetta koskevaan identiteettikysymykseen (kuka minä olin?) asettumalla elokuvan pahiksen Reginan roolin. Angie tekee kokemuksestaan ymmärrettävän sitomalla oman kertomuksensa elokuvan tarjoamaan kehukseen, joka toimii tällöin mallitarinan (*masterplot*) tavoin. Toki hän asemoituu samalla myös asemoinnin toisella tasolla – kertojana suhteessa yleisöönsä – ihmiseksi, joka tiedostaa huonon käyttöksensä kouluikäisenä ja ottaa siitä etäisyyttä. Arvioivaa asemointia (*evaluative positioning*) Angie tekee kahdella Stanton Worthamin (2001) kuvaamalla tavalla: nimeämällä ja luokittelemalla itsensä Reginaksi sekä kuvailemalla tekonsa eli sen kuinka käännutti ystävänsä Megania vastaan. Kulttuurissamme tämä tunnistetaan ikäväksi teoksi, joten sen mainitseminen arvioi tekijää, vaikka tekoa ei tuomittaisi ääneen.

Kertomusmuotoinen resurssi eli tässä elokuva *Mean Girls* näyttäisi palvelevan itsemäärittelyä siksi, että se sisältää henkilöhahmojen erilaisia asemia toimijoina tarinamaailmassa. Tämä Bambergin mallin ensimmäisen tason asemointi on nimenomaan kertomuksille ominainen. Kulttuurisia resursseja hän tosin käsittelee asemointimallinsa kolmannella tasolla, jossa yksilö rakentaa hieman pysyvämpää minäkuvausta suhteuttamalla kokemuksiaan tarjolla oleviin kulttuurisiin diskursseihin ja mallitarinoihin.

Kukapa haluaisi olla Thorne? Symboliset resurssit Pulkkinen pienoisromaanissa

Riikka Pulkkinen pienoisromaanissa keskeisin symbolinen resurssi on *Kauniit ja rohkeat*, joskin yhtä tärkeä kuin itse tv-sarja on Iiriksen ja Marja-Liisan ystävyys ja heidän kykynsä jakaa tulkintojaan ja elämäkokemuksiaan viskin ja videoiden äärellä. Tarkastellaan ensin, miten Marja-Liisan omat elämäkokemukset tarjoutuvat Iirikselle elämänohjeiksi, sillä se auttaa näkemään myös, miksi ja miten *Kauniit ja rohkeat* toimii symbolisena resurssina. Marja-Liisa oli 60 vuotta naimisissa nyt jo edesmenneen Pentin kanssa, ja osa hänen neuvoistaan juontuu tästä onnellisesta avioliitosta. Sen sijaan pienoisromaanin luku ”Ei ja kuinka se opitaan” sisältää pitkän kertomuksen siitä, kuinka Marja-Liisa oppi nuoruudessaan sanomaan miehille ei. Iiris kyselee, mitä hän tekisi Aleksin suhteen, sillä he lähentyivät uudelleen hoitaessaan Iiriksen siskon vauvaa. Hän harkitsee järkipäistä, turvallista parisuhdetta: ”Luulen että se olisi aivan hyvä diili, perheen kannalta. Ei ainakaan tulisi yllätyksiä, jos ajattelee lapsia ja sellaista.” (IL, 61.)

Chick litissä parisuhteet mielletään joskus taloudelliseksi järjestelyksi, ja monesti päämääränä on parina oleminen sinänsä (Mißler 2016, 165–167). Marja-Liisan konkreettinen neuvo on, ettei Iiriksen pitäisi tyytyä ihmissuhteeseen, joka muistuttaa

enemmänkin yhtiökumppanuutta: ”Rakkaus ei ole mikään sekatarvakauppa, jossa tehdään diilejä vessapaperitilauksista” (IL, 61). Iiriksellä olisi mahdollisuus olla jotakin enemmän, jos hän sanoo suhteelle ei. Marja-Liisa ilmaisee elämänohjeensa myös kertomuksen muodossa:

Nainen tarvitsee sukset ja karvahatun. Nainen tarvitsee arvokkuutta ja rai-voa ja periaatteita. Minä kerron sinulle, mitä minä tein, kun olin seitsemän-toista ja Rahikaisen Matti petkutti minua, piti löysässä lieassa kesän ja syksyn ja kihlasi lopulta Kyllikin. [-] Kun Matti petkutti minua, en minä mitään pradoja pistänyt jalkaani. Minä napsautin peltoset ja hiihdin järven yli sanomaan Matille suorat sanat. (IL 61–62.)

Marja-Liisan neuvo, että joskus pitää sanoa ei, saa vakuuttavuutta siitä, että se näyttää kumpuavan hänen ainutkertaisesta elämäkokemuksestaan Rahikaisen Mattia, Kyllikkiä, peltosia ja karvahattua myöten. Tästä kokemuksesta hän on johtanut moton tai yleismaailmallisen totuuden: ”Nainen tarvitsee sukset ja karvahatun” (ks. Chatman 1978, 244). Kertomus toimii argumenttina ein sanomisen puolesta sen sijaan, että sen tarkoituksena olisi hauskan anekdootin tapaan vain viihdyttää. Kertomukset onkin todettu tehokkaiksi spontaanin arkisen argumentoinnin välineiksi sosiaalitieteellisessä tutkimuksessa (De Fina & Georgakopoulou 2011, 97–98). Sitaatin havainnollistamaa ilmiötä on kuvailtu myös kirjallisuustieteessä, kuten Maria Mäkelän viraalia eksemplumia koskevissa tutkimuksissa (ks. Mäkelä & Karttunen 2020, 290–291). James Phelan (1996, 113, 118) käsittelee F. Scott Fitzgeraldin *The Great Gatsby* -romaanin (1925) lopetusta naamiokerrontana, jossa muuten epäluotettava kertoja ilmaiseekin paikallisesti implisiittisen tekijän arvoja, toimien tämän äänitorvena. Phelan toteaa, että romaanin päättävä lyyrinen kuvaus Amerikan löytäneistä merimiehistä on vaikuttava, koska sen kertoo henkilö, jonka kokemuksia olemme seuranneet läheltä. Abstraktilta väitteeltä puuttuisi kokemukseen pohjautuva teho eli mimeettisen henkilön yhdistyminen temaattiseen sisältöön. Marja-Liisan muotoilema yleismaailmallinen totuus karvalakin tarpeellisuudesta ei vakuuttaisi eikä olisi edes ymmärrettävä ilman kertomusta, olkoonkin että karvalakki on metafora jollekin muulle:

- [Iiris:] Onko sinulla karvalakkia?
- Se on pelkkä metafora.
- Mistä sinä tuollaisia sanoja olet oppinut?
- Kauniista ja rohkeista. (IL, 63.)

Myös *Kauniit ja rohkeat* voi toimia elämänohjeiden lähteenä edellä kuvatulla tavalla sikäli kun siinä esiintyy mimeettisiä henkilöihahmoja kuten Ridge ja Thorne. Pulkkisen teoksessa *Kauniit ja rohkeat* toimii samaan tapaan kuin Rahikaisen Matin tapaus myös siksi, että Marja-Liisa liittää oman arviointinsa niin itselleen sattuneiden kuin TV-sarjassa kuvattujen tapahtumien kertomiseen: hän kertoo, miksi tapahtumat ovat hänelle tärkeitä ja miten niitä on tulkittava. Pelkkä TV-sarjojen tapahtumien

kertominen ei yleensä sisällä omakohtaista arviointia (Labov 1972, 367), joten voidaan ajatella, että kertomukset *Kauniista ja rohkeista* ovat Marja-Liisan omia kertomuksia siinä missä karvalakkiepisodikin. Ne kerrotaan aivan yhtä syvällä rintaäänellä.

Sarjasta löytyy konkreettisia neuvoja, kun Iiriksen ex-avomies Aleksi pähkäilee, mitä tekisi tapaamansa Kaisan suhteen. Perhospinnejä hiuksissaan käyttävän Kaisan selkään on tatuoitu katkelma Paolo Coelho'n self-help-henkisestä, jo vitsiksi muodostuneesta romaanista *Alkemisti* (1988/2002), joten Marja-Liisa ja Iiris haluavat tarjota Aleksille kiireesti tasokkaamman symbolisen resurssin:

Marja-Liisa oli tehnyt Thornesta kimaran. Thorne lauloi, Thorne teki laskelmia kellariloukkoa muistuttavassa työhuoneessaan ja näki unia siitä miten ampui Ridgen. Rakkaus oli Thornelle holtittomuutta aiheuttava olotila, joka johti epätoivoisiin tekoihin. Viipyilevä katse yhdistettynä horjuvaan minärakenteeseen ja veljeskateuteen teki Thornesta traagisen henkilön. [--]

- Ei näin, Marja-Liisa sanoi, kun nauha oli pyörinyt loppuun.

- Kukapa haluaisi olla Thorne, Aleksi sanoi välittämättä Marja-Liisan vinokista. (IL, 78.)

Ohjeen sisältönä on, ettei Aleksin pitäisi toimia kuten ikuinen kakkonen Thorne vaan olla kuin Ridge, tuo ylivoimainen "laatikkoleuka". Marja-Liisa hyödyntää Thornen ja Ridgen asemoitumista suhteessa toisiinsa tarinamaailman henkilöinä rakentaessaan analogiaa Aleksin tilanteeseen. Asetelman voisi tulkita perinteisesti ja yksioikoisesti 1700-luvun valistusromaanin lukutapaa mukaillen siten, että henkilöahmot ovat joko ihanteellisuudessaan jäljiteltäviä tai varoittavia esimerkkejä (ks. Saariluoma 1989). Romaania edeltäneeseen romanssiinhan rakastavaisten ihanteellisuus kuului elimellisesti (L. Davis 1996). Mutta kuten Zittounin epätyypillisestä Flaubert-luennasta voidaan päätellä, symbolisen resurssin ajatus ei nojaa yksioikoisiin esimerkkiasetelmiin eikä valistusromaanin lukutapaan. *Kauniiden ja rohkeiden* anti Aleksille on monisyisempi, puhumattakaan Iiriksen psykologikoulutukseen nojaavasta Thornen persoonan luennasta edellisessä sitaatissa.

Ridge on epäilemättä sarjan itsensä asettama sankari, jonka romanssi Carolinen kanssa on oikeaoppisen ihanteellinen. Sen kautta Aleksi voi reflektoida omaa toimintaansa ja motiivejaan:

- Pitäisikö minun siis sanoa [Kaisalle], että rakastan? [--]

- Ridge odottaisi päivän, Marja-Liisa sanoi.

- Ridge ei odottaisi, jos kyse olisi Carolinesta. Thorne odottaisi, mutta ei Ridge.

Aleksi tiesi, mihin vedota. Marja-Liisa ei koskaan voinut sanoa vastalauseita, kun joku puhui Ridgen ja Carolinen rakkaudesta. Se oli Marja-Liisalle puhtainta, syvintä, tiheintä rakkautta, yhtä tiheää kuin hänen ja Pentin. Hän antoi hyväksyntänsä. (IL, 91-92.)

Kuten aiemmin huomattiin, symbolinen resurssi on tapa jäsentää kokemusta, kannatella nykyhetkeä ja orientoitua tulevaan. *Kauniiden ja rohkeiden* ja sitä koskevan keskustelun pohjalta Aleksi pyrkii täsmentämään niin itselleen kuin Marja-Liisalle suhdettaan ja tunteitaan Kaisaa kohtaan. Symbolisen resurssin avulla hän saa luotua niistä hienojakoisemman kokonaiskuvan kuin pelkän rakastan-sanan avulla. Kyseessä näyttää olevan nimenomaan tämä ”puhtain, syvin ja tihein rakkaus” satunnaisen hulluuntumisen asemasta. *Kauniiden ja rohkeiden* kollektiivinen tulkitseminen ja reflektointi auttaa Aleksia valitsemaan yhden etenemistavan jonkin toisen asemasta: Ridge olisi odottanut päivän; Ridge ei olisi odottanut, kun kyseessä on tosi-rakkaus Caroline; Thorne olisi odottanut myös Carolinen kohdalla – millaiseen tulokseen mikäkin ratkaisu johtaa?

Jollei ihmisellä ole käytössään symbolisia resursseja, tilanteen ulottuvuuksien jäsentäminen ja viestiminen muille on vaikeaa. Resurssin niukkuus rajoittaa myös toimintaa, koska silloin tarjolla ei ole toimintavaihtoehtoja – erilaisia suuntia etenemiseen. Yksittäisen varoittavan tai jäljiteltävän esimerkin esittelemisen asemasta symbolisten resurssien arvo piilee siinä, että yhdessä ne osoittavat lukuisia vaihtoehtoisia etenemisreittejä ja miksei jopa vaihtoehtoisia elämänarvoja, kuten Zittoun esittää.

Kauniiden ja rohkeiden erinomaista soveltuvuutta symboliseksi resurssiksi voidaan selittää populaariromanssin lajityyppiä koskevaan tutkimukseen nojaten. Klassikotutkimuksessaan Tamar Liebes ja Elihu Katz (1993) totesivat, että *Dallasin* kyky vedota erilaisten kulttuurien edustajiin perustuu siihen, että saippuaopperat käsittelevät perustavia inhimillisiä kokemuksia kuten perhesiteitä ja suvunjatkamista. Tässä mielessä ne tosiaan muistuttavat antiikin myyttejä, kuten Pulkkisen pienoisoromaanissa huomautetaan. Veljesten välinen kilvoittelu sekä omaisuuden, vallan ja perhesuhteiden limittyminen ovat tyypillisiä juonikuvioita, joille löytyy esikuvia jo Vanhasta testamentista. (Mt. 141–142.)

Vaikka *Dallas* luo korostetun fiktiivisen, täysin maailmasta irrallaan olevan sfäärin, katsojaryhmien keskustellessa siitä korostuivat referentiaaliset lukutavat, eli ohjelman sisällöt toimivat polttoaineena todellista maailmaa koskeville keskusteluille, mutta tarjosivat samalla turvallista etäisyyttä (Liebes & Katz 1993, 92). Ensinnäkin sarjan henkilöitä voidaan käyttää metaforina eli henkilöt kuten J.R. muodostavat sanaston, jonka avulla todellisia ihmisiä ja ongelmia voidaan nimetä ja luokitella, kuten nähtiin edellä *Mean Girls* -esimerkin yhteydessä: ”Naapurini on J.R.” ”Haluaisin/en haluaisi J.R:n kaltaisen pojan.” Toiseksi sarjan tapahtumat ja henkilöt ovat keino omaksua keskustelussa hetkellisesti erilaisia identiteettejä, näkemyksiä ja rooleja suhteessa vaikkapa omaan perheeseen tai esimerkiksi alkoholinkäyttöön joko leikkisästi tai vakavasti. Tyypillistä on vaihteleva ja ambivalentti samastuminen henkilö-hahmoon akseleilla pidän/en pidä hänestä tai haluan/en halua olla kuten hän, jolloin arvotetaan vuoroin henkilö-hahmon lukuisia eri piirteitä koko hahmon asemasta. (Mt. 92–99.) Aleksi tuhahtaa Pulkkisen romaanissa: ”Kukapa haluaisi olla Thorne”. Saippuaoppera tarjoaa myös aineksia moraalisten arvostelmien esittämiseen ja niistä

keskustelemiseen, ja nämä arvostelmat voivat eri kulttuureissa olla kaukanakin sarjan omista merkityksenannoista (mt. 152).

Liebesin ja Katzin tutkimuksen taustalla oli pyrkimys kyseenalaistaa käsitys saippuaopperan eskapistisuudesta, jota oli pönkittänyt TV-sarjojen tutkiminen etupäässä sisällönanalyysin keinoin. Romanttisen viihdekirjallisuuden lukijoiden tutkija Janice Radway (1991, 107) teki samankaltaisen havainnon: yllättävä amerikkalaisten kotirouvien esittämä perustelu rakkausromaanien ahmimiselle oli se, että niistä saa faktatietoa maista, kulttuureista ja aikakausista. Vaikka henkilöt ja tapahtumat ovat uskomattomia, niiden ajatellaan silti sijoittuvan tähän omaan maailmaamme (mt., 109). Vaikka romaaneista ei aina löytyisikään faktatietoa, koska massatuotetun romanttisen viihteen tekijöillä on vähän aikaa taustatutkimukseen, huomionarvoista oli naisten asennoituminen lukemiseen nimenomaan kognitiivisesti hyödyllisenä toimintana, kun heiltä pyydettiin perusteluja lukuharrastukselle. Radwayn ensisijainen selitysmalli oli tosin psykoanalyttinen: romanssit tarjosivat emotionaalista huolenpitoa, jota vaille kotirouvat jäivät arjessaan. Myös Marja-Liisa kehysti *Kauniiden ja rohkeiden* katselun hyödylliseksi, järkipäiseksi elämänohjeiden etsimiseksi ajantappamisen ja eskapismin sijaan. Kuten Radwayn haastattelemat kotirouvat, hänkin oppi siitä uusia sanoja, kuten metaforan.

Voitaisiin mennä pidemmällekin ja esittää, että symbolisten resurssien kentällä romanttista viihdettäkin voidaan tarkastella eräänlaisena tietona. Tukea alustavalle hypoteesille haen filosofi John Deweyn tavasta määritellä tieto ja oppiminen. Tieto auttaa ennakkoinnissa: jos pystymme ennustamaan eri toimintatapojen seuraukset, voimme vertailla niiden toivottavuutta ja suunnata toimintaamme (Dewey 1966, 102). Lähtötilanteen tarkan havainnoimisen myötä saadaan monipuolisempi käsitys olosuhteista ja esteistä ja siten useista vaihtoehtoista etenemisreiteistä, jolloin voidaan toimia joustavammin ja hallitummin esteisiin törmätessä (mt., 103). Romanttisen viihteen opit vaikkapa seurustelusta eivät tietenkään vastaa tieteellisellä menetelmällä saavutettua kokemuseräistä tietoa. Aleksin tapauksessa niitä kuitenkin käytettiin samaan tapaan, varmistamaan, että hän toimii Kaisan suhteen älykkäästi eli sekä tavoitteellisesti että osaten ennustaa, mihin mitkään ratkaisut vievät. Jos jatketaan Deweyn pragmatistisella linjalla, voidaan erilaisten resurssien hyvyttä arvioida sen pohjalta, millaisiin seurauksiin ne johtavat: johtavatko ne parempiin kokemuksiin ja lisäävätkö ne kykyä ohjata ja hallita kokemuksia tulevaisuudessa, kuten Deweyn (1966) mukaan oppimisessa tapahtuu?

Pulkkisen pienoisromaanissa erityyppisiä resursseja arvioidaan poikkeuksellisella tavalla, minkä tulkitsemme feministiseksi kannanotoksi naisten suosimien, väheksytyjen kulttuurituotteiden puolesta. Marja-Liisan saippuaopperaharrastukseen ja neuvoihin suhtaudutaan vakavasti ja arvostavasti, vaikka lopuksi paljastuu, että hän kärsii dementiaa. Sen sijaan Iiriksen nuori potilas, lukiolainen Emma on joutunut vääränlaisten vaikutteiden piiriin:

Keväällä he, Emmen kaltaiset, löytävät yhtäkkiä filosofian. (II, 109.)

Hän seisoi katoksen alla ja luki Anne Sextonin runoja [...].

Seuraavana päivänä lukemisena oli Sylvia Plath.

Sitten Schopenhauer ja pessimismi.

Sitten saksalainen idealismi.

Sitten Heideggerin *Was ist Metaphysik?*

Muistan hämärästi, että se oli essee, jossa kysyttiin, miksi on ylipäänsä joutain, kun yhtä hyvin voisi olla olematta mitään. Synkkää materiaalia, siis.

Sopivaa itsemurhakandidaateille. (IL, 124.)

Emma esitetään tyypillisenä fiksunuorena, joka löytää filosofian ja alkaa puhua tyhjyydestä ja merkityksettömyydestä mutta jonka synkeyden alkusyy on tavoittamaton lukiopoika. Kuten sitaatin lopusta nähdään, runo- ja filosofialukemiston katsotaan tarjoavan rajallisia ja epätoivottavia etenemissuuntia, jotka eivät suinkaan johda rikkaisiin kokemuksiin. Emma hyödyntää resursseja itsensä ja kokemustensa määrittelyssä, sillä hän nimeää bloginsa kliseisesti ”Nietzschen enkeliksi”. Kaunokirjalliset ja filosofiset resurssit ovat muotoutuneet myös konkreettisiksi toimintaohjeiksi, joita Iris satirisoi näin: ”[O]li tarvittava yhä vähemmän, vihattava maailmaa kiihkeämmin ja luettava joka päivä vähintään 30 sivua Nietzscheä. Oli pukeuduttava mustiin ja poltettava ruokatunnilla tupakkaa. Oli nakeltava niskojaan ilolle.” (IL, 126.) Niin kuin Aleksinkin kohdalla koulupsykologi Iiriksen tehtäväksi tulee korvata symboliset resurssit toisilla, toimijuuden mahdollistavilla kulttuurituotteilla. Iris määrittelee tämän feministiseksi voimaantumisprosessiksi, jossa päästään irti poikien ja miesten miellyttämisestä. Feministinen ele ei ole suinkaan chick litin kentällä harvinainen. Kuten Heike Mißler (2016, 170) toteaa, feministisestä tietoisuudesta on pikemminkin tullut yksi normi lisää, joka sankarittaren täytyy täyttää: valkoisen länsimaisen, keskiluokkaisen ja koulutetun naisen feminismi on chick litissä ennemmin poliittista korrektiutta kuin varteenotettavaa politiikkaa, sillä ihannenaيسةuteen sisältyy seksuaalisuuden ja norminmukaisen vartalon ohella älykkyys ja valveutuneisuus.

Marja-Liisan ja Emman kulttuuriharrastukset ovat vain jäävuoren huippu. *Iiris Lempivaaran levoton ja painava sydän* on ääriään myöten täynnä viittauksia lauluihin, elokuvaan ja kirjoihin; kertomuksia satunnaisista ohikulkijoista ja naistenlehtijuttuja julkkiksista. Usein näitä käytetään nimenomaan symbolisina resursseina. Iiriksen on löydettävä omille ja muidenkin ihmisten kokemuksille välittömästi kaihakupohjaa ja sanoitus jostakin kertomuksesta tai kulttuurituotteesta. Edes gynekologikäynti ei vältty kirjallis-popmusiikilliselta jäsennykseltä. Ilmiölle voidaan hakea selitystä lajityypin konventioista. Chick lit -kirjallisuus viljelee tyypillisesti viittauksia yleisesti tunnettuihin kulttuurituotteisiin mutta myös paikkoihin ja tuotemerkeihin, jotta lukijalle tulisi tuttuuden tunne ja hän samastuisi sankarittareen (Mißler 2016, 92). Helsingin kenkäkauppojen ja kahviloiden nimet toimivat teoksessa tällä tavalla. Toisaalta Iiriksen ja Josefiina-vauvan absurdi pyrähdys kaupungin kirja-, lehti- ja meikkihyllyille synnyttää jo epäuskoa symbolisten resurssien projektia kohtaan, kun tunnettujen henkilöiden kuvitellut vastaukset kysymykseen ”Mitä naisen tulee olla?” vain vilahtelevat silmissä: Irina Björklund, Demi Moore, kiharahiuksinen kir-

jailija nimeltä Margaret, filosofi Simone. Jo aiemmin Iiris on valitellut autenttisen, ironiattoman kokemuksen mahdottomuutta postmodernistiseen tapaan, Umberto Ecoa peesaillen (ks. McHale 2015, 80):

Kaikki on jo tuhannesti koettua. Kaikesta, mitä ihmislapsi voi kokea, on kerrottu jo romaaneissa, kaikesta on tehty elokuva ja oheistuotteita ja myyty niitä seuraavana vuonna alennusmyynnissä. Voin kertoa teille, että itkin nuorena oivallettuani, ettei rakkaus koskaan voi olla muuta kuin sen toistamista, mitä on nähnyt TV-ohjelmissa. (IL, 113.)

Kirjan toiseksi viimeisessä luvussa Iiris näyttää lopulta pyristelevän irti kulttuurituotteiden välityksestä, kun hän lanseeraa uuden, vauvan kokemuksen jäljittelyyn perustuvan terapiamuotonsa lukiolaisille. Vauvojen yhteiskunnassa "[o]lisi pieruja, totta kai, olisi kiukkuu ruuan viivästymisestä, muttei olisi sitä pitkäveteistä merkityssiirtymien jatkumoa, jota kulttuuriksi kutsutaan", ja Iiriksen mukaan pitäisi "tarkastella vauvojen epäironista ja epäkyynistä tapaa olla maailmassa" (IL, 160). Terapiaan sisältyy kyllä edelleen yksi musiikkikappale, Massive Attackin "Tear Drop" [po. Teardrop] (1998), jonka musiikkivideolla näkyy symbolisesta järjestyksestä eli kielen kahleista vapaa sikiö laulamassa onnellisen näköisenä kohdussa. Vaikka tämä kulttuurituote on hyväksytty mukaan, esitetään Iiriksen projekti nimenomaan vapautumisena kulttuurin kahleista.

Lopussa on hypoteettinen rakkaus: romanssin konventioiden kritiikki

Pienoisromaanin viimeinen luku "Lopussa on rakkaus" osallistuu viriteltyyn kaunokirjallisten kaavojen kritiikkiin esittämällä metafiktiivisiä kommentteja populaariromanssin lajityypistä. Sen vahvin konventiohan on onnellinen loppu, jossa päähenkilö päätyy yhteen unelmiensa prinssin kanssa. Vaikka konventiota on periaatteessa mahdollista rikkoa, herättää se romanssin lukijoissa tyytymättömyyttä (Radway 1991). Chick lit -kirjallisuudessa konventio ei ole aivan ehdoton, vaan se sallii muunkinlaisia onnellisia loppuja kuin kumppanin löytämisen (Mißler 2016, 31).

Mißler (2016, 31, 161) esittää, että chick lit -kirjallisuutta luonnehtii tyypillinen *Bildungsroman*-traditiosta tuttu tavoittelujuoni (*quest*), jossa päähenkilön elämä suistuu yllättäen raiteiltaan esimerkiksi parisuhteen tai työpaikan menetyksen vuoksi ja hänen täytyy lähteä tavoittelemaan parempaa, panna elämänsä kuntoon. Tällaisen naisellisen kehitysromaanin täytyy huipentua päähenkilön itseä koskevaan oivallukseen, "jossa hän ymmärtää, että hänen ongelmansa ovat pieniä ja merkityksettömiä ja elämässä on tärkeämpiäkin asioita, tai hän tajuaa, että tullakseen onnelliseksi hänen täytyy ensin oppia hyväksymään itsensä ja kohtalonsa" (mt., 161). Palkkiona hen-

kisestä kasvusta hän voi lopulta saadakin tavoittelemansa, olipa se sitten unelmien prinssi, työpaikka tai jokin muu asia (mt., 162).

Iiris kohtaa useita kasvun paikkoja pienoisromaanin loppua kohden. Emmen tapaus saa hänet kyseenalaistamaan miesten miellyttämisen. Lapsuudenystävä syyttää häntä keskenkasvuisuudesta: hän ei ole mennyt elämässä eteenpäin vaan on jäänyt Aleksi-suhteen ja Lempivaara-nimensä vangiksi. Oivallukset liittyvät Iiriksen kehittelymään terapiaan. Josefiina-vauvan antamaksi väitetty kiteytys siitä kuuluu: ”Kun he löytävät ruumiinsa ääret ja saavat tuntea äänensä voiman, he vapautuvat eivätkä enää pelkää (IL, 150). Chick litin ihanteiden mukaisesti Iiris julistaa itsensä hyväksymisen evankeliumia: ”Eivät he katseita tarvitse, he tarvitsevat rohkeutta huutaa, ilkamoida minä, minä, minä, tällaisena ja aivan kelpona” (IL, 158). Mißler (2016, 162) esittää, että chick litissä itseä koskevaa oivallusta seuraa ”utooppinen hetki” eli onnellinen loppu, jota lukija on odottanut. Pulkkinen pienoisromaanissa Iiriksen viimeinen riehakas terapiasessio lukiolaisten kanssa voisi toimia tällaisena, sillä hän saa nuoret tanssimaan ja laulamaan vapautuneesti. Se on Iirikselä vähintäänkin ammatillinen huippuhetki.

Viimeistä lukua ei siten edes tarvittaisi, mutta toisaalta sellainen on oltava, jottei lukijan romanssitraditioon perustuvia lukuoletuksia petettäisi liian raa’asti. Luku alkaa näin: ”Ja niin hän saapuu: prinssi. Niin kuin aina tämän kaltaisissa tarinoissa. [--] Sellaista tapahtuu. Tapahtuuhan? Sekä tarinoissa että elämässä.” (IL, 167.) Pulkkinen ratkaisee ongelman kuvaamalla kyllä yksityiskohtaisesti Iiriksen rakkauden löytymisen mutta toteamalla, että se on vain yksi kahdesta vaihtoehtoisesta kehityskulusta. Koska kummallekaan haarautuvalle polulle ei anneta faktuaalisuuden leimaa, ne jäävät molemmat hypoteettisiksi:

Minä haluaisin opettaa [--] ettei naisen tule olla yhtäkään miestä varten, ei asettaa yhtäkään miestä onnensa ehdoksi. Joten entäpä jos minunkin tarinani päättyy vain risteykseen, katuvaloihin tai raitiovaunumatkaan minä tahansa keskiviikkona, eikä mitään erikoista tapahdu. [--] Ei fanfaareja, ei oivallusta, ja – ennen muuta – ei prinssiä, ei ketään. Pelkästään minä, Iiris Lempivaara [--]. (IL, 168.)

Siispä kaikki saattaisi päättyä pelkästään kävelyyn tien yli. Ei hääkelloja, vain kenkien kopinaa. Tai. Kaikki saattaisi päättyä siihen, kun kerron teille, miten kohtasin hänet. Miten kertoisin sen? Aloittaisinko hänen silmistään, niin kuin usein tällaisten tarinoiden loppuissa. (IL, 169.)

Vaihtoehtoisten, hypoteettisten kehityskulkujen kuvaaminen on tapa reagoida kulttuurisiin tai genren oletuksiin erityisesti silloin, kun käytetään kieltomuotoa, kuten kohdassa ”ei fanfaareja, ei oivallusta [--] ei prinssiä” yllä (ks. Karttunen 2008). Se kiinnittää siis lukijan huomion kulttuurisiin ja lajin konventioihin. Robyn Warhol (2005, 221) esittääkin, että kaunokirjallisia lajeja ja niiden muutoksia voi tutkia tarkastelemalla, missä määrin niissä esiintyy epäkerrottua ja millaista materiaalia kertojat

eksplisiittisesti kieltäytyvät kertomasta. Kerrottavuuden rajat venyvät ja siirtyvät, kun lajit kehittyvät, mutta lajien muutokset heijastelevat myös ympäröivän yhteiskunnan politiikkaa ja arvoja. Joskus epäkerrottu (*disnarrated*)⁴ ja kertomaton (*unnarrated*) muuttuvat suorastaan strategioiksi, joiden avulla pyritään siirtämään näitä rajoja ja siten jopa muuttamaan lajia.

Pulkkisen pienoisoromaanin lopetusta, jossa Iiriksen tarina päättyy tienristeykseen, ei tavallisesti kerrottaisi varsinkaan romanttisessa viihdekirjallisuudessa. Kuten Warhol (2005, 226) huomauttaa, lajin säännöt ovat joustamattomampia kuin sosiaaliset konventiot, sillä esimerkiksi 1800-luvulla naisella oli yhteiskunnassa muitakin kohtaloita kuin avioliitto tai kuolema, mutta kirjallisuudessa ei ollut. Hän kuvaa, miten Charlotte Brontë käytti hypoteettisuutta kiertääkseen tätä sääntöä romaanissaan *Villette* (1853): Minäkertoja Lucy odottaa siinä mielitettynsä M. Paulin paluuta Etelä-Afrikasta, mutta tämä on mitä luultavimmin kuollut. Saatuaan kritiikkiä loppuratkaisusta Brontë kirjoitti romaaniin hypoteettisen lopun. M. Paulin laiva näyttää ajautuvan myrskyyn, mutta Lucy pysäyttää kertomuksensa siihen ja sallii lukijoiden elätellä toivoa, että ehkä M. Paul palaakin: "Let them picture union and a happy succeeding life." Lopetus vihjaa silti edelleen vahvasti, että mies kuoli eikä avioliitto toteutunut, mikä oli tuona aikana tässä genressä kielletty loppuratkaisu. (Mt.) Yhtä ove- laa strategiaa käyttää Pulkkinen. Hän tietää lukijoiden janoavan unelmien prinssin kohtaamista, joten hän suostuu kirjoittamaan kohtauksen – mutta vain hypoteettisena. Ei hänellä ole muutakaan vaihtoehtoa, kun Iiriksen yllä siteerattu oppi on, "ettei naisen tule olla yhtäkään miestä varten, ei asettaa yhtäkään miestä onnensa ehdoksi".

Johtopäätökset

Edellä on tarkasteltu, millaisia tehtäviä romanttisella viihteellä on ihmisten elämässä sekä Riikka Pulkkisen pienoisoromaanissa. Niin chick litin klassikoissa kuten *Sinkku-elämässä* kuin Pulkkisen teoksessakin turvaututaan kulttuurituotteiden tarjoamiin jäsenyyksiin kuohuttavissa elämäntilanteissa tai elämänratkaisujen tekemisen hetkellä. Nämä fiktiiviset kulttuurituotteiden kollektiivisen lukemisen ja tulkinnan tilanteet muistuttavat niitä keskusteluja, joita eri kulttuureja edustavat ryhmät kävivät *Dallasin* pohjalta Liebesin ja Katzin tutkimuksessa. Metaforiselle laajentumiselle altis, toisen todellisuuden luova teksti, joka sisältää eri tavoin asemoituneita, todenkaltaisia henkilöitä, tarjoaa turvallisen tilan ja rakennuspalikoita yleisön jäsenten itsemääritylle ja elämänarvojen muotoilulle. Zittounin kuvaus tasoista, joilla symboliset resurssit edesauttavat itsereflektiota ja -määrityä, tarjoaa joitakin vastauksia kysymykseen, *miten* kaunokirjallisuus ja kertomukset voivat auttaa ymmärtämään itseä ja muita. Iiriksen, Marja-Liisan ja Aleksin keskustelut edustavat yhdenlaista fiktion vastaanottotapaa, joka on omiaan lisäämään sen henkilökohtaista ja yhteisöllistä

⁴ Warhol käyttää käsitettä eri tavalla kuin on yleensä tapana (ks. Karttunen 2008), joten pyrin kuvaamaan hänen ajatuksiaan nojaamatta hänen määritelmiinsä.

merkitystä. Pidän niitä suorastaan esikuvallisina, kun pohdiskellaan, millainen rooli kirjallisuudella ja sen opetuksella voisi olla tulevaisuudessa.

Iris Lempivaaran levoton ja painava sydän antaa tunnustusta elämäämme sanoitaville teksteille kuten saippuaopperoille, joiden ennen ajateltiin tarjoavan lähinnä pakoa arjesta. Näin siitä huolimatta, että teos asettuu loppumetreillään vastustamaan kirjallisuuden tarjoamia käsikirjoituksia ja korostamaan välitöntä ruumiillista kokemusta. Symbolisten resurssien kysymyksen kautta tarkasteltuna Pulkkinen pienoisoromaanista ja chick lit -lajityypistä hahmottui kiinnostavia piirteitä. Ilmeisenä muttei suinkaan triviaalina löydöksenä on silkka mainittujen kulttuurituotteiden määrä ja toisaalta niiden taaja käyttö resurssina Pulkkinen pienoisoromaanissa. Chick lit -kirjallisuudessa intertekstuaalisten viittausten ei tarvitse tyytyä pelkästään luomaan tuttuuden tuntua ja samastumispintaa lukijoille, jotka tuntevat kyseiset kulttuurituotteet, vaan tässä teoksessa henkilöt käyttivät niitä nimenomaan resurssina oman elämänsä kontekstissa. Yhtenä selityksenä tälle lienee itsen etsimisen ja henkisen kasvun keskeisyys tässä genressä. Laajempi aineisto olisi tarpeen ilmiön yleisyyden hahmottamiseksi, vaikka esimerkkeinä käsitellyt *Sinkkuelämän* kohtaukset osoittavatkin, ettei *Iris Lempivaaran levoton ja painava sydän* ole yksittäistapaus. Pienoisoromaanin hypoteettinen loppuratkaisu ja romanssiin kohdistuva metafiktiivinen kommentaari lähestyvät resurssien ja kirjallisten konventioiden kysymystä tekijän näkökulmasta. Vaikka lopetus tuo korostetusti esille implisiittisen tekijän feministisen eetoksen, nähdäkseni teoksen ydin ja kaunokirjallinen arvo piilee sitä edeltävässä tyyli- ja ilottelussa.

Kirjallisuus

Kohdeteos

Pulkkinen, Riikka 2014. *Iiris Lempivaaran levoton ja painava sydän*. Helsinki: Otava.

Tutkimuslähteet

- Andrews, Molly 2004. Opening to the Original Contributions: Counter-Narratives and the Power to Oppose. Teoksessa *Considering Counter-Narratives. Narrating, Resisting, Making Sense*. Toim. Molly Andrews & Michael Bamberg. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1–6.
- Bamberg, Michael 1997. Positioning Between Structure and Performance. *Journal of Narrative and Life History* 7(1–4), 335–342.
- Bruner, Jerome 1990. *Acts of Meaning. Four Lectures on Mind and Culture*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.
- Davis, Lennard J. 1996. *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Davis, Mark H. 1996. *Empathy: A Social Psychological Approach*. Boulder & Oxford: Westview Press.
- De Fina, Anna 2015. Narrative and Identities. Teoksessa *The Handbook of Narrative Analysis*. Toim. Anna De Fina & Alexandra Georgakopoulou. Chichester: Wiley Blackwell.
- De Fina, Anna & Alexandra Georgakopoulou 2011. *Analyzing Narrative. Discourse and Sociolinguistic Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dewey, John 1966. *Democracy and Education. An Introduction to the Philosophy of Education* [1916]. New York: The Free Press.
- Harzewski, Stephanie 2006. Tradition and Displacement in the New Novel of Manners. Teoksessa *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. Toim. Suzanne Ferriss & Mallory Young. New York & London: Routledge, 29–46.
- Karttunen, Laura 2008. A Sociostylistic Perspective on Negatives and the Disnarrated: Lahiri, Roy, Rushdie. *Partial Answers* 6(2), 419–42.
- Labov, William 1972. *Language in the Inner City. Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Liebes, Tamar & Elihu Katz 1993. *The Export of Meaning. Cross-Cultural Readings of Dallas*. (2. painos). Cambridge: Polity Press.
- McHale, Brian 2015. *The Cambridge Introduction to Postmodernism*. New York: Cambridge University Press.
- Meretoja, Hanna 2016. Kirjallisuus ja mahdollisen taju. Professoriluento 11.1.2017, Turun yliopisto. *Avain – Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti* 4(2016), 67–72. <https://doi.org/10.30665/av.66181>
- Mißler, Heike 2016. *The Cultural Politics of Chick Lit. Popular Fiction, Postfeminism and Representation*. New York & Abingdon: Routledge.

- Mäkelä, Maria 2011. *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Väitöskirja. Tampere: Tampere University Press. <https://urn.fi/urn:isbn:978-951-44-8569-5>
- Mäkelä, Maria & Laura Karttunen 2020. Kokemuksellisuus, mallitarinat ja eksemplarisuus tarinallisen yksilöjournalismin valtakaudella. Teoksessa *Kertomuksen keinoin. Tarinallisuus mediassa ja tietokirjallisuudessa*. Toim. Mikko T. Virtanen, Pirjo Hiidenmaa & Jyrki Nummi. Helsinki: Gaudeamus, 273–306.
- Nevalainen, Terhi 2015. *Pinkit piikkikorot: Chick lit -kirjallisuuden postfeministiset sisällöt ja lukijat niiden merkityksellistäjinä*. Väitöskirja. Joensuu: Itä-Suomen yliopisto. Publications of The University of Eastern Finland Dissertations in Education, Humanities, and Theology No 67. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-61-1745-4>
- Pearce, Lynne 2004. Popular Romance and Its Readers. Teoksessa *A Companion to Romance. From Classical to Contemporary*. Toim. Corinne Saunders. Malden, MA: Blackwell, 521–538.
- Phelan, James 1996. *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: The Ohio State University Press.
- Radway, Janice A. 1991. *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature* [1984]. Chapel Hill & London: University of North Carolina Press.
- Reich-Ranicki, Marcel 2000. *Mein Leben* [1999]. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Saariluoma, Liisa 1989. *Muuttuva romaani. Johdatus individualistisen lajin historiaan*. Hämeenlinna: Karisto.
- Stacey, Jackie & Lynne Pearce 1995. The Heart of the Matter. Feminists Revisit Romance. Teoksessa *Romance Revisited*. Toim. Lynne Pearce & Jackie Stacey. New York & London: New York University Press, 11–45.
- Valsiner, Jaan & Alberto Rosa 2007. Editors' Introduction – Contemporary Socio-Cultural Research. Teoksessa *The Cambridge Handbook of Sociocultural Psychology*. Toim. Jaan Valsiner & Alberto Rosa. Cambridge: Cambridge University Press, 1–20.
- Warhol, Robyn R. 2005. Neonarrative; or, How to Render the Unnarratable in Realist Fiction and Contemporary Film. Teoksessa *A Companion to Narrative Theory*. Toim. James Phelan & Peter J. Rabinowitz. Malden, MA: Blackwell, 220–31.
- Wortham, Stanton 2001. *Narratives in Action. A Strategy for Research and Analysis*. New York: Teacher's College Press.
- Zittoun, Tania 2007. The Role of Symbolic Resources in Human Lives. Teoksessa *The Cambridge Handbook of Sociocultural Psychology*. Toim. Jaan Valsiner & Alberto Rosa. Cambridge: Cambridge University Press, 343–361.

5

Räätälöityjä kaavoja toden ja fantasian rajoilla

Romanssimekaniikat *Dragon Age* -roolipelisarjassa

Hanna-Riikka Roine, ORCID: 0000-0001-7959-4611

Niille, jotka eivät tunne digitaalisia pelejä, peliromanssit saattavat herättää mielikuvan lähinnä pelastettavasta prinsessahahmosta toiminnan motivoijana, mutta nykytodellisuus on hyvin toisenlainen. Etenkin digitaalisissa roolipeleissä romanssit ovat 2000-luvun aikana nousseet olennaiseksi osaksi pelattavaan hahmoon samastumista. Hahmon roolissa fiktiivisessä pelimaailmassa toimiminen on paitsi roolipelit omaksi genrekseen erottava piirre (Hitchens & Drachen 2009, 7), myös keskeinen pelikokemusta jäsentävä kehys (ks. Roine 2016). Kuten seksuaalisuutta ja sen ilmaisemista digitaalisissa peleissä tutkinut Mia Consalvo on Janet Murrayn ja John Banksin sanoja mukaillen todennut, peli ”ei ole yksinkertaisesti teksti luettavaksi, vaan kokemus koettavaksi – ja siksi meidän on otettava huomioon myös pelaamisen performatiivinen taso” (2003, 173).¹ Siinä missä aiempi peliromansseja koskeva tutkimus on enimmäkseen keskittynyt niiden sisällön yksipuolisuuteen ja heteronormatiivisuuteen, tämä artikkeli tarkastelee romansseja osana roolipelihahmon performointia.

Tutkimuksen kohteena on kanadalaisen peliyhtiön BioWaren roolipelisarja *Dragon Age*, jossa on tähän mennessä julkaistu kolme peliä laajennoksineen ja lisäosineen: *Dragon Age: Origins* (2009), *Dragon Age 2* (2011) ja *Dragon Age: Inquisition* (2014).² Pe-

¹ Kaikki käännökset ovat omiani.

² Pelien ja niiden lisäosien ohella *Dragon Agen* fiktiiviseen maailmaan on sijoitettu erilaisia spin off -pelejä, romaaneja, pöytäroolipeliä, anime-elokuva, sarjakuva-albumeita ja verkossa julkaistu minisarja. Neljännen

lisarja kuuluu niin sanottuihin AAA-peleihin, joilla tarkoitetaan korkean kehitys- ja markkinointibudjetin pelejä verrattuna suurten julkaisijoiden taloudellisesta tuesta riippumattomien, pienempien yhtiöiden indie-tuotantoihin. J.R.R. Tolkienin *Taru Sormusten herrasta* -teoksen ohella *Dragon Agen* Thedasiksi kutsuttu maailma on tunnetusti saanut vaikutteita George R.R. Martinin *Tulen ja jään laulu* -sarjasta (*A Song of Ice and Fire*, 1996–). Vaikutteet näkyvät niin hahmokavalkadissa – jossa lohikäärmeiden lisäksi esiintyvät muun muassa haltiat, kääpiöt ja maanpäällisen maailman rauhaa syvyyksistä uhkaavat, demoniset ”pimeyden sikiöt” (*darkspawn*) – kuin sarjan tavassa yhdistää toisiinsa eppisiä korkean fantasian elementtejä ja tolkienlaista perinnettä realistisempia ja synkempiä kuvauksia esimerkiksi Thedasin maailmaa hallitsevista instituutioista. Synkkyys näkyy myös suositellussa ikärajassa, joka on kautta pelisarjan K-18.

Menestyksekkäästä tavasta sisällyttää romanssi osaksi digitaalisia roolipelejä on tullut yksi BioWaren tavaramerkeistä. *Baldur's Gate II* aloitti kehityksen vuonna 2000, ja sen merkittäviä seuraajia ovat *Dragon Agen* lisäksi olleet tieteisfantasia *Star Wars: The Knights of the Old Republic* (2003) ja avaruusoopperatrilogia *Mass Effect* (2007–2012). Suurin tutkimuksellinen mielenkiinto on tähän mennessä suuntautunut – niin *Dragon Agen* kuin muidenkin BioWaren pelien osalta – erilaisiin heteronormatiivisista romansseista poikkeaviin suhteisiin (ks. esim. Greer 2013; Kang & Yang 2018; Krampe 2018; Siposz 2018; Østby 2017). Ensimmäiseksi avoimesti heteronormista poikkeavaksi hahmoksi mainitaan yleensä *The Knights of the Old Republic* -pelin Juhani-lesbo. Käsittelemi kietoutuukin tässä artikkelissa tiiviisti kysymykseen siitä, miten todellisen maailman ja pelimaailman välinen rajankäynti piiryy esiin romanssimekaniikkojen toteutuksessa ja niistä käytävissä keskusteluissa. Toisaalta pyrin tuomaan aiempaa peliromanssitutkimusta monivivahteisempaa näkökulmaa tähän rajankäyntiin suhteuttamalla *Dragon Age* -sarjan romansseja laajempaan romanssitraditioon, jota tämä kokoelma kartoittaa.

Todellisen ja fiktiivisen maailman rajankäyntiin huomionsa kiinnitti jo romanssitutkimuksen klassikko, Janice A. Radwayn *Reading the Romance* (1991). Teoksensa loppuksi Radway esittää painokkaana johtopäätöksensä, että tekstien itsensä ohella tutkijoiden olisi tarkasteltava sitä, ”kuka niitä ostaa, miksi, ja millaiset yhteiskunnalliset voimat ja markkinoiden vaatimukset mediaa eteenpäin työntävät” (1991, 221–222). Tutkimuksessaan siitä, ketkä ja miksi romanssikirjallisuutta lukevat, Radway myös toteaa, että romanssit yhtä aikaa toimivat pakona arjesta ja auttoivat lukijoita pyrkimyksissä ymmärtää todellisessa elämässä kohdattuja ilmiöitä, kuten naisvihaa ja väkivaltaa (mt. 61, 72).

Vastaavanlaisia huomioita on esitetty fantasiafiktiostakin. Digitaalisten roolipelien kohdalla romanssit tarjoavat tämänkaltaisen kahtalaisuuden tarkasteluun erityisen kiinnostavan tulokulman, sillä ne kietoutuvat hyvin henkilökohtaisella tavalla pelihahmoon samastumiseen ja tämän roolissa toimimiseen. Vaikka pelaajat tekevät hahmon roolissa lukemattomia asioita, joita he eivät tekisi tai edes voisi tehdä arjes-

pelin, *Dragon Age: Dreadwolf*, julkaisuajankohdasta ei ole vielä varmuutta.

saan (kuten tappavat ihmisiä tai metsästävät lohikäärmeitä), romanssien kohdalla vastaavien rajojen vetäminen on vaikeampaa ja mahdollisesti siksi hämmäntävää tai kiusallisempaa. *Mass Effect* -pelin hegemonisesta maskuliinisuudesta kirjoittanut Theresa Krampe (2018) tiivistääkin, että pelit paitsi ovat niitä ympäröivien sosiaalisten todellisuuksien muovaamia ja mahdollistamia, myös toisintavat arkaamme ohjaavia valtarakenteita – ja näin voivat tarjota vaihtoehtoisen tilan rakenteiden tutkimiseen ja kenties kyseenalaistamiseenkin. Tästä syystä digitaalisten pelien romanssien tarkastelu on syytä tuoda osaksi laajempaa romanssitradition tutkimusta.

Romanssit pelihahmon rakentajina *Dragon Age* -peleissä

Kuten edellä mainitsin, BioWare on niittänyt mainetta romanssien kirjoittamiseen kunnianhimoisesti suhtautuvana peliyhtiönä. Romanssit ovat olleet toki olleet muodossa tai toisessa osa digitaalisia pelejä jo ainakin 1980-luvun alusta lähtien: ne ovat voineet olla osa ennalta määrättyä tarinalinjaa, valinnaisena (tai toisinaan haarautuvana) sivujuonena päätarinalle tai pelimekaniikkana (ks. Waern 2010). Varsinkin suurelle yleisölle suunnatuissa valtavirtapeleissä romansseissa ovat korostuneet paitsi heteronormatiivinen miesnäkökulma, myös romanssitarinan samastuminen naisen pelastamiseen tai vähintäänkin valloittamiseen. Niin *Donkey Kong* (1981, Nintendo) kuin sitä seuranneet *Super Mario* -tasohyppelypelit noudattelevat kaavamaista ”pelasta prinsessa” -taustatarinaa, *The Secret of Monkey Island* -seikkailupelin (1990, LucasArts) keskiössä on pelattavan hahmon, Guybrush Threepwoodin pyrkimys pelastaa ihastuksensa Elaine Marley ja pelihistorian suosituimmassa japanilaisessa roolipelissä, *Final Fantasy 7*:ssä (1997, Square Enix) kevyt romanssimekaniikka valtaosin keskittyy pelattavan Cloudin ja useampien naishahmojen välisiin suhteisiin. Elämäsimulaatiopeli *The Sims* (2000, Maxis) ja sitä seurannut pelisarja on tarjonnut huomattavasti laajemman näkökulman seksuaalisuuden kirjoon, mutta kuten sitä artikkelissaan tarkasteleva Consalvo huomauttaa, *The Sims*issa seksuaalisuus näytetty lähinnä ”aktiiviteettina” identiteetin sijasta (2003, 191).

Vanhempien pelien heteromiehillä sovitettu näkökulma selittyy osittain sillä, että heidät on oletettu niiden keskeisimmäksi kohderyhmäksi.³ Monet edellä lueteltuja tuoreemmatkaan roolipelit eivät silti tarjoa kovin suurta romanssien tai seksuaalisuuden kirjoa. *Deus Ex: Human Revolution* (2011, Eidos Montreal) pitää sisällään rikkaasta kyberpunk-maailmastaan huolimatta hyvin tutunoloisen troopin menetettyä tyttöystävänsä surevasta miessankarista, ja ihmissuhdekuvauksesta kiiteltykin *The Witcher 3: Wild Hunt* (2015, CD Projekt Red) mahdollistaa ainoastaan naishahmojen viettelyn mieshahmon roolissa. Avoimen maailman roolipeli *Elder Scrolls V: Skyrim* (2011, Bethesda Game Studios) puolestaan sallii pelihahmon avioliiton lähes

³ Sama ajatus kohderyhmästä saattaa olla yksi syy siihen, miksi varsinaiseen romanssigenreen luettavien pelien markkinat ovat suhteellisen pienet huolimatta genren valtavasta suosiosta esimerkiksi kirjallisuuden muodossa. Erilaisia ”deittailusimulaattoreita” julkaistaan kyllä tasaisesti etenkin Japanissa.

mitä tahansa sukupuolta ja lajia olevan hahmon kanssa, mutta käytännössä poistaa naimisiinmenosta romantiikan, sillä puolison rooli on lähinnä olla yksi pelihahmon varoja ja bonuksia tuottavista elementeistä.

Ei siis ole ihme, että BioWare-pelien tavat erottua valtavirrasta etenkin heteronormista poikkeavan seksuaalisuuden ja seksin kuvauksessa on herättänyt tutkijoiden mielenkiinnon – jopa siinä määrin, että pelien ”edistysellisyyden” yhdeksi merkittävaksi mittariksi näyttäisi nousevan se, kuinka tasapuolisesti heteronormista ja siitä poikkeavaa seksiä peleissä ja niiden romansseissa esitetään (ks. esim. Østby 2017, 254–255; lista *Dragon Age* -sarjan romanssi- ja flirttailuvaihtoehdoista). Seksi ylipäättään on saanut merkittävästi enemmän huomiota kuin pelien suhteiden romanttisemmat tai psykologiset ulottuvuudet. *Dragon Age 2* -pelin romansseja artikkelissaan tarkasteleva Peter Kelly jopa esittää, että rakkaus ja romanssi ”hankalina, muuttuvina ja vaikeatajuisina käsitteinä voivat olla peliohjelmoinnin ulottumattomissa, ellei pelisuunnittelun rakenteellisia rajoja pystytä ylittämään” (2015, 47). Kellyn (mt.) näkemys onkin, että sääntöihin sidottuina ja näin ollen ”ennalta-arvattavina” pelihahmot eivät kykene tavoittamaan inhimillisen kanssakäymisen ja kemian monia ”vivahteita”. Toisaalta voidaan kysyä, missä määrin romanssigenre ylipäättään pyrkii sosiaalisen arkielämämme todenmukaiseen jäljentämiseen. Niin sanottua ”tosielämää” luontevampi vertailukohde digitaalisten pelien romanssien onnistuneisuutta (tai epäonnistuneisuutta) arvioitaessa on laajempi romanttisen tarinoiden genre ja ympäristö.

Romanssi sisältyy kaikkiin *Dragon Age* -sarjan peleihin sekä päätarinaankin kietoutuvina, valinnaisina juonina että pelimekaniikkana. Romanssien muodostamista varten on oma mekaniikkansa, johon usein viitataan englanniksi ilmauksella ”romance mechanics” tai ”romancing”. Suomeksi olisi mahdollista puhua romanssimekaniikan ohella vaikkapa parittamismekaniikasta, sillä mekaniikka koskee romanttisen suhteen muodostamisen ja etenemisen sääntöjä kahden hahmon, pelattavan ja ei-pelattavan, välillä. Sanana mekaniikka viittaa tietenkin pelimekaniikkaan, eli lyhyesti sanottuna siihen, millainen toiminta peleissä sääntöjen puitteissa on mahdollista – ja suotavaa. Pelimekaniikka nimittäin tyypillisesti pitää sisällään erilaisia pisteitä tai muita saavutuksia laskevia tai arvottavia järjestelmiä, jotka roolipeleissä liittyvät erityisesti pelihahmon kehittämiseen vahvemmaksi ja osaavammaksi. Kuten digitaalisen fiktion tutkija Noah Wardrip-Fruin (2009, 7) on todennut, digitaalisessa ympäristössä nimenomaan prosessien luominen on keskeinen osa tekijän työtä. Pelien romanssejakaan tutkittaessa ei ole olennaista pelkäämistään se, mitä pelaajalle audiovisuaalisin keinoin esitetään, vaan millaiseen toimintaan suunnitellut prosessit tai mekaniikat pelaajan pelihahmon roolissa kutsuvat.

Kirjallisuuden ja elokuvan kaltaisiin mediuimeihin verrattuna digitaalisessa ympäristössä keskiössä on objektien ja käyttäytymisten mahdollisimman tehokas abstrahointi (ks. Murray 2011, 54). Pelimekaniikka sinänsä ei edellytä digitaalista ympäristöä tässä mielessä: klassisen pöytäroolipelin *Dungeons & Dragonsin* ensimmäinen painos (1974, Gygas & Arneson) oli jo vaikutusvaltainen siinä, kuinka se abstrahoi ihmispersoonallisuuden kokoelmaksi ominaisuuspisteitä ja esitti henkilökohtaisen kasvun elämänkokemuksen myötä kokemuspisteiden keräämisenä ja ”tasojen” nos-

tamisena. Erilaisten kokemusten kautta kasvavan pelihahmon roolissa toimiminen on myös *Dragon Age* -pelin merkitykset kokoava kerronnallinen ja performatiivinen kehys. Niissä, kuten valtaosassa muitakin digitaalisia roolipelejä, keskeisessä asemassa on niin sanottu quest-rakenne: pelaaja suorittaa erilaisia pakollisia tai valinnaisia (usein varsin toisteisiakin) tehtäviä, jotka kaikki kasvattavat pelihahmon taitoja ja kykyjä, ja samalla muokkaavat pelin maailmaa (*world state*) sekä vievät eteenpäin pelin sisäänrakennettua tarinaa (*main quest*).

Dragon Age -peleissä ne valinnat, joita pelaaja tekee tehtäviä suorittaessaan, vaikuttavat esimerkiksi siihen, keitä Thedasia hallitsevien instituutioiden johtoon nousee, kumpaa osapuolta koko pelisarjan läpi kulkevassa maagien ja heitä hallitsemaan pyrkivän kirkon (*Chantry*) konfliktissa tuetaan ja näin nostetaan vahvempaan asemaan, ja miten erilaisten ei-pelattavien hahmojen elämäkulut etenevät pelihahmon ohella. Sarjan laajempi tarinakaari jatkuu löyhästi pelistä toiseen, ja edellisessä pelissä tehdyt valinnat voivat vaikuttaa myös pelaajan seuraavaksi pelaamiin myöhempiin osiin. Erilaisten valintojen hallinnoimista ja visualisoimista helpottamaan onkin luotu selainpohjainen *Dragon Age Keep* -palvelu, johon kaikki pelaajan tekemät valinnat seurauksineen arkistoituvat ja jossa niitä voi myös muokata.

Ajatus roolipeleistä henkilökohtaisen kasvun abstrahointina avaa mielenkiintoisen näkökulman romanssien merkitykseen niissä. Kulttuurintutkija Catherine M. Roach esittää populaarikulttuurin romansseja kartoittavan teoksensa lähtökohtana, että romanssitarina on nimenomaan kulttuurinen tarina: se tarjoaa koherenssia ja merkitystä niin ihmisten kokemusmaailmalle kuin sille, miten rakkautta representoidaan esimerkiksi populaarikulttuurissa (2016, 4). Siinä missä edellä kuvattua quest-rakennetta pidetään roolipeleissä pelaajan toimintaa ohjaavana kulttuurisena mallina kasvusta, romanssitariinaan siinä mielessä kuin Roach siitä puhuu – opastava teksti siitä, kuinka naisten ja miesten pitäisi muodostaa suhteita keskenään (mt. 3) – ei ole juurikaan kiinnitetty huomiota. Sen Oikean etsiminen ja löytäminen voidaan toki yhtä lailla nähdä questina, sankarin esteitä täynnä olevana matkana kohti tiettyä tavoitetta.

Romanttiset suhteet ja yleviä päämääriä tavoittelevat sankarit kietoutuivatkin yhteen jo keskiajan ritariromaaneissa (*chivalric romance*), joita voidaan pitää paitisi myöhemmän romanttisen fiktion, myös nykyisen fantasiagenren ja *Dragon Agen* tyyppisten roolipelienkin varhaisina edeltäjinä. *Dragon Age* -sarjassa tämä tausta tunnustetaan hieman humoristisella tavalla *Inquisition*-pelissä, joissa yksi romanssille avoimista hahmoista, Cassandra Pentaghast, paljastuu säälimättömän soturin kuorensa alla ”ideaaliromanssista” haaveilevaksi naiseksi. Jotta romanssi hänen kanssaan olisi mahdollista aloittaa, Inkvisiittoriksi (*Inquisitor*) nimitettävän pelihahmon on hankittava runokirja, kukkia ja ”Thedasin romanttisimmat kynttilät”.⁴

Roachia mukaillen voidaan joka tapauksessa esittää, että (ainakin länsimaisessa kulttuurissa) romanttisen rakkauden etsiminen ja löytäminen ovat osa ihmisen

⁴ Runokirja, kukat ja kynttilät on suhteellisen alleviivaavasti hankittava osana valinnaista ”The Ideal Romance” -sivutehtävää sen jälkeen, kun Cassandra on ilmoittanut pelattavalle hahmolle, ettei ole varma, kykeneekö tämä hänen toivomaansa ”satukirjaromanssiin” (*storybook romance*).

elämänkulusta ja -kokemuksesta kerrottavaa ja sitä monin tavoin myös jäsentävää kulttuurista tarinaa. Toisin kuin romanttiset romaanit ja elokuvat, *Dragon Age* -sarjan kaltaiset roolipelit eivät keskity niinkään tietynlaisten romanssien (tai juonikuvioiden) rakenteluun vaan ensisijaisesti pelihahmon kehittämiseen ja tämän roolissa pelimaailmassa toimimiseen. Pelien romanssit ovat siis yksi – joskin valinnainen – rakennuspalikka pelihahmon identiteetissä ja tavassa toteuttaa sitä pelimaailman puitteissa. Samoin kuin peleissä suoritettavat muutkin tehtävät, romanssien läpifeeluu antaa kokemuspisteitä ja ”saavutuksia”.

Tämä korostaa myös tapaa, jolla digitaalisten roolipelien romanssit eroavat esimerkiksi romanssikirjallisuudesta suhteessa niin sanottuun sankariin tai sankarittareen. Siinä missä romanssikirjallisuuden päähenkilö on usein mahdollisimman tavallinen tai ainakin mahdollisimman monenlaiselle lukijalle samastuttava, roolipelattava hahmo on monesti paitsi koko maailman pelastamiseen kykenevä poikkeusyksilö, joka nousee mitättömyydestä suuruuteen, myös pelaajan pitkälti muokattavissa. *Dragon Age* -pelien alussa pelaaja valitsee pelattavan hahmon sukupuolen, etunimen, lajin ja luokan⁵ ja on tämän jälkeen vapaa muokkaamaan hahmon ulkonäköä hyvinkin yksityiskohtaisin työkaluin. Näistä ainoastaan sukupuoli lähtökohtaisesti vaikuttaa siihen, kenen kanssa pelihahmo voi solmia romanssin, vaikkakin *Inquisition*-pelissä on kaksi hahmoa, joiden romanttinen kiinnostus rajoittuu vain tiettyihin lajeihin.

Dragon Age -peleistä ensimmäinen, *Origins*, on romanssimekaniikaltaan suoraviivaisin. Pelattava hahmo, Vartija (*Warden*; nimi on viittaus hahmon jäsenyyteen Harmaat Vartijat -killassa), voi pyrkiä aloittamaan romanttisen suhteen jonkun ryhmäänsä kuuluvan ei-pelattavan hahmon kanssa. *Origins*-pelissä mahdollisia ryhmän jäseniä on yhdeksän, ja näistä neljä avoimia romanssille. Näistä neljästä kaksi on biseksuaalisia ja kaksi vain joko mies- tai naispuolisen hahmon vieteltävissä. Kuten suurin osa BioWaren roolipeleissä tehtävistä, pelin kulkua ja tapahtumia eteenpäin vievistä ja määrittävistä valinnoista, myös romansseihin liittyvät valinnat tehdään osana pelidialogia. Pelidialogi, jota on kutsuttu myös dialogipuuksi, pohjautuu pelimoottorin prosesseihin, joita Wardrip-Fruin on nimittänyt ”operationaaliseksi logiikaksi” (2009, 46). Graafiselta toteutukseltaan se on *Originsissa* lista erilaisia vastausvaihtoehtoja (kuva 1) ja kahdessa jälkimmäisessä pelissä niin sanottu dialogipyörä.

⁵ *Origins*- ja *Inquisition*-peleissä pelaaja voi valita hahmonsa lajiksi ihmisen ohella haltian (*elf*), kääpiön (*dwarf*) ja *Inquisitionissa* lisäksi qunarin (Thedasissa elävä suurikokoinen, kahdessa myöhemmässä pelissä myös sarvipäinen, soturikansa). *DA2*-pelissä hahmo voi tarkemmin rajatun, Hawken perheeseen keskittyvän taustatarinansa vuoksi olla ainoastaan ihminen. Lajin ohella pelaaja valitsee kaikissa peleissä hahmon pohjaluokan – Soturi (*Warrior*), Maagi (*Mage*) tai Varas (*Rogue*) – joka määrittää pelattavan hahmon erityisaidot sekä ase- ja varusteluokan. Sekä valittu laji että pohjaluokka vaikuttavat pelihahmon taustatarinoihin pelin alussa: esimerkiksi *Origins*-pelissä on kuusi erilaista aloitusta hahmon lajin perusteella.



Kuva 1. Wardenin vastausvaihtoehdot Lelianan sanottua: "You're welcome to join me, of course. The Maker says we must share our blessings", mikä on suora kutsu seksiin. Vaihtoehdot ovat "Well, I'm not going to say no to sharing of blessings", "Are you sure this is what you want?" ja "Actually, maybe this is not appropriate." Kuvakaappaus pelivideosta "Dragon Age: Origins – Female Romance with Leliana (Full HD)", *Unknown Knoedel* (20.6.2010) Youtube-palvelussa.

Jokaisessa *Dragon Age* -pelissä romanssien aloittaminen tapahtuu "oikeita" dialogivaihtoehtoja valitsemalla, mutta *Origins* on näiden suhteen kaikkein yksinkertaisin: romanssin aloittamiselle on kaksi tilaisuutta, joista toinen avautuu vieteltävän hahmon niin sanotun kumppanitehtävän (*companion quest*) päättämisen jälkeen. Kumppanitehtävät ovat BioWaren roolipeleissä pelihahmon lähipiiriin kuuluvien, ei-pelattavien hahmojen henkilökohtaiseen elämään (tyypillisesti menneisyyteen) liittyviä valinnaisia tehtäviä. Niiden suorittaminen *Dragon Age* -peleissä kuitenkin nostaa pelattavan hahmon arvostusta kyseisen kumppanin silmissä, jota mitataan "arvostusasteikolla" (*approval rating*). Romanssien ohella luokitus vaikuttaa esimerkiksi siihen, kuinka sitoutunut kumppani on osaksi pelattavan hahmon ryhmää ja sen päätehtävää (joka *Originsissa* on maan uumenista nousevan arkkidemonin pysäyttäminen), millä voi olla merkitystä esimerkiksi pelien loppuun sijoittuvien suurempien taistelujen kannalta. *Origins*-pelissä arvostusasteikko ilmoitetaan pelaajalle paitsi liukuvana pisteasteikkona osana ei-pelattavan hahmon tietoja (alin -100, ylin 100) (kuva 2), myös sanallisena kuvauksena hahmon asennoitumisesta pelattavaan hahmoon (Hostile/Neutral/Warm/Friendly, romanssissa Interested/Care/Adore/Love).

Yksinkertaisin tapa nostaa pelihahmon arvostusta asteikolla *Originsissa* on antaa kumppanille lahjoja, joita pelimaailmasta voi ostaa ja löytää. Lahjat vaihtelevat eri hahmojen luonteen ja kiinnostuksenkohteiden mukaisesti, ja pelaajan on itse pääteltävä, mikä sopisi millekin hahmolle. Niin pisteasteikkoa kuin sanallista kuvausta seuraamalla pelaaja pysyy selvillä siitä, kuinka onnistuneesti hän on onnistunut "parittamaan" pelihahmonsaa valitsemalleen kumppanille, mutta ei-pelattavien hahmo-

jen kiinnostus toki välittyy myös heidän käytöksestään ja puheestaan pelihahmolle. Kun ei-pelattavan hahmon arvostus on noussut tarpeeksi ja kumppanitehtävä on tehty, pelihahmo voi – jälleen oikeilla dialogivalinnoilla – aloittaa varsinaisen romanssin, eli ”viettää yön” valitsemansa kumppanin kanssa.

Koska pelihahmon on roolipeligenren puitteissa oltava mahdollisimman pitkälle pelaajan muokattavissa, romanssille avoimet hahmot on peleissä kirjoitettava monipuolisuutta ajatellen. Annika Waern onkin huomauttanut, että *Originsin* pääasialliset suhteet pelaajan ja romanssille avointen hahmojen välillä ”on suunniteltu sopimaan pikemminkin pelaajalle kuin henkilöhahmoille” (2010). Suunnittelijoiden on huomioitava identiteetiltään erilaiset hahmot hyvin laajassa mielessä: erilaisten seksuaalisten suuntautumisten ohella on huomioitava myös se, millaisia persoonia pelaajat mahdollisesti haluavat ja kykenevät hahmoistaan luomaan. *Originsin* biseksuaalit hahmot, entinen bardi Leliana ja salamurhaajahaltia Zevran Arainai, esimerkiksi edustavat täysin päinvastaista asennetta parisuhteeseen ja seksiin: siinä missä Zevran on railakas ja seksiin mutkattomasti suhtautuva, Leliana on vakava, hyveellinen ja uskonnollinen. Leliana ei ole kiinnostunut lyhyestä suhteesta eikä ole nopeasti valmis fyysiseen kanssakäymiseen.

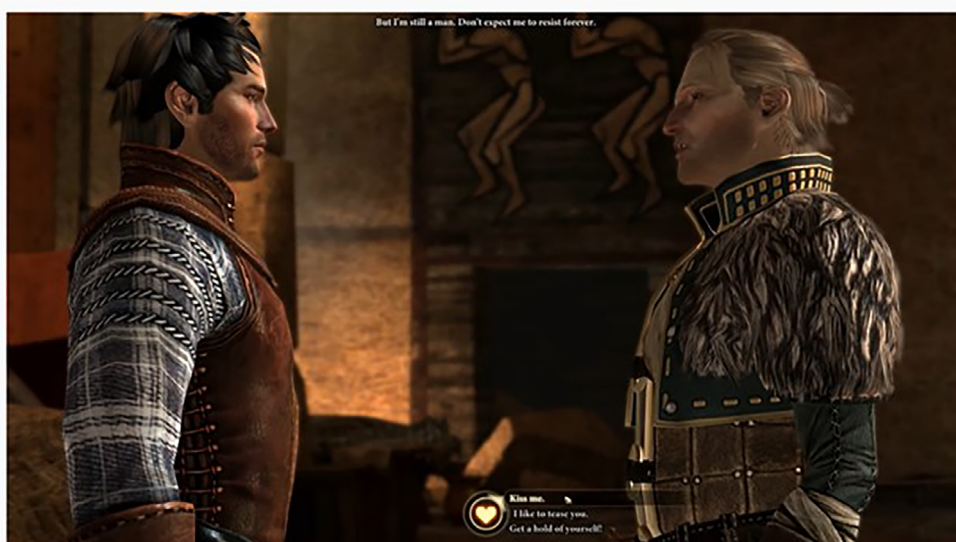
Pelimekaniikan näkökulmasta tämä tarkoittaa sitä, että romanssin aloittaakseen pelaajan on ensin suoritettava kumpikin hänen kumppanitehtävistään, ja Lelianan arvostuksen on oltava asteikolla 91 tai korkeampi. Zevran sen sijaan on suostuvainen seksiin ilman minkäänlaista lupausta sitoutumisesta, mikäli arvostus on kohtuullisella tasolla, mutta hänenkin kanssaan on mahdollista siirtyä monogamiseen, ”vakavampaan” romanssiin pelaajan niin halutessa. Zevran myös hyväksyy flirttailun muiden romanssille avointen hahmojen kanssa, mutta Leliana hyvin nopeasti ilmaisee mustasukkaisuutensa ja pyytää Vartijaa tekemään päätöksensä. Hahmon rakentamisen ja fiktiiviseen maailmaan eläytymisen ohella pelaajan mahdollinen halu ”avata” kaikki pelin mahdollisuudet ja tarinalinjat voi lisäksi ohjata valitsemaan vähemmän rajoittavan romanssivaihtoehdon, vaikkakin yhteen romanssiin ohjaaminen mekaniikan tasolla saattaa lisätä pelaajien halua pelata peli uudelleen läpi toisenlaisia valintoja tehden.

On syytä huomioida myös se, että tavat, joilla peliromanssit on suunniteltu osaksi pelin laajempaa tarinaa, vastavuoroisesti ohjaavat pelaajaa: *Originsissa* heteroromanssit kuninkaan äpäräpoika Alistairin ja mystisen ”eränmaan noidan” Morriganin välillä on kirjoitettu huomattavasti isompaan rooliin suhteessa pelin päätarinaan. Queer-pelaamisen tarjoutumia (*affordance*) tutkinut Stephen Greer (2013, 14) jatkaa Waernin ajatusta pelaajalle suunnitelluista hahmoista kysymällä, onko esimerkiksi Zevranin kaltaisen hahmon kirjoittaminen peliin tavalla, joka antaa monenlaisille pelaajille mahdollisuuden heijastaa romanttisia mieltymyksiään häneen, merkki siitä, että queer-pelaaja on oletettu osaksi pelin kohderyhmää. Seuraavaksi siirryn pohtimaan sitä, mitä tällainen todellisen maailman ja pelimaailman rajoilla liikkuva kysymyksenasettelu voi avata *Dragon Age* -roolipelien romansseista ja niistä käytävistä keskusteluista.

Peliromanssit toden ja fantasian rajoilla

Pelitutkimuksessa on usein kiinnitetty huomiota todellisen maailman ja pelin sisäisen logiikan alueelle sijoittuvan toiminnan väliseen häilyvään rajanvetoon. Pelitutkimuksen klassikkoa, Johan Huizingan *Homo Ludens* -teosta mukaillen voidaan sanoa, että se mikä erottaa pelit yhtäältä ”vakavammista” olemisen tavoista ja toisaalta puhtaista fantasioista on niiden monimerkityksisyys (*ambiguity*): pelaaja on yhtä aikaa sijoittuneena arkiseen maailmaan ja pelin maailmaan, ja on vielä tietoinen tästä kokemuksensa kahtalaisuudesta (1955, 18; ks. myös Frissen et al. 2015, 18). Romanssien kohdalla tämä rajankäynti näkyy esimerkiksi siinä, millaisia romansseja pidetään ”realistisina” ja siinä, kuinka pelimaailman sisäinen logiikka toisinaan saattaa törmätä pelaajan käsityksiin arkisen maailman toiminnasta.

Dragon Age -sarjan kohdalla tämä rajankäynti tuli erityisen selvästi näkyviin, kun *Dragon Age 2* herätti ilmestyessään hämmentävän voimakkaita vastareaktioita siitä, että sen kaikki romanssille avoimet hahmot oli kirjoitettu biseksuaaleiksi. Erityisesti Anders-maagin aggressiiviseksi koettu kiinnostus miespuolista pelihahmoa Hawkea kohtaan (kuva 2) kirvoitti pieneltä osalta pelaajista kommentteja, että BioWare olisi hylännyt keskeisen kohderyhmänsä, heteromiehet (Kelly 2015, 46). Tämä oli hieman yllättävä reaktio siinä mielessä, että jo *Origins* käytti biseksuaalisuutta pääasiallisena keinona samaa sukupuolta olevien parien romanssien luomiseen. Syy tähän oli ensisijaisesti taloudellinen, sillä samoja hahmoja voitiin käyttää niin nais- kuin miespuolistenkin pelihahmojen romansseissa (ks. Holmes 2016, 127).



Kuva 2. Anders toteamassa Hawkelle: ”But I’m still a man. Don’t expect me to resist forever”, johon Hawke voi vastata joko ”Kiss me”, ”I like to tease you” tai ”Get a hold of yourself!” Kuvakaappaus pelivideosta ”Dragon Age 2 – Anders and Hawke (male) First Kiss”, Kamalh820 (9.3.2011) Youtube-palvelussa.

Miespuolisesta Hawkesta avoimesti kiinnostunut Anders nostikin esiin tavan, jolla Thedasin fiktiivisen maailman toiminta törmäsi joidenkin pelaajien arkimaailman käsityksiin siitä, kuinka samasta sukupuolesta romanttisesti kiinnostuneiden ihmisten tulisi toimia. Monet pelien romanssimekaniikkoja tutkineet ovat huomioineet, että etenkin miesten välinen romanttinen kanssakäyminen ja seksi on huolellisesti ”piilotettu” valinnaisesti pelattavaan sisältöön.

Homoseksuaalisuuden ja sukupuolen representaatioita *Mass Effect*- ja *Dragon Age*-sarjoissa väitöskirjassaan tarkasteleva Kim Johansen Østby (2017) tekeekin hyödyllisen erottelun ”julkisen” ja ”yksityisen” pelimaailman välillä: siinä missä julkiset pelimaailmat yleensä perustuvat heteronormatiivisiin oletuksiin, yksityiset pelimaailmat saattavat sisältää monenlaista tästä normista poikkeavaa sisältöä. Krampe (2018) nostaa samaan tapaan esiin *Mass Effect* -pelit läpäisevän miehisen katseen (*male gaze*): hyvä esimerkki tästä ovat yksi sarjan tietesfiktioisista kansoista, asarit, jotka ovat sukupuolettomia, mutta ”sattumalta” ulkomuodoltaan viehättävien ihmisnaisten kaltaisia. Koska pelit – toisin kuin romaanit tai elokuvat – voivat sisältää valinnaista materiaalia, jota pelaajien on aktiivisesti etsittävä, valtavirran peliteollisuus lähestyy uudenlaista liberaalia konservatiivisuutta: peleissä on heteronormista poikkeavaa sisältöä, mutta se on helppoa ohittaa tai jopa kokonaan jättää väliin (Østby 2017, 399).

Valinnaisesta sisällöstä ja monia erilaisia pelityylejä mahdollistavasta roolipeligenrestä johtuen *Dragon Age* -sarjan pelit voi yhtä lailla pelata läpi ”perinteisinä heteroseksuaalisina, miehisinä sankarifantasioina” kuin ”urauurtavina, heteronormista poikkeavina kertomuksina, joissa queer sankari pelastaa maailman” (Østby 2017, 410). Vastaavia näkökulmia on nostettu esiin myös suhteessa sukupuoleen, sillä kaikki *Dragon Age* -pelit on mahdollista pelata niin mies- kuin naispuolisellakin hahmolla ilman, että tämä vaikuttaa pelin kulussa muuhun kuin siihen, keiden kanssa hahmo voi aloittaa romanttisen suhteen. Tämä on nähty toisaalta voimauttavana piirteenä: Thedasissa homofobiaa ei juurikaan esiinny eikä eri sukupuoliin suhtauduta eri tavoin. Toisaalta, kuten Adrienne Shaw on todennut, pelisisältöjen laaja valinnaisuus ei lisää esimerkiksi normista poikkeavan seksuaalisuuden representaatioita, sillä kaikki yleisöt eivät kohtaa kaikenlaisia hahmoja (2014, 225). Olen kuitenkin samaa mieltä Østbyn (2017, 411) kanssa siinä, että valinnaisuus ei romanssien kohdalla sinänsä ole ongelma, mutta pelien julkiset ja yksityiset maailmat ovat tässä suhteessa edelleen kovin erillisiä. Muutoksiakin on pikkuhiljaa tapahtunut: *Dragon Age* -sarjan viimeisimmässä pelissä, *Inquisitionissa*, Inkvisiittorin lähipiiriin kuuluvan Dorian Pausin homoseksuaalisuus tulee ilmi ilman romanttista sivujuontakin samoin kuin qunarisoturi Iron Bullin mieltymys sadomasokismiin.

Digitaalisten roolipelien valinnainen sisältö ja niiden maailman mukautuminen pelaajan toiminnan mukaan tarjoaa myös mielenkiintoisen vertailukohtan laajempaan kulttuuriseen romanssitarinoiden perinteeseen. Romanssitarinat on nähty ”luovana hengähdystaukona naisille, mielikuvituksellisen leikin tilana” (Roach 2016, 13). *Dragon Age* -pelit – kuten niiden romanssitkin – on tietenkin suunnattu muillekin kuin naisille, mutta ”mielikuvituksellisen leikin tila” kuvastaa hyvin digitaalisten roolipelien suhdetta romansseihin. Kuten edellä totesin, roolipelit mahdollistavat

monenlaisia pelityylejä, ja nämä tyyliä voivat vaihdella paljonkin pelaajasta toiseen – ja myös pelikerrasta toiseen. Pelaajat voivat esimerkiksi keskittyä lähinnä pelin asettamiin haasteisiin ja erilaisiin optimaalisiin strategioihin, olla kiinnostuneimpia pelin kerronnallisista ominaisuuksista tai pyrkiä suorittamaan jokaisen mahdollisen tehtävän sataprosenttisesti (ks. esim. Kim 2004). Niinpä pelaajat eivät välttämättä suhtaudu peliromansseihinkaan samastumiskokemusta painottaen, vaan saattavat leikitellä eri tyyppisillä romanssvaihtoehdoilla tiedostaen pelin luonteen sääntöpohjaisena konstruktiona – tietoisina kokemuksensa kahtalaisuudesta (Huizinga 1955, 18). Pelaaja saattaa esimerkiksi priorisoida kokemuspisteiden maksimoinnin tai siten rakentaa pelattavaa hahmoa nimenomaan fiktiivisenä hahmona, jolla voi olla pelin tarjoaman informaation lisäksi laajempikin pelaajakohtainen tarina.

Dragon Age 2 noudattaa romanssimekaniikaltaan muutoin paljon sitä edeltävää *Originsia*, mutta yksinkertaisemmän arvostuksen mittaamisen sijasta pelissä on asteikko, jonka ääripäitä ovat ”ystävä” ja ”vihollinen” (*friendship/rivalry*). Kelly nimitää tätä asteikkoa ”ludiseksi rakenteeksi”. Tämä rakenne toimii perustana mallille, jossa eri henkilöhahmojen kanssa vuorovaikuttaminen muodostaa ”mitattavan järjestelmän, jonka puitteissa romansseja voi tavoitella” (2015, 55). *Dragon Age 2* painottaa pelidialogia *Originsia* vahvemmin ihmissuhteiden luomisen työkaluna, sillä lahjat elementtinä on jätetty pääosin pois. Tässä mallissa Kelly (mt. 47) kiinnittää huomiota siihen, kuinka peli järjestelmällisesti, prosessien tasolla, ohjaa pelaajaa päättämään, että pääseminen romanttiseen suhteeseen toisen henkilön kanssa on yksinkertaisesti sarja oikeita dialogivalintoja ja tekoja – eräänlainen romanssistrategia. Olen tästä täysin samaa mieltä, mutta toisin kuin Kelly, en näe *Dragon Age* -sarjan kaltaisten roolipelien ensisijaisena tavoitteena rakentaa illuusiota ”realistisesta” rakkaudesta ja romanssista. Sen sijaan, että *Dragon Age* -pelien mekaniikka kertoisi meille jotakin ”todellisista” romansseista, se toimii yhtenä ikkunana siihen, kuinka romanttinen rakkaus populaarikulttuurissamme käsitetään ja mallinnetaan – ja kuinka näillä malleilla voidaan myös pelaajana leikitellä. Erityisen ontuvan Kellyn oletuksesta tekee hänen käsittelemänsä *Dragon Age 2* -pelin kerronnallinen ratkaisu: Hawken seikkailut nimittäin esitetään upotusrakenteena, jota kehystää suosituksen kiiskikirjallisuuden tekijänä tunnetun Varric-kääpiön kuulustelukertomus. Tästä näkökulmasta Hawken solmimat romanssit ovat siis jo lähtökohtaisesti seipitettä.

Kelly vertaa *Dragon Age 2* -pelin romanssimekaniikkaa niin sanottujen ”pelimiesten” (*pickup artist*) kirjoittamiin oppaisiin, joissa ihmisten tapailu ja romanssit esitetään samaan tapaan seurattavina strategioina. Lisäksi niin *Dragon Age* -sarjan kaltaiset pelit kuin pelimiesoppaatkin kohtelevat seksiä palkintona, joka ansaitaan, kun peli pelataan oikein – sen sijaan, että se olisi yksi romanttisen rakkauden osa (2015, 58–59). Kellyn vertauksesta, ja etenkin hänen väitteestään, että *Dragon Age 2* -pelin romanssimekaniikka toistaisi ”loogispohjaisen maskuliinisuuden” (mt.) periaatteita, jää kuitenkin puuttumaan se, että niin romanttinen kirjallisuus kuin romanssigenre laajemminkin ovat kuvanneet ja toisintaneet vastaavanlaisia kaavoja rakkaussuhteissa. Lisäksi seksi (tai tarkemmin yhdyntä) on näyttäytynyt etenkin moderneissa versioissa yhtä lailla palkintona siinä missä avioliitto tai ainakin sitoutuminen pari-

suhteeseen on aiemmin ollut kertomuksen päätepiste. Artikkelini viimeisessä osassa pohdin sitä, millaisia kaavoja *Dragon Age* -sarjan pelien romanssit noudattavat, ja miten ne mahdollisesti eroavat muusta romanssiperinteestä.

Peliromanssien räätälöidyt kaavat

Kelly (2015, 55) toteaa *Dragon Age 2* -pelin romanssimekaniikasta, että vaikka se kykeneekin mahdollistamaan monia erilaisia pelityylejä ja valittuja kulkuja pelin laajemmassa juonessa, yksittäiset romanssit voidaan jakaa kolmeen erilliseen vaiheeseen: Flirttailu – Fyysisyys – Sitoutuminen. Nähdäkseni *Dragon Age 2* -pelin romanssikaava on edellä kuvatun kaltainen ensisijaisesti siksi, että se on täytynyt sovittaa peliin laajempaan rakenteeseen, joka yhtä lailla jakautuu kolmeen ”näytökseen”. Ensimmäisen näytöksen aikana pelattava hahmo Hawke tutustuu ryhmänsä jäseniin (ja flirttailee mahdollisesti useammankin kiinnostuksen kohteensa kanssa), toisen näytöksen kulessa varsinainen ”fyysinen” romanttinen kohtaaminen tapahtuu (mahdollisesti useammankin henkilön kanssa), ja kolmannen näytöksen alussa Hawke on mahdollisesti niin sitoutunut kumppaniinsa, että tämä muuttaa hänen luokseen tai suhde on muutoin vakiintunut. Pelkästään biseksuaalisia, romanssille avoimia hahmoja sisältävä *Dragon Age 2* kuitenkin eroaa romanssikaavoiltaan huomionarvoisella tavalla pelisarjan kahdesta muusta osasta.

Romanssikaavojen erittelyistä tunnetuin lienee Pamela Regisin romanssiromaanien pohjalta rakentama kahdeksan kohdan kaava. Sen mukaan romanssin olennaiset kerronnalliset elementit ovat: jollakin tapaa korruptoituneen yhteisön määrittely (*society defined*), sankarin ja sankarittaren kohtaaminen (*meeting*), viehäytys (*the attraction*), mutta myös este (*the barrier*) heidän välillään, rituaalisen kuoleman hetki (*the point of ritual death*), tunnustaminen (*the recognition*) joka poistaa esteen, sankarin ja sankarittaren rakkauden julkituominen (*the declaration*) toisiaan kohtaan, ja lopuksi heidän kihlautumisensa (*the betrothal*) (2003, 14). Näistä elementeistä romanssitarinan merkitykselle tärkeimpiä ovat Regisin (mt.) mukaan este, konflikti, joka estää sankarin ja sankarittaren liiton, ja rituaalisen kuoleman hetki, joka on kertomuksen kohta, jossa sankarin ja sankarittaren liitto hetkellisesti näyttää täysin mahdottomalta. Vaikka *Dragon Age* -peliin kaikista romansseista on tietenkin löydettävissä Regisin luettelemia elementtejä, on mielenkiintoista, että kaikkein tyylipuhtaimmin kaavaa toteuttavat pelien oletettavasti heteronaispelaajille räätälöidyt romanssit Alistairin (*Origins*) ja Inkquisition sotilaallisen neuvonantajan Cullen Rutherfordin (*Inquisition*) kanssa. Käyn seuraavaksi läpi näistä jälkimmäisen.

Jo Inkvisiittorin ja Cullenin ensikohtaamisen yhteydessä aloitetaan tietyllä tapaa korruptoituneen yhteisön kuvaus, kun Cullen kertoo Inkvisiittorille ahdistavasta menneisyydestään temppeliherrojen ritarikunnan (*templars*) jäsenenä. Tässä tehtävässä hänet on paitsi kasvatettu epäilemään maageja (jollainen Inkvisiittori voi pelaajan taustavalinnoista riippuen olla), myös omistautumaan pyhälle tehtävälle ihmishuhteiden sijaan. Inkvisiittorin ja Cullenin romanssi voi ”parantaa” Cullenin, ellei

rituaalisen kuoleman hetki muodostu liian suureksi esteeksi heidän liitolleen. Hetki koittaa, kun Inkvisiittori saa selville, että traumaattisten kokemustensa vuoksi Cullen ei enää ota temppeleherrojen voimia vahvistavaa, eräänlaiseen maagiseen doping-aineeseen vertautuvaa lyriumia. Tästä syystä hän kärsii vieroitusoireista ja hänen roolinsa Inkvisitiassa on vaakalaudalla. Jos Inkvisiittori káskee Cullenia kaikesta huolimatta jatkamaan lyriumien käyttöä – vieläpä toistamiseen ja ilman lupausta siitä, että pelin päävastustaja Corypheusta vastaan käytävän sodan päätyttyä Inkvisitio yrittää löytää turvallisemman tavan luopua lyriumista – Cullen päättää romanssin sanoen: ”En ole ollut oma itseni Fereldenin jälkeen. Yritin jättää sen kaiken taakseni, mutta en selvästikään tiedä, miten sen tekisin. Niin kauan kuin se ei ole mahdollista, minun ei pitäisi olla kenenkään kanssa.”

Jos rituaalisen kuoleman hetki ylitetään, varsinainen romanssin tunnustaminen on vuorossa, kun Inkvisiittori ja Cullen keskustelevat siitä, mitä sodan päätyttyä tapahtuu. Cullen sanoo haluavansa jatkaa elämäänsä rakastettunsa kanssa, ja sanoo sitten: ”Mutta en tiedä mitä sinä – tai siis, haluatko sinä...” Pelattava hahmo voi vastata tähän joko haluavansa olla Cullenin kanssa, haluavansa olla tämän ystävä tai haluavansa lopettaa suhteen. Jos Inkvisiittori valitsee vaihtoehdoista ensimmäisen, dialogipyörä vahvistaa ”Inkvisiittori valitsee romanssin Cullenin kanssa”, ja seuraa välianimaatio (*cutscene*), jonka aikana Inkvisiittori ja Cullen ryhtyvät harrastamaan seksiä tämän työpöydällä. Tämän jälkeen animaatio siirtyy seuraavaan aamuun, jolloin Inkvisiittori on lähdössä Cullenin viereltä ja he vielä (hieman dialogivalinnoista riippuen) jatkavat rakkaudentunnustuksiaan. Heteronaiselle räätälöityä näkökulmaa vieläpä alleviivaa se, että naispuolinen pelattava hahmo on täydessä vaatetuksessa, kun taas Cullen lepää sängyllä ilman rihmankiertämää (kuva 3).



Kuva 3. Inkvisiittorin ja Cullenin suhde on saanut ”tunnustuksensa”. Kuvakaappaus pelivideosta ”Complete Cullen & Inquisitor Story | Dragon Age: Inquisition”, DanaDuchy (14.8.2017) Youtube-palvelussa.

Cullenin ja Inkvisiittorin romanssi on – *Origins*-pelin Alistair-romanssin tapaan – siinä mielessä poikkeuksellinen *Dragon Age* -peliromanssi, että se on mahdollista päättää parin kihlautumiseen ja naimisiinmenoon *Trespasser*-epilogissa. Suurimmassa osassa pelien romansseja Regisin mainitsemaan ”kihlaukseen” rinnastuu pelihahmon ja romanttisen kiinnostuksen kohteen harrastama seksi, vaikka tästäkin on poikkeuksensa: *Inquisitionin* sekä nais- että miespuoliselle hahmolle avoin romanssi Inkvisition suurlähettiläs Josephine Montilyetin kanssa esimerkiksi huipentuu tämän rakkaudesta kilpakosijan kanssa käytävään kaksintaisteluun ja sen päättävään julkiseen rakkaudentunnustukseen.

Dragon Age -peleistä etenkin *Inquisition* sisältää hyvin vaihtelevia romanssitarinoita. Romanssi ainoastaan naispuolisista haltioista kiinnostuneen Solas-haltian kanssa päättyy Inkvisiittorin osalta aina särkyneeseen sydämeen, kun taas Iron Bullin kulttuurissa seksi ja romanttinen rakkaus eivät liity toisiinsa. Mielenkiintoista on myös se, että vaikka *Dragon Age* -peliromanssit sisältävät kaikki ainakin joitakin elementtejä Regisin kuvaamasta romanssikaavasta, Roachin tästä eteenpäin sovelta- ma kaava ei täysin toimi edes heteronaisille räätälöityjen romanssien, kuten Cullenin, kohdalla. Roachin yhdeksän kohdan kaava muun muassa näkee romanssin keinona helpottaa elämän rankkuutta ja yksinäisyyttä, ja että se lopulta ”tasoittaa pelikenttää naisille” (2016, 21). Tämä kuitenkin nostaa esiin yhden mahdollisen selityksen sille, miksi *Dragon Age* on monille naispelaajille ollut voimaannuttava kokemus: niissä pelaaja ei joudu toistamaan Roachinkin esiin nostamaa ”naisena miesten maailmassa” -kaavaa, ja on myös vastuussa kaikista romanssin etenemiseen liittyvistä valinnoista ja päätöksistä (dialogivalikon kautta) turvallisessa ympäristössä. Sama mahdollisuus voimaantumiseen toistuu myös heteronormista eri tavoin poikkeavien pelaajien kohdalla.

Tarkastelemalla *Dragon Age* -peliromansseja suhteessa laajempaan romanssiperinteeseen käykin nopeasti ilmi, että kaavat noudattelevat melko ilmiselvästi oletettua kohderyhmäänsä. Siinä missä romanssit Cullenin ja Alistairin kanssa sopivat pääosin naisten lukemien romanssiromaanien pohjalta rakennettuun kaavaan, selkeästi heteromiehille räätälöidyissä romansseissa Morriganin (*Origins*) ja Casandran (*Inquisition*) kanssa kaava muistuttaa pikemminkin valloitustarinaa, jossa suurin este on vaativan ihastuksen kohteen valloittaminen oikealla tavalla. Kaavat tietenkin heijastavat suoraan kulttuurisia oletuksia siitä, mitä (hetero)nais- ja miespelaajien oletetaan romanttisilta suhteiltaan hakevan. *Dragon Age 2* -peliromanssien kriittinen vastaanotto saattaa pohjautua siihen, ettei niiden pohjana käytetty, monta erilaista pelityyliä mahdollistava kolmiportainen malli tarpeeksi tyydyttävällä tavalla kiinnittynyt tunnistettavimpiin kulttuurisiin tarinoihin siitä, kuinka suhteita tulisi muodostaa. Kaavoja olisi mahdollista perata enemmänkin – voisi kysyä esimerkiksi sitä, miten *Inquisition*-pelin homoseksuaalinen romanssi Inkvisiittorin lähipiiriin kuuluvan Dorianin kanssa heijastaa laajempia kulttuurisia malleja – mutta se vaatisi jo kokonaan oman artikkelinsa.

Lopuksi

Lopuksi voidaan sanoa, että romanssien tuominen pelkän ennalta määrätyn taustatarinan tai päätarinasta haarautuvan sivujuonen sijasta osaksi pelimekaniikkaa näyttäisi sopivan roolipeligenreen luontevasti. Tämä johtuu erityisesti siitä, että näiden pelien kokoavana kehyksenä on nimenomaan pelattavan hahmon roolissa toimiminen osana tämän laajempaa kehityskulkua. Romanssimekaniikan sisällyttäminen *Dragon Age* -sarjan kaltaisiin peleihin lisäksi nivoo seksuaalisuuden osaksi pelihahmon identiteettiä sen sijaan, että se esitettäisiin pelkkänä ”peliaktiviteettina”. Pelattavan hahmon roolissa toimiminen ja tähän samastuminen avaa mielenkiintoisen näkökulman myös pelaajien arkitodellisuuden ja pelin sisäistä logiikkaa noudattavan maailman rajankäyntiin. Pelien kahtalaisuutta on mahdollista kuvata hyödyllisesti tarkastelemalla esimerkiksi sitä, kuinka pelien fiktiivisiin maailmoihin sijoittuvien romanssien kaavat noudattelevat niiden oletettuja kohderyhmiä ja näin sitoutuvat osaksi arkielämämme kulttuurisia oletuksia ja tarinamalleja.

Aiempaan peliromansseista tehtyyn tutkimukseen verrattuna tämä artikkeli on pyrkinyt aktiivisesti suhteuttamaan *Dragon Age* -pelien romansseja ja niiden mekaniikkaa laajempaan romanttisten tarinoiden genreen ja ympäristöön. Inhimillisen parinmuodostuksen todenmukaisen jäljittelyn sijaan romanssimekaniikka on hedelmällisempää nähdä yhtenä tapana toisintaa populaarikulttuurimme käsityksiä ja mallinnuksia romanttisesta rakkaudesta. Tämän ohella pelaajan monimerkityksinen sijoittuminen yhtä aikaa arkiseen maailmaan ja pelin maailmaan mahdollistaa näiden käsitysten ja mallien kriittisenkin tarkastelun: pelaajat voivat suhtautua pelimaailman romansseihin mielikuvituksellisen vapaan leikin tiloina niin hauskanpidon merkeissä kuin arkea ohjaavia valtarakenteita tutkien ja kyseenalaistaenkin. Sen sijaan, että peliromansseilta edellytettäisiin mahdollisimman suurta uskollisuutta todellisen maailman lainalaisuuksille, enemmän huomiota soisi annettavan sille, millaiseen romanttiseen toimintaan suunnitellut mekaniikat pelaajan pelihahmon roolissa kutsuvat – ja millaisia käsityksiä romansseista ne heijastavat.

Kirjallisuus

Kohdeteokset

Dragon Age: Origins 2009: BioWare; Electronic Arts.

Dragon Age 2 2011: BioWare; Electronic Arts.

Dragon Age: Inquisition 2014: BioWare; Electronic Arts.

Tutkimuslähteet

Consalvo, Mia 2003. Hot dates and fairy-tale romances: Studying sexuality in video games.

Teoksessa *The Video Game Theory Reader*. Toim. Mark Wolf & Bernard Perron. London & New York: Routledge, 171–94.

Frissen, Valerie, Sybille Lammes, Michiel de Lange, Jos de Mul & Joost Raessens 2015. Homo

Ludens 2.0: Play, Media, and Identity. Teoksessa *Playful Identities: The Ludification of Digital Media Culture*. Toim. Valerie Frissen, Sybille Lammes, Michiel de Lange, Jos de Mul & Joost Raessens. Amsterdam: Amsterdam University Press, 9–50. <https://doi.org/10.1515/9789048523030-001>.

Greer, Stephen 2013. Playing Queer: Affordances for Sexuality in *Fable* and *Dragon Age*.

Journal of Gaming & Virtual Worlds 5(1), 3–21. https://doi.org/10.1386/jgvw.5.1.3_1.

Hitchens, Michael & Anders Drachen 2009. Many Faces of Role-Playing Games. *International Journal of Role-Playing* 1, 3–21. <https://doi.org/10.33063/ijrp.vi1.185>.

Holmes, Steven 2016. Playing past the ‘straight male gamer’: From modding Edwin(a) to

bisexual Zevran in BioWare games. Teoksessa *Gender and Sexuality in Contemporary Popular Fantasy*. Toim. Jude Roberts & Esther MacCallum-Stewart. New York & London: Routledge, 117–132.

Huizinga, Johan 1955. *Homo Ludens. A Study of the Play-element in Culture*. Boston: Beacon

Press. <https://doi.org/10.4324/9781315583938-9>.

Kang, Yowei & Kenneth C.C. Yang 2018. The Representation (or the Lack of It) of Same-Sex

Relationships in Digital Games. Teoksessa *Queerness in Play*. Toim. Todd Harper, Meghan Blythe Adams & Nicholas Taylor. Lontoo: Palgrave Macmillan, 57–80.

https://doi.org/10.1007/978-3-319-90542-6_4.

Kelly, Peter 2015. Approaching the Digital Courting Process in *Dragon Age 2*. Teoksessa *Game*

Love: Essays of Play and Affection. Toim. Jessica Enevold & Esther MacCallum-Stewart. Jefferson, NC: McFarland & Company, 46–62.

Kim, John H. 2004. Immersive Story. A View of Role-Played Drama. Teoksessa *Beyond Role*

and Play: Tools, Toys and Theory for Harnessing the Imagination. Toim. Markus Montola & Jaakko Stenros. Helsinki: Ropecon ry, 31–38.

Krampe, Theresa 2018. No Straight Answers: Queering Hegemonic Masculinity in BioWare’s

Mass Effect. *Game Studies – The International Journal of Computer Game Research* 18(2). <http://gamestudies.org/1802/articles/krampe>.

Murray, Janet 2011. *Inventing the Medium. Principles of Interaction Design as a Cultural Practice*. Cambridge, MA: MIT Press.

- Radway, Janice A. 1991. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Regis, Pamela 2003. *A Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. <https://doi.org/10.9783/9780812203103>.
- Roach, Catherine M. 2016. *Happily Ever After: The Romance Story in Popular Culture*. Indiana, Bloomington: Indiana University Press.
- Roine, Hanna-Riikka 2016. How You Emerge from This Game is up to you. Agency, Positioning and Narrativity in *The Mass Effect Trilogy*. Teoksessa *Narrative Theory, Literature, and New Media: Narrative Minds and Virtual Worlds*. Toim. Mari Hatavara, Matti Hyvärinen, Maria Mäkelä & Frans Mäyrä. London: Routledge, 67–86. <https://doi.org/10.4324/9781315722313-5>.
- Shaw, Adrienne 2014. *Gaming at the Edge. Sexuality and Gender at the Margins of Gamer Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816693153.001.0001>.
- Sipocz, Daniel 2018. Affliction or Affection: The Inclusion of a Same-Sex Relationship in *The Last of Us*. Teoksessa *Queerness in Play*. Toim. Todd Harper, Meghan Blythe Adams & Nicholas Taylor. London: Palgrave Macmillan, 81–96. https://doi.org/10.1007/978-3-319-90542-6_5.
- Østby, Kim Johansen 2017. *From Embracing Eternity to Riding the Bull: Representations of Homosexuality and Gender in the Video Game Series Mass Effect and Dragon Age*. Oslo: University of Oslo.
- Waern, Annika 2010. 'I'm in love with someone who does not exist!' Bleed in the Context of a Computer Game. *DiGRA Nordic '10: Proceedings of the 2010 International DiGRA Nordic Conference: Experiencing Games: Games, Play, and Players*. 2010:9.
- Wardrip-Fruin, Noah 2009. *Expressive Processing: Digital Fictions, Computer Games, and Software Studies*. Cumberland: MIT Press.

II
Romanssin muunnelmia

6

Laura Gustafssonin romaani *Huorasatu* *Pretty Woman* -elokuvan parodisena uudelleenkirjoituksena

Hanna Samola, ORCID: 0000-0002-3810-6105

Laura Gustafssonin esikoisteos *Huorasatu (romaani)* (2011) on intertekstuaalisuudessaan runsas teos, joka viittaa lukuisiin satuihin, myytteihin, kirjallisuuden klassikoihin, romanttisiin komedioihin ja chick lit -kirjallisuuteen. Erityisesti viittaukset romanttisiin komedioihin ja chick lit -teoksiin liittyvät Gustafssonin teoksen tapaan esittää kulttuurisesti kliseytyneet heteroromanssit kriittisesti ja ironisesti. *Huorasadun* henkilöahmot Milla ja Kalla kohtaavat miehiä, jotka ovat väkivaltaisia raiskaajia mutta väittävät olevansa rakastuneita ja haluavansa Millan ja Kallan kanssa parisuh-teisiin.

Tässä artikkelissani tutkin, miten Gustafssonin teos uudelleenkirjoittaa länsimaisen populaarikulttuurin laajasti tunnettua kuvausta seksityöstä: Garry Marshallin ohjaamaa elokuvaa *Pretty Woman* (1990), jonka päähenkilö on usein tulkittu moderniksi Tuhkimoksi (esim. Kelley 1994; Zipes 2011, 189)¹. *Pretty Womanissa* on *Huorasadun* tavoin lukuisia satuviittauksia ja satumainen juoni. Teoksia yhdistää saduille ja romanttisille kertomuksille ominaisen onnellisen lopun konvention varioiminen,

¹ *Pretty Woman* -elokuvan tuotantoyhtiö, Touchstone Pictures, kuuluu Disney-yhtiöön, joka on tuottanut Tuhkimo-satujen tunnetuimman elokuvaversio *Cinderella*-animaation (1950). Tämä piirretty elokuva perustuu Charles Perrault'n satuun "Cendrillon ou la petite pantoufle de verre" (1697).

mutta teosten päähenkilöiden keinot saavuttaa onnellinen päämäärä ovat erilaiset. Käsittelen artikkelissani erityisesti sitä, miten *Pretty Womanin* ja *Huorasadun* tavat esittää seksuaalinen ja sukupuolittunut väkivalta eroavat toisistaan. Tarkastelen myös sitä, miten *Huorasatu* parodioi romanttisen komedian ja chick litin lajeille tyypillisiä tapoja kuvata heteroromansseja.

Pretty Womanin päähenkilö Vivian tekee seksityötä Los Angelesissa ja asuu ystävänsä ja työparinsa Kitin luona. Aurinkoisen, unelmien kaupunkina esitetyn Los Angelesin sijasta *Huorasatu* kuvaa naisten ihmissuhteita pimeässä ja kylmässä Helsingissä ja maanalaisessa Manalassa. Teoksen päähenkilöt ovat helsinkiläiset seksityöntekijät ja naapurukset Milla ja Kalla sekä rakkaudenjumalatar Afrodite, joka pyrkii levittämään rakkauden, romantiikan ja erotiikan ilosanomaa. Afrodite saapuu erehdyksessä Helsinkiin pyrkiessään helvettiin etsimään kuollutta rakastettuaan Adonista. Hän kuitenkin huomaa, että kalseassa ja rakkaudettomassa Helsingissä on rakkaudenjumalattarelle töitä.

Väitän artikkelissani, että kääntämällä nurin heteroromanssien konventioita ja viittaamalla tunnettuihin romanttisiin komedioihin ja chick lit -teoksiin *Huorasatu* tuo kriittisesti esiin heteroromanssien välittämän patriarkaalisen parisuhdemallin ja käsityksen heterorakkauden pelastavasta voimasta. Gustafssonin teos uudelleenkirjoittaa parodisesti esimerkiksi *Pretty Womanin* kohtauksen, jossa rikas Edward ja seksiä myyvä Vivian neuvottelevat suhteestaan. Parodia laajenee kattamaan koko elokuvan ja sen edustaman romanttisen komedian lajin. Siinä missä *Pretty Woman* esittää luokkarajat ylittävän yksilökeskeisen heteroromanssin, *Huorasatu* kuvaa heterosuhteissa kärsiviä naisia, jotka saavuttavat onnen vasta yhdistäessään voimansa naiskollektiivina. *Huorasadun* kuvaamassa maailmassa vain naistenvälinen tai miestenvälinen romanssi voi olla kaikille osapuolille edullinen silloin, kun Patriarkaatti² hallitsee maailmaa.

Käsitän parodian yhdistelmäksi uudistavaa toistamista ja kriittistä etäisyyden ottamista toiseen tekstiin tai kulttuuriseen esitykseen (Hutcheon 2000, 32). Uudelleenkirjoittamisen ymmärrän Christian Morarun (2001) tapaan aiemman tekstin varioinniksi, joka usein tarkastelee kriittisesti aiemman tekstin edustamaa ideologiaa. Uudelleenkirjoitusten viittaussuhde aiempaan teokseen on usein ilmeinen, mikä kannustaa teosten välisten erojen ja yhtäläisyyksien sekä niiden merkitysten tulkitseen. Uudelleenkirjoituksiin liittyikin kriittinen uudelleenlukeminen ja kulttuurissa luonnollisiksi muodostuneiden diskurssien toisin tulkitseminen. (Moraru 2001, 4–9; ks. myös Halonen & Karkulehto 2017, 213.)

Vaikka *Huorasatu* uudelleenkirjoittaa koomisesti ja liioitellen *Pretty Womanin* kohtausten dialogeja, teoksia yhdistää seksityöhön liittyvän stigman kriittinen esittäminen. Sekä *Pretty Woman* että *Huorasatu* esittävät seksityöhön kohdistuvia ennakkoluuloja ja seksityöntekijöitä esineellistäviä ja väheksyviä asenteita. *Pretty Womanin* Vivian Ward esitetään romanssin samaistuttavana päähenkilönä, jonka tunteita, esimerkiksi väheksynnän ja epäoikeudenmukaisen kohtelun aiheuttamaa haavoittu-

² *Huorasadun* isolla alkukirjaimella kirjoitettu Patriarkaatti on globaalia miesvaltaa ylläpitävä kuolleista suurmiehistä koostuva hallintoelin, jonka päämaja on maan alla.

vuutta, kuvataan. Vivian esitetään oman arvonsa tuntevana ja päämäärätietoisena naisena, joka yrittää pitää kiinni rajoistaan ja oikeuksistaan, vaikka häneen suhtaudutaan ylimielisesti, vähätellen ja esineellistävasti.

Sivuan artikkelissani myös *Huorasadun* viittauksia muihin romanttisiin komedioihin ja chick lit -kirjallisuuteen. *Huorasadussa* on suora viittaus esimerkiksi Sharon Maguiren ohjaamaan elokuvaan *Bridget Jones's Diary* (2001), joka on adaptaatio Helen Fieldingin samannimisestä romaanista (1996). Teoksessa mainitaan myös Candace Bushnellin *Sex and the City* -teosten henkilöahmo Carrie ja Margaret Atwoodin romaanin *The Edible Woman* (1970) päähenkilö Marian, joita molempia on tulkittu romanttiselle komedialle läheisen chick lit -lajin kontekstissa (Harzewski 2011, 90–122, 135)³. Nämä viittaukset ovat osa *Huorasadun* tiheää viittausten verkostoa, johon lukeutuu runsaasti elokuvien henkilöahmojen, näytelmäkirjailijoiden ja myyttisten hahmojen nimien mainintoja.

Pretty Woman – seksityöntekijän tuhkimotarina

Pretty Woman on yksi kuuluisimmista länsimaisen populaarikulttuurin seksityökuvauksista. Elokuvassa on suoria viittauksia aiempiin kertomuksiin luokka- ja varallisuusrajat ylittävistä suhteista: Giuseppe Verdin säveltämään tuberkuloosia sairastavan kurtisaanin ja ylempisäätyisen miehen rakkaussuhteesta kertovaan oopperaan *La Traviata* (1853) sekä Tuhkimo-satuihin. Verdin säveltämä ja Francesco Maria Piaven kirjoittama ooppera perustuu Alexander Dumas'n romaaniin *La Dame aux Camélias* (1848, *Kamelianainen*). *Pretty Woman* on puolestaan muunnelma Tuhkimo-tarinasta, jossa köyhä nainen pääsee käsiksi kauniisiin vaatteisiin ja päättyy rikkaisiin naimisiin. Elokuvan voi tulkita myös Pygmalion-myytin versiona, sillä miespäähenkilö Edward muokkaa naispäähenkilö Vivianista haluamansa kaltaisen seurapiireihin sopivan naisen. Toisaalta elokuvan naispäähenkilö Vivian muokkaa rakastajastaan Edwardista aiempaa inhimillisemmän ja lämpimämmän ihmisen, jolle rikkauksien tavoittelu ei enää ole elämän keskeisin sisältö, joten elokuvan voi tulkita kääntävän Pygmalion ja Galatea -myytin sukupuoliroolit nurin (Graham-Smith 1993). Elokuvan sanomaksi on tulkittavissa ajatus, jonka mukaan omaisuuden sijasta onnen tuo merkityksellinen ja rakastava ihmissuhde.

Elokuvassa *Pretty Woman* Richard Geren esittämä rikas mutta kyyninen liikemies Edward Lewis tapaa kadulla seksiä myyvän nuoren naisen, Vivian Wardin. Edward ei kuitenkaan ensisijaisesti halua ostaa seksiä Vivianilta, vaikka heillä seksiä onkin. Edward mieltyy Vivianiin ja haluaa viettää aikaa tämän kanssa, minkä vuoksi hän pyytää tätä asumaan kanssaan kalliissa Hollywoodin Regent Beverly -hotellissa vii-

³ *Huorasadun* ja *Pretty Womanin* tavoin *The Edible Woman* -teoksessa sekä *Sex and the City* -romaanissa ja televisiosarjassa on viittauksia satuihin, mikä lisää kerroksia *Huorasadun* satuintertekstuaalisuuteen. *The Edible Woman* viittaa muiden muassa Siniparta-satuihin ja *Sex and the City* Tuhkimo-satuihin. *Sex and the City* -elokuvassa Carrie lukee Charlotten tyttärelle Tuhkimoa, ja Mr. Big asettelee kenkää Carrien jalkaan kuin Tuhkimo-satujen prinssi konsanaan (Mortimer 2010, 42).

kon ajan maksua vastaan. Edward palkkaa Vivianin itselleen seuralaiseksi, jonka apua tarvitsee myös yrityskaupassaan. Omistushaluisesti käyttäytyvä Edward ostaa Vivianin viikon ajaksi kokonaan itselleen ja toivoo, ettei Vivian työskentelisi enää seksialalla. Hän maksaa Vivianin uudet tyylikkää ja kalliit vaatteet, joihin pukeutuneena Viviania ei enää luulla seksityöntekijäksi, ja yrittää tapakouluttaa naisystäväänsä viemällä tämän hevospoolo-otteluun, yritysillalliselle ja katsomaan *La Traviata* -oopperaa. Vivianin mutkaton ja etikettejä rikkova käytös kuitenkin paljastaa naisen luokkataustan ja kouluttamattomuuden. Myös oopperakohtauksen voi tulkita alleviivaavan Edwardin ja Vivianin luokkaeroa, vaikka Elizabeth Scala (1999, 37) tulkitsee sen osoitukseksi siitä, että Vivian kuuluu oikeasti ylempään luokkaan kuin johon on aiemmin ajautunut. Edwardin valitsema *La Traviata* -ooppera kertoo kurtisaanin ja yläluokkaisen miehen rakastumisesta, jota ympäristö ei hyväksy ja joka päättyy traagisesti.

Marshallin elokuvassa rahaan kytkeytyvä valtasuhde kääritään romanttiseen pakettiin ja esitetään komediallisesti. Romanttisuutta korostetaan satuviittauksilla, joissa miehen esitetään saapuvan valkeaa ratsua symboloivalla limusiinilla täyttämään naisen toiveen satumaisesta elämästä. Elokuvassa on myös lukuisia eksplisiitisiä viittauksia satuihin, kuten ”Tähkäpäähän”⁴ ja ”Tuhkimoon”. Tämä romanttinen komedia esittää pelastustarinan, jossa kunniallisena esitetty asiakas rakastuu seksityöntekijään ja tarjoaa tälle rikkaan elämän, johon seksityö ei enää kuulu. *Pretty Woman* -elokuvassa hyödynnetään sadulle tyypillisiä juoniratkaisuja, ja miespäähenkilö esitetään uuden ajan prinssinä, joka kiipeää naispäähenkilön asuntoon ruusu hampaissaan kosiakseen tätä. *Pretty Woman* -myytiksi on alettu kutsua populaarikulttuurin esityksiä nuoresta ja kauniista seksityöntekijästä, joka kohtaa pelastavan prinssin (Dalla 2000, 344). *Pretty Woman* esittää rikkaan miehen lisäksi rahan pelastajana, jonka avulla Vivianin on mahdollista saavuttaa tavoittelemansa asema ja opiskella itselleen uusi ammatti.

Pretty Woman varioi perinteisiä Grimmin veljesten (1812/1857) ja Charles Perrault’n (1697) versioita Tuhkimo-sadusta. Vaikka elokuva hyödyntää Tuhkimo-satujen juonta ja henkilöhahmojen rooleja, sen miespäähenkilö on melko kompleksinen Prinssi Uljas (Winn 2007, 88). Hän on naissuhteissaan epäonnistunut, merkityksetöntä työtä tekevä yksinäinen mies, jolle Vivian on ainoa emotionaalisesti merkittävä ihmiskontakti. Tuhkimotarinaan *Pretty Woman* kuvaa luokkataustan erottamien ihmisten satumaista romanssia, mutta elokuva ei pelkisty tarinaksi vähävaraisesta tytöstä, jonka rikas ja karismaattinen mies pelastaa, vaan myös Vivian toimii pelastajana (mt. 87–88): hän osoittaa Edwardille tämän elämän tyhjyyden ja tuo siihen hauskuutta ja tunnesisältöä. Scalan (1999, 38) mukaan Vivian ei ole saduille tyypillinen pulaan joutunut neito vaan kertomuksen sankariritari, joka pyrkii aktiivisesti toteuttamaan unelmiaan ja siinä samalla muuttaa rakastettunsa elämän paremmaksi. Elokuva siis leikittelee pelastajan ja pelastettavan rooleilla. Kun Vivian ei saa toivomaansa eli Edwardia vakituiseksi asuinkumppanikseen ja rakastetukseen, Vivian mukailee Edwar-

⁴ Grimmin veljesten satu ”Rapunzel” (1812/1857) on suomennettu sekä ”Tähkäpääksi” että ”Persiljaiseksi” (Grimmin sadut 1999).

dille Grimmin veljesten ”Tähkääpää”-sadun juonta ja kertoo tälle tarinan siitä, miten ilkeä kuningatar lukitsee neidon torniin, josta tämä pelastuu, kun uljas ritari saapuu hänet pelastamaan valkean ratsunsa ja miekkansa kanssa. Satuesimerkin tarkoitus on kertoa Edwardille, mitä Vivian haluaa suhteelta. Kun Edward vihdoinkin saapuu hakemaan Viviania palotikkailta ja kysyy, mitä neito tekee, kun prinssi on hänet pelastanut, Vivian vastaa, että vapautumisensa jälkeen neito pelastaa vapauttajansa: ”She rescues him right back” (PW, 01:21:11).

Romanttisella komediolla ja ihmesadulla on yhteisiä piirteitä, kuten vaurauteen tai ihmissuhteeseen liittyvien unelmien kuvaukset ja onnellisen lopun konventio. *Pretty Woman* -elokuvassa on lukuisia viittauksia sadun lajiin, satujen kommentointia ja sadun lajille tyypillisiä piirteitä. Vivian sanoo elokuvassa ääneen haluavansa elämänsä muistuttavan satua: ”I want the fairy tale” (01:42:21), hän sanoo Edwardille, joka ei halua yhtä sitoutunutta suhdetta kuin Vivian. Kun Edward on torjunut Vivianin toiveet yhteisestä elämästä, Vivian ja Kit miettivät, missä tarinassa köyhä nainen saa timantit, hevosen ja yhteisen kodin rikkaan miehen kanssa. ”Cinde-fucking-rella” (01:34:14), Kit vastaa ja viittaa näin Tuhkimo-satuun, jota elokuvan juoni mukailee. Vivian tavoittelee satumaista elämää, jossa hänen ei tarvitsisi myydä seksiä saadakseen elantonsa, ja useassa repliikissään hän mainitsee mahdollisuuden paeta senhetkisestä todellisuudesta sadun maailmaan, jossa lopulta kaikki kääntyy onnelliseksi. Seksityö vertautuu Tuhkimo-satujen päähenkilön orjuuttavaan palvelutyöhön, joka eristää tekijänsä muista naisista ja stigmatsoi tämän. Samantapaisesti kuin Tuhkimoa kohdellaan alempiarvoisena hänen likaisen ulkomuotonsa vuoksi, Viviania kohdellaan ennakkoluuloisesti hänen taustansa takia. Matalapalkkaisen työn aiheuttamaa leimaa käsittelee myös *Huorasatu*, jossa toimistossa työskentelevä nainen polkaisee korkokengällään siivous- ja seksityötä tekevän Kallan kämmenen läpi Kristuksen stigmaa muistuttavan reiän.

Pretty Woman -elokuvan päähenkilö harjoittaa romanttiselle komedialle epätyypillistä ammattia työskennellessään seksityöntekijänä. Elokuvassa ei kuitenkaan kuvata Vivianin asiakastyötä ja siihen liittyviä mahdollisia ongelmia, vaan Vivian kohtaa herrasmiesmäisenä esitetyn Edwardin jo elokuvan alkuvaiheessa. Katsojalle ei esitetä Vivianin muita asiakkaita. Siitä huolimatta, että Vivianin työ esitetään elokuvassa pakon sanelemana valintana, Vivian korostaa työhönsä liittyvää itsenäisyyttä ja valinnanvapautta, vaikka haaveilee satumaisesta käänteestä, joka tarjoaisi hänelle paremman elämän. Elokuvassa on vain yksi Vivianiin kohdistuvaa väkivaltaa tai kationkohtelua kuvaava kohtaus, joka sekin tapahtuu vasta sen jälkeen, kun Vivian on lopettanut seksin myymisen kadulla ja on seurustelusuhteessa Edwardin kanssa. Edwardin yhtiökumppani ja asianajaja yrittää raiskata Vivianin, mutta Edward saapuu pelastamaan naisystävänsä ja häätää yhtiökumppaninsa asunnosta.

Claire Mortimer (2010, 5) luonnehtii romanttisten komedioiden juonta kaavamaisesti ja ennalta-arvattavaksi. Nämä ominaisuudet ovat hänen mukaansa osa romanttisen komedian tuottamaa katselunautintoa (mt.). *Pretty Woman* esittää Vivianin ja Edwardin suhteen kohtalonomaisena. Edward kohtaa Vivianin ensimmäisen kerran Los Angelesin kadulla, kun Vivian odottaa ystäväänsä kanssa asiakkaita. Vivian lähes-

tyy autossaan istuvaa Edwardia myydäkseen tälle seksiä, mutta Edward kertoo tarvitsevänsä vain reittiohjeita hotellilleen. Vivian nousee Edwardin autoon neuvoakseen tälle tien ja lopulta ajaa hotellille, sillä Edward ei osaa käyttää lainaamansa auton vaihteita. Kohtaus kääntää nurin totunnaisia sukupuoliroolien esityksiä, joissa mies hallitsee tekniikan ja autot naisia paremmin ja joissa nainen tarvitsee miehen apua. Vivian tuntee autot ja niiden mekaniikan, koska on seurannut nuoruudessaan, miten autoja korjataan. Tämä kohtaus on yksi osoitus Vivianin itsenäisyydestä ja määrätietoisuudesta, jota elokuvassa korostetaan useassa kohtauksessa. Vivian kertoo päättävänsä, mitä myy ja kenelle myy, minkä vuoksi hän ei koe olevansa uhri vaan määrävänsä itsestään. Rikkaiden liikemiesten maailmassa Vivian kuitenkin huomaa olevansa ylenkatsottu ammattinsa vuoksi. Vaikka Edward esitetään elokuvassa romanttisena sankarina, osa hänen vuorosanoistaan ja käytöksestään paljastaa hänen suhtautuvan alentuvasti Vivianiin tämän seksityötaustan ja kouluttamattomuuden vuoksi: hän muun muassa ihmettelee Vivianin palvelujen hintaa, vaikka ansaitsee itse valtavia summia epämääräisellä yritysmyyntillä, ja yhtiökumppanilleen Stuckeylle hän kertoo Vivianin olevan ilotyttö: "She's a hooker" (PW, 01:10:10).

Henkilöhahmojen kompleksisuuden vuoksi *Pretty Woman* ei Mari Rutin (2016, 6) mukaan ole selkeästi feministinen tai antifeministinen elokuva. Sen sijaan se edustaa hänen mukaansa muiden 1990-luvun romanttisten komedioiden tavoin postfeminismiä, joka ottaa etäisyyttä aiempaan toisen aallon feminismiin mutta samalla korostaa naisen itsemääräämisoikeutta ja seksuaalista vapautta. Vaikka Vivian korostaa määräysvaltaansa, on hän miehisen maailman ja misogyyneisten asenteiden rajoittama. Edward suhtautuu häneen mustasukkaisesti ja omistavasti eikä halua hänen keskustelevan komean nuoren miehen kanssa. Edwardin Vivianille lausumissa repelliikeissä vuorottelee ylistäminen ja vähättely, mikä saa suhteen näyttämään toksiselta ja valtasuhteeseen perustuvalta.

Huorasatu Pretty Womanin kriittisenä uudelleenkirjoituksena

Elokuvaan *Pretty Woman* viitataan Gustafssonin romaanissa muutaman kerran: kohtauksessa, jossa Richard Gere -niminen mies ilmestyy seksiä myyvän Millan asiakkaaksi, ja luvun aloittavassa mottomaisessa laulunsanoituksen katkelmassa, joka on suomennos Roy Orbisonin laulusta "Oh, Pretty Woman" (1964). Tämä musiikkikappale on yksi samannimisen elokuvan tunnetuimmista lauluista. Näiden selkeiden viitauksien lisäksi elokuvassa on epäsuoria viittauksia Marshallin elokuvaan.

Millan ja Kallan yhteiskunnallinen asema on samankaltainen kuin *Pretty Womanin* Vivianilla elokuvan alussa. Seksityön lisäksi Kalla tekee alipalkattua työtä tarjoilijana ja toimistosiihistijänä, ja Milla elää pienituloisena opiskelijana kaupungissa, jossa rikkailla on valtaa olla vähävaraisia kohtaan tyyliä ja vaativia. Rikkaat voivat nöyryyttää liharavintolassa tarjoilijana työskentelevää tai toimistoja siivoavaa Kallaa ja pakottaa seksityötä tekevän Millan tekoihin, joihin tämä ei ole antanut suostumusta.

ta. Osa seksinostajista suhtautuu Millaan ja Kallaan suojelevasti ja omistushaluisesti, mutta naiset eivät halua miesten suojeltaviksi vaan toimivat itsenäisesti. Itsenäisyydessään he muistuttavat Viviania, mutta toisin kuin tämä, he eivät ryhdy rikkaiden miesten maksullisiksi seuralaisiksi, vaikka he kutsuisivat heitä tyttöystäväiksi tai haluaisivat omistaa heidät.

Gustafssonin teoksessa parodian ja satiirin kohteena on *Pretty Womanin* toisintama kertomusmalli, jossa rikkaan miehen romanttiset, suojelevat ja omistushaluiset tunteet alempiluokkaista naista kohtaan mahdollistavat naiselle luokkanousun. *Huorasatu* ei *Pretty Womanin* tavoin esitä seksityötä romantisoituna, vaan *Huorasadun* Milla ja Kalla joutuvat työssään seksuaalisen väkivallan kohteiksi, eikä yksikään mies pelasta heitä raiskauksilta. Suurin osa Millan ja Kallan asiakkaista esitetään teoksessa epämiellyttävänä ja väkivaltaisina. Eräs Millan asiakas kutsuu Millaa tyttöystäväkseen, yrittää tingata seksipalvelun hinnasta ja poistaa kondomin kesken yhdynnän ilman Millan suostumusta sillä seurauksella, että Milla tulee raskaaksi.

Millan ensimmäiseksi asiakkaaksi saapuu Richard Gereksi esittäytyvä mies, joka haluaa seksin sijasta keskustella ja pyytää, että saisi vain viettää aikaa Millan kanssa. Henkilöhahmon nimeäminen Richard Gereksi on viittaus Marshallin elokuvaan, jonka miespääosaa Edwardia näyttelee Richard Gere. *Huorasadun* Richardin pyynnöt ovat samankaltaisia kuin *Pretty Womanin* Edwardin, joka torjuu Vivianin ensimmäiset seksiehdotukset ja toivoo lähinnä keskusteluseuraa ja seuralaista tilaisuuksiin. Toisin kuin Vivian, Milla ei lämpene Richardin toiveille.

Milla: Haluuskä anaalia?

Richard: Mitä?

Milla: No anaalia.

Richard (isällisen kujeilevasti mutta kuitenkin vakavamielisesti): Tule tänne sängylle viereeni.

Milla: Mä otan paidan pois.

Richard: Ei ei ei ei... En nyt oikeastaan ollenkaan haluaisi seksiä. Mutta voitko ehkä jäädä luokseni viikoksi.

Milla: En vitussa voi jäädä!

Richard: Mikset?

Milla: Tosi ahdistava ajatus. Luuletko ettei mulla ole mitään omaa elämää?

Richard: Mutta sinähän olet prostituoitu!!

Milla: Kuule, haluatko sitä persettä vai et? (H, 24.)

Richardin ja Millan keskustelu parodioi *Pretty Womanin* kohtausta, jossa Edward ehdottaa Vivianille, että tämä muuttaisi viikoksi hänen luoksensa asumaan. Vivian suostuu varsin innokkaasti ja viikon aikana rakastuu mieheen. Millan ja Richardin keskustelussa käännetään nurin stereotyyppinen olettaus, jonka mukaan nainen toivoo henkistä läheisyyttä ja mies seksiä. Milla ei halua tutustua asiakkaaseensa lähemmin vaan rajaa heidän kohtaamisensa yhteen seksikertaan. *Huorasadun* kuvaus Richardin ja Millan kohtaamisesta varioi useaa *Pretty Womanin* kohtausta ja tiivis-

tää elokuvan keskeiset tapahtumat lyhyeen dialogiin. Siinä missä elokuvan Edwardin viettely-yritykset johtavat hänen toivomaansa lopputulokseen, kun Vivian ottaa vastaan hänen tarjoamansa samppanjan ja on valmis intohimoiseen seksiin flyygelin päällä kuultuaan Edwardin taiturimaista soittoa, Milla ei huoli kuohujuomaa eikä pianomusiikkia.

RICHARD: Soittaisinko sinulle vähän pianoa?

MILLA: Välttämättä ei.

RICHARD: Ottaisimmeko sitten jotain juotavaa?

MILLA: Okei.

Richard Gere avaa samppanjapullon ja kaataa heille lasilliset.

RICHARD: No niin, eikö meillä olekin hauskaa. Minä olen huumorintajuinen mies.

MILLA: Itse asiassa mä saan aina kuoharista päänsärkyä.

RICHARD: Voi ei. No. Voinko hieroa hartioitasi?

MILLA: Okei.

Richard hieroo Millan hartioita.

MILLA: Ottaisinksmä sulta poskeen.

RICHARD: Olkoon menneeksi, tunnemme jo niin hyvin.

Richard asettuu sängylle makaamaan ja vetää housunsa alas. Milla tarttuu hänen penikseensä ja imee sitä.

RICHARD: Ooh, nyt ejakuloin.

Splurt.

Milla ehtii juuri ja juuri nostaa päänsä ja väistää.

Splört.

RICHARD: Voisin alkaa nyt nukkua mutta otan sinuun pian yhteyttä.

MILLA: Joopa joo. (H, 25.)

*Pretty Woman*issa Vivian antaa Edwardille suuseksiä, minkä jälkeen jää Edwardin luokse yöksi.⁵ Richard sen sijaan ilmoittaa seksin jälkeen käyvänsä nukkumaan, ja Milla menee bussilla kotiin. Marshallin elokuvassa Vivian on odottamassa kotiin vievää bussia, kun Edward pyytää häntä jäämään luokseen yöksi, kun taas Milla pääsee kotimatkalle ilman välikohtauksia. *Huorasadussa* seksi kuvataan yksityiskohtaisesti ja groteskistikin, kun taas elokuvassa seksi esitetään hienovaraisesti vihjailten, ja Edwardin myöntymisen suuseksiin paljastaa lähinnä tämän tyytyväinen ilme. Vivian

⁵ Suuseksin aikana Vivian katsoo Edwardin hotellihuoneen televisiosta *I love Lucy* -komediaa, joka äänekäine nauruineen on ristiriidassa intiimin seksin kanssa. *I Love Lucy* -komediasarjassa Lucille Ballin esittämä Lucy on työssään menestyvän miehen vaimo ja kotirouva. Vaikka Vivian nauraa 1950-luvun sarjan naispäähenkilölle, hän toisintaa samankaltaista naisen roolia palvelemalla Edwardia hotellihuoneessa samalla, kun Edward hoitelee bisneksiään.

pitää Edwardia komeana, mutta Milla on pettynyt Richardin ulkonäköön: hän oli toivonut asiakkaansa olevan komea tai edes nuorempi. Millan parittajakin luonnehtii Richardia harmaaksi ukoksi (H, 24).

Milla suhtautuu Richardiin kuten seksityöntekijä asiakkaaseensa ja keskittyy tunteiden ja emotionaalisen läheisyyden sijasta fyysiseen seksiin. Tässä hän muistuttaa Viviania, joka kuvittelee Edwardin haluavan lähinnä seksiä, vaikka tämä toivoo vain seuralaista ja kuuntelijaa ja torjuu aluksi Vivianin seksialoitteet. Richardin repliikit paljastavat hänen olettavan, ettei Millalla ole muuta elämää kuin seksityö ja että viikko Richardin luona olisi Millan unelmien täyttymys. Siinä missä Vivian jää Richardin luokse ensin viikoksi ja sen jälkeen ilmeisen pitkäaikaisesti, Milla jättää Richardin yksin seksin jälkeen. Kun hän kertoo läheisyydenkaipuisesta asiakkaasta työnantajalleen, tämä toteaa Richardin tekevän samaa kaikille työntekijöille. Milla ei siis ole erityinen nainen Richardin silmissä, kuten Vivianin esitetään olevan Edwardille: "I think you are very bright, very special woman", lausuu Edward Vivianille seksin jälkeen (PW, 01:17:02).

Huorasadun Richard Gereksi esittäytyvä mies esittää oletuksen, että seksityöntekijä on ostettavissa kokonaan, mikäli asiakkaalla on tarpeeksi rahaa. Toisin kuin Vivian, Milla myy vain seksiä, ei vapaa-aikaansa tai kiintymystään. Milla osoittaa, että hänellä on valta päättää, mitä ajallaan tekee. Vaikka hän valitsee eri vaihtoehdon kuin Edwardin luokse jäävä Vivian, molemmat hahmot osoittavat päättävänsä itse elämästään ja työnkuvastaan: "I say when, I say what, I say how much", julistaa Viviankin Edwardille. Toisin kuin Milla, Vivian ei Edwardin kanssa pysty ilmentämään itsenäisiä valintojaan vaan mukautuu Edwardin pyyntöihin.

Pretty Womanin Vivian korostaa itsemääräämisoikeuttaan ja saa seksityön näyttämään vapaalta valinnalta, joka voi johtaa rikkaisiin naimisiin. Elokuvasa ei juuri kuvata seksityöhön liittyvää ihmiskauppaa tai paritusta: Vivian ja Kit työskentelevät itsellisiä yrittäjinä ilman parittajaa. *Huorasadun* Millan ja Kallan työtuloista osansa ottaa paritustoimisto Pimp&Pimp, jonka ehtoihin seksityöntekijöiden tulee suostua. Romanissa kuvataan parituksen lisäksi muita seksityön varjopuolia, kuten ihmiskauppaa. *Huorasadussa* kerrotaan thaimaalaisista lapsista, jotka ottavat länsimaisia seksinostajia vastaan vankilamaisessa bordellissa. Bordelliin on vangittu 12 muun lapsen lisäksi Isra, joka on kaapattu kadulta ja pakotettu myymään seksiä. Tytöille on hankittu uudet kynnet, kampaukset ja seksityöhön sopivat paljastavat vaatteet, ja heidät on opetettu meikkaamaan.

Lasten pukeminen uusiin vaatteisiin vertautuu *Pretty Womanin* kohtauksiin, joissa Edward rahoittaa Vivianille uudet vaatteet, mutta siinä missä Vivian hankkii Edwardin rahoilla elegantit, peittävät ja seurapiireihin sopivat asut, thaimaalaiset lapset puetaan kiiltäviin ja pieniin vaatteisiin. Edward kouluttaa Viviania pois seksityöntekijän habituksesta ja puuttuu tämän ulkonäköön, kun taas bordellinomistajat kouluttavat tyttöjä seksityöhön ja puuttuvat näiden ulkonäköön. "Ne ei ole mikään fairytale" (H, 186), toteaa thaimaalainen Kanya kertoessaan Millalle, millainen kohtalo lapsilla on ollut. Kanyan lausahduksen tulkitsen viittaukseksi *Pretty Womanin* Vivianin julistukseen "I want the fairytale". Vivian haaveilee oman elämänsä sadusta ja ilmentää

näin uusliberalistista unelmaa yksilön noususta ryysyistä rikkauksiin. Muita huonossa asemassa olevia pienituloisia naisia Vivianin satu ei kuitenkaan pelasta. Thaimaalaiset lapset eivät ole Kanyan sanoin mikään fairy tale, koska heidän mahdollisuutensa päästä vapauteen ja onnelliseen elämään ovat lähes olemattomat.

Marshallin elokuva kuvaa vain ohimennen seksityöhön liittyviä varjopuolia: ihmiskauppaa, väkivaltaa ja pakottamista. Elokuvan alussa huumeita käyttävä seksityöntekijä kuolee Hollywoodin kadulle, ja turistit kuvaavat hänen ruumistaan. *Huorasatu* tuo elokuvaa enemmän esiin globaaleihin seksimarkkinoihin liittyviä ihmisoikeusrikkoksia, joihin lukeutuvat lapsiprostituutio ja ihmiskauppa. Teoksessa satirisoidaan yleisiä asenteita, jotka liittyvät seksimarkkinoihin:

Kaikki maailman ihmiset ajattelivat että tämä nyt vain on ilmiö, joka kuuluu thaimaalaaseen kulttuuriin. Että sille ei voi mitään. Ja Thaimaassahan paikalliset koko ajan hymyilevät ja haluavat palvella. Ne pikkutyötötkin! Sitä paitsi jos he eivät olisi töissä bordelleissa, niin heillä olisi varmasti muuten ihan kamala elämä. Paljon huonoja vaihtoehtoja. Ja varmasti moni turisti, joka luuli tulleensa tavalliseen ilotaloon, lapsen nähtyään muuttikin mielensä ja antoi lapsukaiselle viisi tai kymmenen tai sata dollaria ilman minäkäänlaista vastapalvelusta ja lähti kotiinsa päättäen että ei koskaan enää tällaista. (H, 194.)

Satiirinen kertojaääni kaiuttaa ironisesti seksityöhön ja lapsiprostituutioon liittyviä asenteita ja uskomuksia, joiden avulla ihmiskauppa ja lasten hyväksikäyttö pystytään mieltämään hyväksyttäväksi ja lasten kannalta hyväksi vaihtoehtoiksi. Kerronta kaiuttaa ironisesti thaimaalaisia naisia eksotisoivaa ja toiseuttavaa puhetapaa. Lapsiprostituoitujen puhetta ei romaanissa esitetä ollenkaan.

Isra ja muut tytöt onnistuvat myrkyttämään bordellin emännän, muuttavat muotoaan lentäväksi hyönteisiksi ja pakenevat maasta turistin tuliaisviinakassissa. Myöhemmin he ilmestyvät Helsinkiin puolustamaan väkivallan uhriksi joutunutta Kallaa, mutta päätyvät lopulta Korkeasaaren suljettuun häkkiin, mikä symboloi heidän alistettua asemaansa ensin nuorina naisina ja myöhemmin eläiminä. Sen sijaan, että kertoisi yhden seksityöntekijän onnistuneesta luokkanoususta rikkaan miehen rahojen avulla, *Huorasatu* kuvaa, miten seksityöntekijät ja parituksen uhrin yhdistävät voimansa ja pyrkivät vapauttamaan kaikki naiset Patriarkaatin ikeestä. Yksilötarinan sijasta *Huorasatu* on kertomus globaalista ja solidaarisesta naiskollektiivista, joka yhteistuumin pyrki parantamaan naisten asemaa. Naisten alisteisen aseman lisäksi *Huorasatu* kommentoi ei-inhimillisten eläinten huonoa kohtelua. Vaikka naisten asema muuttuisi, erikoisina pidetyt eläimet, kuten hyönteisiksi muuttuneet lapset, pakotetaan vankeuteen.

Huorasadussa naiset kumoavat Patriarkaatin, joka pitää yllä totalitaarista naisia alistavaa globaalia järjestelmää. Naiset saavat avukseen rakkaudenjumalatar Afroditen, kaikkien seksityöntekijöiden puolustajan. Rakkaudenjumalatar esitetään romaanissa ulkonäkönsä vetovoimaan luottavana naisena, joka käyttää aikaansa

romanssien ajatteluun ja suunnitteluun. Afroditen suurin rakkaus on Adonis, jonka hän menettää kuolemalle. Afrodite myös kirjoittaa omaelämäkerrallisia satuja, joissa hän löytää satumaisen rakkauden ja onnen. Jumalatar kuitenkin huomaa, että Patriarkaatti on pilannut seksin ja rakkauden, mistä todisteena on lapsiprostituutio: "Afrodite ei pysty edes katsomaan tyttöjä. Seksi on rakkauden akti. Hän on henkilökohtaisesti luonut seksin rakkauden aktiksi. [-] Voihan kyrpä sentään, hän ajattelee, olin väärässä." (H, 189.) Epäkohdista ja vääryyksistä sisuuntunut Afrodite päättää lähteä tekemään valistustyötä, jotta ihmiset muistaisivat, mitä rakkaus tarkoittaa.

Romanssikirjallisuudessa sukupuolensa ja toisinaan myös yhteiskuntaluokkansa takia alisteisessa asemassa oleva nainen usein vapautuu rakkauden avulla (Roach 2016, 22). *Huorasadussa* romanttinen heterorakkaus tai -seksi ei vapauta naisia, vaan heterosuhteet pikemmin kahlitsevat heidät ja estävät heidän ja muiden naisten vapautumisen. Vain solidaarinen yhteistyö vapauttaa alistetut.

Feminismi, heteroromanssi ja patriarkaalinen suhdemalli

Catherine Roachin (2016, 22) mukaan romanssikertomusten alussa päähenkilönainen usein kärsii patriarkaalisessa yhteiskunnassa. Naisen elämää saattaa varjostaa esimerkiksi seksuaalisen väkivallan uhka, miehen aiheuttama menneisyyden trauma, dominoiva tai välinpitämätön poikaystävä, lähisuhdeväkivalta, työpaikkasyrjintä tai huono itsetunto. Romanssien naispäähenkilö tarvitsee miehen auttamaan naisen pinteestä. Roach näkee romanssin onnelliseen loppuratkaisuun sisältyvän tavoitellun miehen saavuttaminen sekä se, että nainen pystyy toimimaan patriarkaalisessa yhteiskunnassa aiempaa vapaammin (mt.). Yleensä romanssit eivät kuitenkaan esitä patriarkaalisen yhteiskunnan horjuttamista. Yhteiskunta esitetään suhteellisen stabiilina, kun taas naisen asema siinä saattaa muuttua. Romanssin uudemmat muodot, kuten chick lit ja romanttinen komedia, eivät nekään yleensä esitä vaihtoehtoja patriarkaaliselle järjestelmälle, vaan useissa romanttisissa komedioissa ja chick lit -teoksissa nainen luopuu urastaan tai joustaa itsenäisissä valinnoissaan löydettyään Siksi Oikeaksi uskomansa miehen (Mortimer 2010, 30–31). Useimmat romanttiset komediat toisintavat perinteistä romanssijuontaa, mutta voivat lisätä siihen feministisiä tai postfeministisiä elementtejä. Esimerkiksi elokuvassa *Legally Blonde* (2001, *Blondin kosto*) päähenkilö opiskelee oikeustiedettä ja päätyy menestyväksi asianajajaksi, mutta menestymiseen hän tarvitsee vanhemman miesopiskelijan tukea.

Romanssikirjallisuus ja romanttiset elokuvat ovat perinteisesti kuvanneet heterosuhteita, joissa miehellä on enemmän vaurautta ja valtaa kuin naisella. Romanssin lajia on kritisoitu patriarkaalisen sukupuolijärjestelmän ylläpidosta ja siihen liittyvien normien ja stereotyyppien toistamisesta. Romanssien naisten esitetään usein tarvitsevan miestä rakastajakseen ja kumppanikseen, jotta voisivat selviytyä yhteiskunnassa (Dubino 1993). *Pretty Woman* -elokuvan Vivian tarvitsee Edwardia ja tämän rahoja päästäkseen pois kadulta ja opiskellakseen itselleen keskiluokkaisen am-

matin. Elokuvasa korostetaan Vivianin hauskuutta ja kauneutta, jotka häikäisevät Edwardin ja saavat tämän ihastumaan. Länsimaisten kauneusihanteiden mukaisella ulkonäöllään ja hauskuudellaan Vivian muistuttaa romanttisten komedioiden naispäähenkilöitä, jotka ovat yleensä kauniita, hoikkia ja sanavalmiita.

Huorasadussa patriarkaalinen järjestys esitetään sen sijaan kaiken pahan alkuna ja juurena, joka täytyy tuhota ennen kuin naiset pystyvät olemaan onnellisia. Patriarkaatin tuhoutumisen jälkeen heterosuhteetkin voivat olla naisia tyydyttäviä ja tasa-arvoisia. Erityisesti naiset ja eläimet mutta myös miehet kärsivät *Huorasadun* kuvaamassa miesten hallitsemassa maailmassa, jossa miehen etuoikeutettu asema perustuu sukupuoleen. *Huorasadun* naiset järkyttävät koko yhteiskunnan rakenteita toisin kuin romanssien sankarittaret, jotka parantavat vain oman elämänsä laatua. Afrodite, Kalla ja Milla yhdistävät voimansa ja kutsuvat joukkoihinsa alistettuja naisia valmistautuessaan hyökkäämään Patriarkaattia vastaan tekemällä iskun sen maanalaiseen päämajaan, josta käsin suurmiehet monitoroivat kaikkea, mitä maan päällä tapahtuu. Heitä aiemmin Patriarkaattiin on hyökännyt armeijallinen soturi-Kalloja, jotka Aristoteles on kuitenkin oveluudellaan kesyttänyt.

Vivian esitetään *Pretty Womanissa* itsenäisenä, päämäärätietoisena ja jossain määrin feministisenäkin hahmona, mutta siitä huolimatta hänen valintansa noudattavat perinteisen heteroromanssin kaavaa. Hilary Radner (2011, 41) kuvailee *Pretty Womanin* olevan satu, joka ilmentää pehmeää ja sentimentaalista versiota postfeminismistä⁶ ja luottaa perinteisen heteroromanssin tenhoon. Radner katsoo, että elokuvan melodramaattisuutta pehmennetään romanttisen komedian elementeillä. Radner luonnehtii elokuvaa romanttisen komedian sijasta tyttöelokuvasi (*girly film*), joka yhdistää postfeminismiin romanssipiirteitä, kuten onnellisen lopun konvention. Radnerin mukaan tyttöelokuviissa, kuten *Pretty Womanissa*, nuoren naispäähenkilön tulee usein noudattaa heteroseksuaalisuuden koodeja ollakseen haluttava. Tässä asetelmassa hänen asemansa jää heikommaksi kuin voimakkaan miehen ja tämän edustaman vakaan identiteetin (mt. 30). Radner (mt., 31) esittää, että *Pretty Woman* on yksi keskeisimmistä elokuvista, joka on tuonut postfeminismin paradigmat elokuvataiteeseen. Myös Ruti (2016, 10–11) yhdistää *Pretty Womanin* yksilökeskeisyyttä korostavaan postfeminismiin ja uusliberalismiin.

Huorasadun viittauksissa romanttiseen vihteeseen esitetään koomisessa valossa chick litille ja romanttisille komedioille tyypillinen naispäähenkilö, joka nauttii urbaanista kulutuskuulttuurista ja haaveilee heteroavioliitosta. Kun amatsoneiksi kasvaneiden Kallojen armeija hyökkää kukistamaan maanalaista Patriarkaattia ja löytää maankuoren halkeaman New Yorkia muistuttavasta rannikkokaupungista, kaupunkilaiset eivät kiinnitä heihin huomiota vaan jatkavat shoppailua. Nykypopulaarikulttuurin tunnetuimpaan newyorkilaiseen, *Sex and the Cityn* Carrieen nimellään viittaava nainen jää juomaan Americanoa ja miettimään tulevaa miestänsä.

⁶ Radnerin käyttämä termi, neo-feminism, on merkitykseltään samankaltainen kuin usein käytetty termi postfeminism.

Armeija marssii yli näivettyneen maanosan ja halki saastaisen meren aina uuteen maailmaan asti. Rannikolla sijaitsee kaupunki, jossa Patriarkaatti on tperyyttään tehnyt itse halkeaman kuoreensa.

Kaupungin naiset ja miehet katsahtavat heitä pikaisesti mutta eivät jää töllistelemään: he ovat niin tottuneita siihen että valtavan suuret asiat aika ajoin rymistelevät heidän kaduilleen. Sitä paitsi vain idiootti jää seisomaan tungoksessa. He jatkavat osta-osta-ostamista ja myy-myy-myymistä. Carrie juo Americanoa ja ajattelee tulevaa aviomiestään. (H, 220.)

Postfeminismiin⁷ yhdistetyn *Sex and the Cityn* päähenkilö Carrie Bradshaw rakastaa kalliita asuja ja shoppailua New Yorkin liikkeissä sekä kahvihetkiä ystäviensä kanssa. Hän palaa yhä uudelleen suhteeseen epävakaaasti käyttäytyvän Mr. Bigin kanssa ja haaveilee avioliitosta tämän kanssa – *Sex and the City* -elokuvassa he lopulta päätyvät naimisiin sen jälkeen, kun Mr. Big on kertaalleen hylännyt Carrien alttarille. *Sex and the City* -teokset jatkavat naisille suunnatun viihteellisen ”seksiä ja shoppailua” -fiktioita kuvaamalla vaihtuvia ja episodisia seksuaalisia kohtaamisia loisteliaissa miljöissä (vrt. Pearce 2007, 182). *Sex and the Cityn* Carrien ja Mr. Bigin välinen suhde muistuttaa Vivianin ja Edwardin suhdetta siinä, että kummankin teoksen miespäähenkilöt ovat emotionaalisesti etäisiä ja sitoutumista karttelevia, kun taas Carrie ja Vivian haaveilevat suhteen vakiintumisesta ja sen tuottamasta turvasta.

Naisten ja eläinten alistamiseen kyllästyneet amatsoni-Kallat eivät tulevista tai menneistä aviomiehistä piittaa, vaan pudottautuvat naisenmentävästä aukosta kohti kuolleiden suurmiesten asuttamaa Patriarkaatin Phallusteina aikomuksenaan tappaa suurmiehet. Kallat tietävät, että niin kauan kuin Patriarkaatti pitää yllä järjestelmää, jossa naiset ovat miehiä alempiarvoisia, naisten ja miesten väliset suhteet ovat valtasuhteita. Patriarkaatin tuhoamisen voi tulkita käänteisen romanssin kontekstissa käännepätkäksi, jossa nainen vapautuu häntä rajoittaneesta yhteiskunnallisesta tilanteesta tai muusta ongelmasta (ks. Roach 2016, 22). Hyökkäys Patriarkaattiin esitetään teoksessa feministisenä kostofantasia, joka lainaa kuvastoaan populaarikulttuurin elokuvista, musiikkivideoista ja videopeleistä. Ensimmäisenä Kallat tappavat Patriarkaatin vastaanotossa työskentelevän alastoman naisen, joka on pukeutunut pelkkiin pieniin korkokenkiin ja pään peittävään huppuun. Kun Kalla kysyy, miksi nainen on pukeutunut niin, tämä vastaa toimineensa oman tahtonsa mukaan ja tunteensa sydämessään pukeutuneensa oikein.

Tulkinnassani liian pieniin korkokenkiin pukeutunut ja pukeutumistaan omalla valinnallaan perusteleva nainen kommentoi satiirisesti kulttuuria, jota Angela McRobbie (2009, 67) on kuvaillut postfeministiseksi naamioksi, joka tekee tyhjäksi feminismin saavutuksia korvaamalla aiemmat patriarkaaliset instituutiot vanhoja valtasuhteita ylläpitävällä kulutuskulttuurilla. Tämän seurauksena nuoret naiset omaksuvat ”teet sen omaksi parhaaksesi” -logiikan, joka saa heidät noudattamaan

⁷ Terhi Nevalaisen (2015) mukaan *Sex and the City* -tutkimus vakiinnutti postfeminismin angloamerikkalaisen tutkimuksen käsitteistöön.

haluttavana esitettyä ja kulutuskulttuurin tukemaa naiseuden mallia (Mißler 2019, 132).

Huorasadun juoni poikkeaa heteroromanssin tyypillisestä juonesta monin tavoin. Rakastuminen mieheen ei tuo pelastusta tai onnea naispäähenkilöille, ja naiset saattavat etsiä miesrakastajan sijasta naisrakastajia. Heteroseksiksi kuvataan teoksessa pääosin alistavaksi, väkivaltaiseksi ja epäromanttiseksi kaupankäynniksi, joskin teokseen mahtuu myös muutama intohimoinen ja onnellinen heterosuhte. *Huorasatu* vastustaa käsitystä satumaisesta, avioliittoon päättyvästä juonesta esittämällä pettämistä, seksuaalista väkivaltaa, lähisuhdeväkivaltaa sekä ankean Kuoleman valtakunnassa sijaitsevan porvarillisen lähiön, johon naimisiin menneet naiset joutuvat.

Heterosuhteiden ohella teoksessa kuvataan naistenvälisiä ja miestenvälisiä suhteita, jotka näyttävät intohimoisempina kuin heterosuhteet. *Huorasadun* kuvauksessa maailmassa vain lesbo- tai homoromanssi mahdollistaa tasa-arvoisen ja kaikkia osapuolia tyydyttävän romanttisen suhteen silloin, kun patriarkaalinen järjestys vallitsee. Esimerkiksi Adoniksen ja Areksen keskinäinen lempi esitetään kiihkeänä, ja jumalat karkaavat yhdessä moottoripyörällä saadakseen olla kahdestaan. Afrodite, hänen miehensä Ares ja Adonis harrastavat kolmestaan seksiä, jonka aikana Ares ja Adonis ihastuvat toisiinsa.

Afrodite huomaa ettei hänelle enää ole tilaa miesten välissä. Hän kääntää selkänsä ja tunkee korvatulpat korviin. Ehkä he aamulla taas käyttäytyvät normaalisti ja palvovat häntä.

Koittaa seuraava päivä. Lakoniseen tapaansa Ares ilmoittaa että rauha riittää: hän lähtee töihin. Adonis nousee polvilleen sängylle ja katsoo yöllistä rakastajaansa suurilla silmillään. Ares tarkastelee Adoniksen herkän poikamaista olemusta pitkään ja ojentaa tälle lihaksikkaan käsivartensa. ”Voit tulla mukaan”, hän sanoo. Adonis loikkaa sängystä, pukeutuu Calvin Kleinin boksereihin ja suihkauttaa marmorinvalkealle rinnalleen Le Malea. Hän jättää Afroditen niille sijoilleen ja seuraa Aresta. (H, 124.)

Ares ja Adonis kaasuttavat moottoripyörällään kaukaisuuteen kuin romanttisten elokuvien rakastavaiset ja jättävät Afroditen yksin. Adoniksen kerrotaan sonnustautuvan Calvin Kleinin boksereihin ja Le Male -hajuveteen. Tuotemerkkien kuvailu on keskeinen piirre sinkkunaisten elämästä kertovassa chick lit -kirjallisuudessa, jonka lukijan oletetaan tunnistavan Calvineiden ja Manolon kaltaiset tuotemerkit (Philips 2006, 117). Chick lit -kirjallisuuden naiset shoppailevat ja käyttävät merkkituotteita houkutellessaan miehiä (mt., 117–118), kun taas Adonis sumuttaa yleen Le Malea hurmataksaan Areksen. Kun miehet ovat lähteneet, Afrodite yrittää lohdutustua syömällä Millan leipomia mokkapaloja ja katsomalla tämän tuomaa Bridget Jonesin elämästä kertovaa elokuvaa ja muita romanttisia komedioita (H, 126). Näin tekemällä hän toisintaa chick litille tyypillistä trooppia elokuvien äärellä herkuttelevasta nai-

sesta, jonka syömät makeat herkut esitetään miehen korvikkeena (ks. myös Maria Laakson artikkeli tässä kokoelmassa).

Huorasatu kuvaa myös naisten välistä ystävyyttä ja eroottisia kohtaamisia. Afroditella on intohimoinen kohtaaminen naispuolisen oppaansa Faidran kanssa. Lesboerotiikka korostuu myös teoksen intertekstuaalisuuden kautta, sillä teoksen interteksteinä on naisten välistä intohimoa kuvaavia teoksia, kuten Sheridan Le Fanun vampyyrikertomus *Carmilla* (1872), jonka päähenkilöön viittaa Millan seksityöntekijänä käyttämä nimi Karmilla. Sarah Gamblen (2008, 31) mukaan Le Fanun teos esittää naisvampyyri Carmillan itsenäisenä toimijana, jonka eroottinen kiihko kohdistuu naisiin.

Lukuisten ankeiden ja naista alistavien heterosuhteiden ohella kerrotaan romaanin loppupuolella Millan ja Lumimiehen onnellinen rakkaustarina: Patriarkaatin kukistumisen jälkeen Milla löytää Thaimaasta feministisen miehen, joka tekee herkullista kasvisruokaa ja täyttää Millan kaikki toiveet. Teos kuitenkin pääosin parodioi heteroromansseja, joissa maskuliininen machomies tarjoaa naiselle turvallisen elämän ja hyvää seksiä. *Huorasadun* machomiehet ovat aggressiivisia ja yksinkertaisia alistajia, jotka pyrkivät saamaan naisista vain seksuaalista nautintoa ja vievät naisiltään vapauden vangitsemalla nämä ankeisiin rivitaloasuntoihin tai helvetin syövereihin.

Romanttiset kohtaamiset romanttisen komedian trooppina

Yksi romanttisen komedian keskeisistä elementeistä on meet cute -kohtaus, jossa päähenkilöt tapaavat toisensa yllättävässä ja toisinaan nolossakin tilanteessa (Mortimer 2010, 6). *Pretty Womanissa* tällainen kohtaus on tilanne, jossa Edward kysyy Vivianilta tietä hotellilleen, ja kun Vivian nousee kyytiin, käy ilmi, ettei Edward osaa ajaa autoaan. *Bridget Jones's Diary* -elokuvassa tällaisia kohtauksia ovat muiden muassa Bridgetin ja Mark Darcyn ensitapaaminen Bridgetin äidin kutsuilla, joille Mark on pukeutunut rumaan villapaitaan ja joiden aikana Bridget saa Markista ylimielisen kuvan. Myöhemmin he tapaavat juhlassa, joihin Bridget on väärinkäsityksen vuoksi pukeutunut playboy-pupuksi muiden ollessa konservatiivisesti pukeutuneita: Bridget on luullut, että juhlien teemana ovat huorat ja papit.

Huorasadussa meet cute -trooppia varioidaan tilanteissa, joissa Kalla kohtaa häntä ehdistelevän miehen, Andersin. Anders on raiskannut Kallan baari-illan jälkeen, minkä jälkeen hän ilmestyy Kallan elämään useaan otteeseen. Anders ihailee Kallan kauneutta ja haluaisi suhteeseen tämän kanssa, mutta Kalla yrittää pysyä etäällä hänestä. Mies ainakin esittää, ettei ymmärtänyt raiskanneensa naisen yhdyttyään tähän kielloista huolimatta. Kallan työskennellessä liharavintolassa mies saapuu ystävineen asiakkaaksi ja tilaa pihviaterian. Kalla tunnistaa asiakkaan raiskaajakseen

ja häkeltyneenä kaataa oluen tämän syliin.⁸ Nolostuneena Kalla yrittää kerätä tuopin sirpaleita pöydän alta samalla, kun mies kuivaa housujensa etumusta ja vitsailee.

Romanttisen komedian kontekstissa kohtaaminen voisi ennakoita Kallan ja miehen parisuhdetta, joka etenee nolojen tilanteiden ja väärinkäsitysten kautta sitoutumiseen. *Huorasadussakin* Kalla ja mies päätyvät asumaan yhdessä, mutta avioliitto on Kallalle rangaistus. Mies saapuu ravintolan takahuoneeseen Kallan vuoron päätyttyä ja yrittää selittää, ettei aikonut raiskata Kallaa. Ravintolan takapihalla lihapaloista rakentuneet pienet eläimet kuitenkin hyökkäävät miehen kimppuun ja irrottavat tämän silmät, jolloin itsevarma ja aggressiivinen mies muuttuu kertojan sanoin tuhisevaksi sokeaksi ihmisjätteeksi. Tästä kostoksi Kalla joutuu maksamaan miehen silmäleikkauksen ja myöhemmin, kun mies on mukiloitu liikuntarajoitteiseksi, Kalla pakotetaan avioliittoon tämän kanssa.

Missään vaiheessa mies ei muutu uljaaksi prinsiksiksi vaan pysyy Kallan mielestä hirviön näköisenä. Kallan ja miehen avioliitto mukailee hirviö sulhasena -satutyyppejä (ATU 425), jonka saduissa naiset pakotetaan suhteeseen hirviömäisen miehen kanssa. Jack Zipes (2011, 224) esittää, että näissä kertomuksissa rationalisoidaan tapa, jolla miehet käyttävät valtaansa opettaakseen ja hallitakseen naisia tai suostutellakseen heidät sopeutumaan miesten sääntöihin. Kalla ei kuitenkaan sopeudu avioliittoon, vaan kohtelee kaltoin puolustuskyvyttöä aviomiestänsä.

Romaanin kertoja kuvailee teoksen henkilöihminen Kallan suhdetta mieheen: ”Alussa kaikki ei ole hyvin. Mutta niin tuskin tulee olemaan lopussakaan.” (H, 39.) Alun epäonni on tyypillinen konventio romanttisen viihteen, romanttisten komedioiden ja satujen päähenkilöiden kuvauksessa, mutta toisin kuin saduissa ja romantiikassa kirjallisuudessa, Kallan ja miehen tarinaa ennakoiva kertoja toteaa, ettei suhde ole hyvä missään vaiheessa. Kallan ja miehen suhde kääntää monessa kohdissa nurin romanttisten kertomusten ja satujen esittämiä heterosuhteen kuvauksia: Kallan vastenmielisenä pitämä mies ei muutu hänen silmissään ihannekumppaniksi, vaikka mies rakastuu kauniiseen Kallaan ja kokee olevansa onnellinen asuessaan tämän kanssa. Kalla sen sijaan vain joutuu tyytymään kohtaloonsa ikävän miehen vaimona.

Andersin ja Kallan suhteessa mies ilmaisee rakastavansa Kallaa, mutta tunne ei ole molemminpuolinen eikä Kalla rakastu mieheen missään vaiheessa. Mies elää kuvitelmissaan romanssille tyypillistä tarinaa Kallan kanssa, vaikka tämä torjuu hänet toistuvasti ja vaikka tämän hallussa olevat eläimet pahoinpitelevät hänet. Mies tulkitsee vastoinkäymiset romanssijuonelle ominaisiksi suhteen esteiksi, joiden jälkeen kaikki kääntyy onneksi, ja näkee elämänsä olleen johdatuksen määräämää.

Mies vaeltelee puistossa, jonka lähellä kohtasi kerran Mirkallan. Hän oli jo silloin rakastunut, vaikka nainen käyttäytyikin hieman häkellyttävällä tavalla. Sitten tapahtui joitain huonompia asioita. Mutta lopulta kaikki meni

⁸ Juoman läikyttäminen toisen päälle on romanttisissa komedioissa käytetty trooppi. Esimerkiksi romantiikassa komediassa *Notting Hill* (1999) esitetään meet cute -kohtaaminen, jossa miespäähenkilö Will törmää naispäähenkilö Annaan kadulla ja läikyttää kahvia tämän päälle. Nolo tilanne johtaa vaatteiden vaihtamisen kautta parin ensimmäiseen suudelmahan.

hyvin! Hän pystyi jopa antamaan Kallalle anteeksi sen häijyn silmähomman, joka suisti hänet entisestä elämästään, oikeustieteen laitokselta, keskinkertaisen pihviravintolan kokiksi. Ehkä se oli johdatusta. (H, 212)

Romanttisten kertomusten keskeinen kohta on rakkaudentunnustus. Perinteiset romanssit päättyvät usein avioliittoon, kun taas chick lit -kirjallisuuden variantti onnellisen lopun konventiosta on usein vastavuoroinen rakkaudentunnustus (Wells 2006, 50). Kallaan rakastunut mies tunnustaa Kallalle rakkautensa, mutta ei saa toivomaansa vastausta.

”Mirkalla”, mies sanoo.

”Pelkkä Kalla”, sotilas vastaa.

”Rakastan sinua.”

”Mä en sua, senkin persenaama.”

Miniatyyri-Kalla sylkää miehen kasvoille ja ryhtyy komentamaan joukkojaan. (H, 217.)

Kallan ahdistus avioliitossaan ja tyyly vastaus miehelleen kääntävät nurin niin populaariromanssin kuin chick lit -kirjallisuuden konventionaalisia tapoja esittää heteroromanssin onnellinen päätös.

Kallan tavoin Afrodite joutuu rangaistuksen kaltaiseen avioliittoon. Kuoltuaan huumeiden yliannostukseen Afrodite joutuu kuolleiden valtakuntaan, jossa häntä odottaa rangaistus. Rakkauden jumalatar on voimaton *Huorasadun* kuvaamassa patriarkaalisessa maailmassa. Afrodite joutuu asumaan porvarilliselle rivitaloalueelle kuolleen miehen säädyllyiseksi vaimoksi, jonka on käyttäydyttävä konservatiivisten normien mukaisesti. Alueen naisten tulee pukeutua 1950-luvun mekkoihin, kammata hiuksensa nutturalle sekä huolehtia lapsista ja kodin siisteydestä. Afroditen tylsä aviomies on ”ei-minkään-näköinen. Ei-kukaan. Vaikka häntä katsoisi kuinka pitkään, hänen kasvojaan ei enää hetken kuluttua voisi palauttaa mieleensä. Hänen ulkonäöstään ei siis kannata sanoa mitään, olen jo unohtanut sen.” (H, 87.) Afrodite joutuu seuraamaan, miten hänen entinen rakastajansa Adonis ja Adoniksen viekkauksella saanut Persefone kuhertelevat naapuriasunnossa. Ei-minkään-näköinen mies eroaa radikaalisti romanttisen kirjallisuuden miehistä, joiden komea ulkonäkö kuvataan usein yksityiskohtaisesti.

Gustafssonin romaani kääntää nurin romansseille ja romanttisille komedioille tyypillisiä piirteitä ja lajille ominaisen juonen, jossa nainen voi luovia elämässään eteenpäin mukautumalla patriarkaalisen yhteiskunnan odotuksiin. Romaanin naiset eivät suostu alistumaan kotirouviksi vaan räjäyttävät tylsän ja vankilamaisen rivitaloasunnon ja myöhemmin koko Patriarkaatin.

Lopuksi

Huorasadussa ja *Pretty Womanissa* kuvataan naisten mahdollisuuksia selviytyä miesten hallitsemassa yhteiskunnassa. *Huorasadussa* miesvallan järjestelmä on nimetty Patriarkaatiksi, kun taas *Pretty Womanissa* yhteiskunnan patriarkalaisuus esitetään epäsuorasti. Tässä elokuvassa miehillä on naisia enemmän taloudellista ja yhteiskunnallista valtaa, johon naiset voivat helpoiten päästä käsiksi hankkiutumalla vakiintuneeseen parisuhteeseen varakkaan tai arvostetun miehen kanssa. Myös teosten *Sex and the City* ja *Bridget Jones's Diary* päähenkilöt tavoittelevat heteroparisuhdetta ja ovat suhteissa miehiin, jotka kohtelevat häntä huonosti tai ovat emotionaalisesti etäisiä, minkä voi katsoa patriarkalaisen parisuhdemallin oireeksi.

Huorasatu kääntää nurin romansseille ja romanttisille komedioille tyypillisiä konventioita, joihin lukeutuvat esimerkiksi heterosuhteen tuoma onni sekä voimakkaan, rikkaan ja itsevarman miehen esittäminen tavoiteltavana. *Huorasadussa* on vastakertomuksia heteroromansseille, joissa mies ja nainen saavat toisensa erilaisten vaikeuksien jälkeen ja joissa miehen ja naisen välinen eroottinen ja romanttinen rakkaus esitetään naisen tavoitteena. Gustafssonin romaani esittää lukuisia epäonnisia, epäromanttisia tai väkivaltaisia suhteita ja yhden onnellisen heterosuhteen. Teoksen keskeiset henkilöt Milla, Kalla ja Afrodite joko menettävät kumppaninsa tai joutuvat suhteisiin vastentahtoisesti. Heteroavioliitto esitetään teoksessa naista kahlitsevana: nainen voi joutua espoolaista rivitaloaluetta muistuttavan helvetin piirin vangiksi tai avioliitto on naiseen kohdistuva jumalallinen kosto. Miehen ja naisen välinen tasa-arvoinen suhde esitetään teoksen maailmassa mahdollisena vasta sitten, kun maan alla päämajaansa pitävä totalitaarinen Patriarkaatti ja sen suurmiehet on tuhottu ja miesvallan järjestelmä kaatunut.

Gustafssonin teoksen provokatorinen nimi yhdistää teoksen sadun lajiin, ja teoksessa on satupiirteitä ja satuhahmoja muistuttavia henkilöahmoja. Teos käyttää myyttejä ja satuja interteksteinä ja uudelleenkirjoittaa näiden lajien konventioita. Sen sijaan, että teoksessa kerrotaisiin siitä, miten yksin asuvat päähenkilöt löytävät unelmiensa miehen kumppaniksi, romaani kertoo naapureina asuvista naisista, jotka ryhtyvät seksityöntekijöiksi rahoittaakseen elämänsä kalliissa pääkaupungissa. Heidän kohtaamansa miehet eivät ole uljaita prinssejä vaan väkivaltaisia raiskaajia tai rikkaita tylsimyksiä.

Sadut ovat *Huorasadun* keskeisiä intertekstejä myös muiden satuintertekstuaalisten teosten, kuten *Pretty Womanin* kautta. *Huorasatu* jatkaa toisaalta niin kutsutun Angela Carter -sukupolven tapaa hyödyntää sadun lajipiirteitä yhdistämällä sadun goottilaisen kertomuksen piirteisiin, pornografiseen tai eroottiseen kuvastoon sekä seksuaalisen väkivallan kuvauksiin (Benson 2008, 2; Bacchilega 2013, 16). Samalla Gustafssonin teos kuitenkin satirisoi ja kritisoi naisten ruumiiden pornografista esittämistä kuvaamalla esimerkiksi kadunvarsimainosten vähäpukeisia naisia, joiden alastomuus närkästyttää ohikulkijoita mutta joiden ruumiissa näkyvät väkivallan jäljet eivät kiinnitä kaikkien turtuneiden katsojien huomiota.

Intertekstuaalisilla ja -mediaalisilla viittauksilla on keskeinen rooli *Huorasadun* feministisen sanoman välittymisessä. Yksittäinen viittaus Atwoodin *The Edible Womanin* päähenkilöön Marianiin aktivoi vertailevan tulkinnan: *Huorasadun* tavoin *The Edible Woman* käsittelee heteronormia, johon liittyy avioliittopakko (Harzewski 2011, 136). Atwoodin romaanissa Marian kokee painetta avioitua miesystävänsä kanssa, kun taas *Huorasadun* Kalla ja Afrodite joutuvat pakkoavioliittoihin vastenmielisinä pitämiensä miesten kanssa. Afrodite kohtaa manalassa Louisen, jonka nimi viittaa feministisen road movien klassikkoon, *Thelmaan ja Louiseen*. Tämä viittaus on osa teoksen esittämää feminististä kostofantasiaa, johon liittyy alistavien ja väkivaltaisten miesten tappamista ja pakomatkoja vapauteen.

Huorasadun naiset elävät patriarkaalisen yhteiskunnan ikeen alla ja joutuvat seksuaalisen ja sukupuolittuneen häirinnän ja väkivallan kohteiksi töissään tarjoilijana, siistijänä ja seksityöntekijänä. Toisin kuin romanttisessa viihteessä, romanttiset suhteet miehiin eivät kuitenkaan pelasta heitä ahdingolta. Romaanissa sen sijaan korostuu naisten välinen solidaarisuus ja yhteistyö, jonka avulla he voivat purkaa alistavia rakenteita.

Kirjallisuus

Kohdeteokset

- Gustafsson, Laura 2011. *Huorasatu (romaani)*. Helsinki: Into.
Marshall, Gary (ohj.) 1990. *Pretty Woman*. Touchstone Pictures.

Tutkimuslähteet

- Bacchilega, Cristina 2013. *Fairy Tales Transformed. Twenty-First-Century Adaptations and the Politics of Wonder*. Detroit: Wayne State University Press.
- Benson, Stephen 2008. Introduction: Fiction and the Contemporaneity of the Fairy Tale. Teoksessa *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*. Toim. Stephen Benson. Detroit: Wayne State University Press, 1–20.
- Dalla, Rochelle L. 2000. Exposing the "Pretty Woman" Myth: A Qualitative Examination of the Lives of Female Streetwalking Prostitutes. *Journal of Sex Research* 37(4), 344–353.
- Dubino, Jeanne 1993. The Cinderella Complex: Romance Fiction, Patriarchy and Capitalism. *Journal of Popular Culture* 27(3), 103–118.
- Gamble, Sarah 2008. Penetrating to the Heart of the Bloody Chamber: Angela Carter and the Fairy Tale. Teoksessa *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*. Toim. Stephen Benson. Detroit: Wayne State University Press, 20–47.
- Graham-Smith, Gregory 1993. Sculptor or Sculpted? The Subversion of the Pygmalion Myth in *Pretty Woman*: A New Dialectic. *Myth & symbol* 1(1), 86–101.
- Halonen Minna & Sanna Karkulehto 2017. Vedenpaisumus tornikamareissa. Sukupuolittavaa väkivaltaa purkavat naisruumiin kokemukset ja eettinen lukeminen. Teoksessa *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Toim. Sanna Karkulehto & Leena-Maija Rossi. Helsinki: SKS, 186–216.
- Harzewski, Stephanie 2011. *Chick lit and postfeminism. (Cultural Frames, Framing Culture)*. Charlottesville & London: University of Virginia Press.
- Hutcheon, Linda 2000/1985. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Kelley, Karol 1994. A Modern Cinderella. *Journal of American Culture* 17(1), 87–92.
- McRobbie Angela 2009. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Los Angeles: Sage Publications.
- Mißler, Heike 2019. Neoliberal Fantasies: Erica Kennedy's *Feminista* (2009). Teoksessa *Theorizing Ethnicity in the Chick Lit Genre*. Toim. Erin Hurt. New York & London: Routledge, 131–149.
- Moraru, Christian 2001. *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. New York: State University of New York Press.
- Mortimer, Claire 2010. *Romantic Comedy*. New York & London: Routledge.
- Nevalainen, Terhi 2015. *Pinkit piikkikorot: Chick lit -kirjallisuuden postfeministiset sisällöt ja lukijat niiden merkityksellistäjänä*. Väitöskirja. Joensuu: Itä-Suomen yliopisto. Publications of The University of Eastern Finland Dissertations in Education, Humanities, and Theology No 67. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-61-1745-4>

- Pearce, Lynne 2007. *Romance Writing*. Cambridge: Polity Press.
- Philips, Deborah 2006. *Women's Fiction 1945–2005. Writing Romance*. London & New York: Continuum.
- Radner, Hilary 2011. *Neo-Feminist Cinema. Girly Films, Chick Flicks and Consumer Culture*. New York & London: Routledge.
- Roach, Catherine M. 2016. *Happily Ever After. The Romance Story in Popular Culture*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Ruti, Mari 2016. *Feminist Film Theory and Pretty Woman*. New York, London, Oxford, New Delhi & Sydney: Bloomsbury.
- Scala, Elizabeth 1999. Pretty Women: The Romance of the Fair Unknown, Feminism, and Contemporary Romantic Comedy. *Film & History* 29(1–2), 34–45.
- Wells, Juliette 2006. Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History. Teoksessa *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. Toim. Suzanne Ferriss & Mallory Young. New York & London: Routledge, 47–71.
- Winn, J. Emmett 2007. *The American Dream and Contemporary Hollywood Cinema*. New York & London: Continuum.
- Zipes, Jack 2011. *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York & London: Routledge.

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 yksioönsä poikaystävä Rickin päätettyä suhteen. Onnettomiin suhteisiin kylläntynyt Rori on päättänyt viettää lopun elämänsä yksioössään, 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 lempenasioissa 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 lemmontouhua: 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 *uusvilpittömyydestä*, 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 Säätiö, 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 onnettomanä jäätelöä ahmivasta sinkusta aviovaimoksi 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 näyttätyy 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 viit-
taavat 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 muun-
nellen (Hutcheon 1986; Rose 1995). Parodia on siis kirjallista imitaatiota, jota kuitenkin
leimaa kriittinen etäisyys imitoituun tekstiin. Tässä ”teksti” on kuitenkin ymmärret-
tävä laveasti, sillä käytännössä parodia kohdentuu usein yhden tekstin sijaan johon-
kin lajiin, diskurssiin tms. Kuten Linda Hutcheon (1986, 18) huomauttaa, on parodi-
an 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 Den-
tith 2000, 9).

Kun palaamme tarkastelemaan Tavin romaanin aloittavaa romaanin kokonai-
suutta peilirakenteena heijastavaa kertomusta yhdysvaltalaisesta Rori Rayesta, huo-
maamme tekstin imitoivan eksemplariselle mediakertomukselle ja self help -kir-
jallisuudelle tyypillistä tarinamallia. Seuraavassa sitaatissa tapahtuu käänne, joka
muuttaa jäätelöön surujaan hukuttavan sinkkunaisen elämän kulkusuunnan nousu-
johteiseksi:

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 tapahtumaket-
jun, joka muutti hänen elämänsä: ”Hienoin asia, jonka elämässäsi voit oppia,
on oppia miten rakastaa ja miten tulla rakastetuksi.” Se tuntui suunnatto-
man lohdulliselta. Että yhtä lailla rakastamista kuin rakastetuksi tulemista
olisi mahdollista opiskella. (T, 12.)

Rori nousee oivalluksensa jälkeen kansainvälisesti palvotuksi rakkausvalmenta-
jaksi, solmii ihanan avioliiton, tulee äidiksi. Tarina on tunnistettava. Tämänkalta-
silla 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 vaihta-
malla 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 elämänsänsä 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 kielletyistä 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 voisikin 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 pysyäksään parisuhteeseen ja työhön kelpaavana. Tällainen itsen jatkuva kehittäminen muodostuu lopulta kuluttavaksi kierteeksi, jossa käsitys itsestä ja identiteetistä vääristyy ajatukseksi 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 "ihana 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 repertoaareista 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 erottelemaa 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 tämänkaltainen 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 päätyminen 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 leikkittely – ironista vai vilpittöntyä?

Tavin *Tellervo* väistää sitoutumasta suoranaisesti mihinkään yhteen lajiin vaan leikkitelee 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 ironisuus. 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 nälkänsä. 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 henkilöihajmojensa 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 henkilöhahmojen 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.

8

Nykyajan goottilainen romanssi ja kamppailu patriarkaattia vastaan Groot-nimimerkin kirjoittamassa *Harry Potter* -fanifiktiotekstissä *Galleons and Sickles and Knuts, Oh My!*

Helena Mäntyniemi, ORCID: 0009-0000-3161-2702

Tässä artikkelissa tarkastelen Hermione Grangerin ja Severus Snapen suhteesta kertovaa *Harry Potter* -fanifiktiotekstiä *Galleons and Sickles and Knuts, Oh My!*. Tarina on paitsi romanssikertomus, jossa tarinan naispäähenkilö Hermione Granger rakastuu miespäähenkilöön Severus Snapeen¹, myös kertomus naisen voimaantumisen patriarkaalisessa yhteiskunnassa. Tarinassa olennaisia ovat rahan ja vallan teemat, jotka nousevat esille myös tarinan otsikon tasolla: otsikko viittaa velhomaailman rahayksiköihin, suomennettuna kaljuunoihin, sirpeihin ja sulmuihin² ja tätä kautta myös yhteiskunnallisiin valta-asetelmiin, erityisesti naisten ja miesten välillä. Feministinen tematiikka – erityisesti vanhojen miesten peloton vastustaminen ja naisen voimaantuminen – kulkee juonen tasolla koko tarinan lävitse ja se on keskeinen ele-

¹ Käytän tässä artikkelissa Severus Snapen hahmosta nimitystä Severus Snape *Harry Potter* -romaanien suomennoksen Severus Kalkaroksen sijaan, sillä kohdetekstini on englanninkielinen. Muista taikamaailman elementeistä sen sijaan käytän romaanisarjan suomentajan Jaana Kapari-Jatan suomennoksia aina kun se on mahdollista.

² Galleons = kaljuunat, sickles = sirpit ja knuts = sulmut.

menti myös romanssin syntymisessä hahmojen välille. Tässä artikkelissa tarkastelen tätä fanifiktio tekstiä nykyaikaisena goottilaisena romanssikertomuksena ja keskityn paitsi perinteiseen romanssinarratiiviin ja sen myötä tapahtuvaan naisen voimaantumiseen, myös feministisen tematiikan tarkasteluun tarinassa.

Galleons and Sickles and Knuts, Oh My! (tästä eteenpäin *Galleons and Sickles*) on nimimerkin Groot kirjoittama pienoisoromaanin pituinen tarina, joka on julkaistu sekä *Livejournal*-blogisivustolla joulukuussa 2018 että fanifiktio arkistosivustolla *Archive of Our Own*issa tammikuussa 2019.³ Se on kirjoitettu osana vuoden 2018 SSHG-giftfestiä, *Livejournal* -blogisivustolla vuosittain tapahtuvaa *Harry Potter* -fanifiktio kirjoitustapahtumaa, jonka sisällä tuotetut tarinat keskittyvät kahden *Harry Potter* -romaanisarjan hahmon, Severus Snapen ja Hermione Grangerin suhteeseen. Fanifiktio festeille tyypillisesti tässäkin festissä jokainen osallistuja luo tarinan lahjaksi toiselle osallistujalle tämän esittämien toiveiden mukaan. Nimimerkki Groot on kirjoittanut *Galleons and Sicklesin* nimimerkkiä jodel-from-aol käyttävälle osallistujalle, joka on toivonut Hermionen ja Severuksen suhteesta kertovaa tarinaa, jossa teemana olisi velhomaailman raha.

Harry Potter -fanifiktio pohjautuu nimensä mukaisesti J. K. Rowlingin *Harry Potter* -romaanisarjan hahmoihin ja fantasiamaailmaan ja fanifiktioille ominaisesti pitää sisällään tarinoita, jotka jatkavat, laajentavat tai syventävät lähdetekstin eli *Harry Potter* -romaanisarjan tapahtumia, henkilöitä ja maailmaa. *Harry Potter* -fanifiktioille tyypillisesti *Galleons and Sicklesissä* sivuutetaan täysin romaanisarjan lopun epilogi, joka kuvaa Harryn ja muiden keskeisten hahmojen elämää yhdeksäntoista vuotta romaanien pääjuonen päättymisen jälkeen. Sen sijaan ajallisesti tämä tarina sijoittuu muutaman vuoden päähän romaanien pääjuonen päättymisestä ja hahmoilla on tarinassa eri kumppanit ja ammatit kuin romaanisarjan lopussa. Lisäksi Hermionen ja Severuksen suhteista kertoville fanifiktio teksteille ominaisesti Severus on elossa, toisin kuin romaanisarjan lopussa, jossa tämä kuolee romaanisarjan päävihollisen Voldemortin käärmeen puremaan.

Suurin osa nykyajan fanifiktioista julkaistaan ja jaetaan internetissä erilaisilla blogi- ja arkisto- sekä sosiaalisen median sivustoilla (Roine 2014, 33). Vaikka fanifiktioita on kirjoitettu ja julkaistu useita vuosikymmeniä (mt.), internetin kehittymisen myötä sen määrä ja julkaisu tahti ovat kasvaneet huomattavasti, kun faniyhteisöjen muodostuminen ja laajeneminen verkossa on tullut internetin myötä mahdolliseksi (Turk 2011, 84). Yhteisöllisyys ja jakamisen kulttuuri ovatkin fanifiktioille hyvin keskeisiä piirteitä (Roine 2014, 31). Camille Bacon-Smithin (1992, 48) mukaan fanifiktio on kohdistettu yleisölle, joka jakaa keskenään samat kaunokirjalliset konventiot, mikä tarkoittaa sekä lähdetekstin konventioita että faniyhteisön sisällä syntyneitä kirjoittamisen konventioita. Näihin konventioihin lukeutuvat esimerkiksi käsitys lähdemateriaalin maailmasta ja hahmojen luonteesta ja toimintatavoista sekä fanifiktio muotoon liittyvät seikat ja sisällölliset piirteet. Muodollisia elementtejä ovat esimerkiksi fanifiktio sivustojen aihetunnisteet, jotka kuvaavat tarinan sisältöä, lajityyppiä

³ Selvyyden vuoksi tämän artikkelin lainaukset tarinasta pohjautuvat *Archive of Our Own* -sivustolla julkaistuu versioon.

ja tarinassa esiintyviä hahmoja. Fanifiktio sisällöllisiin piirteisiin puolestaan lukeutuvat sekä fanifiktioitarinoissa toistuvat samankaltaiset juonikuviot että temaattiset elementit. Tällaisia toistuvia juonikuviota ovat esimerkiksi monet romanssilajille tyypilliset troopit, kuten tässä artikkelissakin käsiteltävä *fake relationship* -trooppi, sekä myös fanifiktio sisällä syntyneet troopit.

Olen valinnut tarkastelun kohteeksi tähän artikkeliin juuri fanifiktioitekstin *Galleons and Sickles*, sillä vuodesta 2014 alkaen joka syksy toistunut SSHG-giffest on paitsi aktiivinen, elinvoimainen ja yhteisöllinen festi, myös havainnollistava esimerkki 2010-luvun *Harry Potter* -fanifiktioista ja sen erityispiirteistä. Vaikka keskityn tässä artikkelissa vain yhteen festin sisällä tuotettuun tekstiin, muut tekstit toimivat silti tässä artikkelissa tausta-aineistona. Mainitsemiini 2010-luvun *Harry Potter* -fanifiktio erityispiirteisiin lukeutuvat yhteiskunnalliset ja poliittiset teemat, erityisesti 2010-luvun feministinen keskustelu, johon on nähtävissä kytköksiä osassa tällä vuosikymmenellä julkaistuista fanifiktioiteksteistä. Nämä poliittiset teemat kytkeytyvätkin käsitykseen fanifiktioista demokraattisena ja vapauttavana kirjoittamisen kulttuurina, jonka kautta on mahdollista vastustaa hegemonisia tulkintoja (ks. esim. Jenkins 1992; Pugh 2005; Roine 2014).

Vastustamisen mallit eivät kuitenkaan ole ainoa tapa ymmärtää fanifiktio tekstejä ja esimerkiksi faniyhteisön sisäisen yhteenkuuluvuuden vahvistaminen yhteisten kirjoittamisen konventioiden kautta on fanifiktioille keskeistä (Roine 2014, 32). Esimerkiksi SSHG-giffest on monilta osin hyvin perinteisiä heteroromanssitariinoita tuottava festi, mikä myös sopii hyvin tähän artikkeliin, sillä tarkoitukseni on käsitellä perinteisen heteronormatiivisen romanssikertomuksen yhteyttä goottilaiseen kirjallisuuteen sekä naisen voimaantumista heteroromanssin kontekstissa. Tarkoitankin tässä artikkelissa perinteisellä romanssikertomuksella nimenomaan heteroromanssista kertovaa kertomusta, joka pitkälti noudattaa tyypillistä romanssinarraatiivin kaavaa. Käsitykseni romanssinarraatiivista pohjautuu Pamela Regisin (2003) ja Catherine Roachin (2016) määritelmiin, joita avaam tarkemmin hieman myöhemmin tässä artikkelissa.

Romanssikertomuksen goottilainen tausta näkyy erityisen hyvin *Harry Potter* -fanifiktio romanssikertomusten sisällä juuri Hermionen ja Severuksen romanssista kertovissa tarinoissa, sillä hahmoihin ja näiden väliseen suhdekuvaukseen liittyy usein monia goottilaiselle kirjallisuudelle tyypillisiä piirteitä⁴. Ehkä selkeimpänä esimerkkinä voi mainita Severuksen hahmon, jonka tulkitsen olevan *interfiguraalinen*⁵ *byronilainen sankari*, goottilaiselle romanssikirjallisuudelle tyypillinen tummanpuhuva, kalpea, synkkäilmeinen ja juro mieshahmo, jolla on usein salaperäinen men-

⁴ Olen tarkastellut Hermionen ja Severuksen romanssin goottilaisia elementtejä, erityisesti Severus Snapen hahmoa, aiemmin pro gradu -tutkielmassani "'Severus Snape as a leading man in a romance novel?' Romanssiromaanin, goottilaisen romaanin ja feministisen pornon lajiipiirteet *Harry Potter* -fanifiktiossa" (Haavisto 2018).

⁵ Interfiguraalisuus on intertekstuaalisuuden ulottuvuus ja viittaa keinoihin, joiden kautta eri teksteissä esiintyvät hahmot linkittyvät toisiinsa. Interfiguraalisia hahmoja ovat esimerkiksi yhdestä fiktiivisestä kontekstista toiseen siirretyt, *uudelleen käytetyt hahmot*, joille keskeistä on jännite samankaltaisuuden ja erilaisuuden välillä suhteessa esikuviinsa (Müllerin 1991, 101–102, 107–109).

neisyys (Haavisto 2018, 48, 53, 56). Tässä artikkelissa en kuitenkaan keskity yksityiskohtaisesti goottilaisiin piirteisiin kohdetekstissäni, vaan tarkastelen goottilaisuutta lähinnä sen kautta, miten se kytkeytyy romanssifiktio lajiperinteeseen ja perinteisen romanssinarratiivin kaavaan. Teoreettisena kehyksenä tässä minulla toimii Alastair Fowlerin (1982) lajiteoria: Fowler (mt., 41) käsittää kaunokirjalliset lajit rajoiltaan joustaviksi ja näkee, että yhteen lajiin kuuluminen ei sulje pois kuulumista toisiin lajeihin (mt., 37). Ajan myötä lajit saattavat myös muuttua, mistä syystä yksi laji voi historian yhdellä hetkellä olla aivan erilainen kuin toisella ja variaatiota lajien sisällä on nähtävissä myös samalla aikakaudella (mt., 42). Artikkelilleni keskeisiä ovat erityisesti Fowlerin (mt., 37–38) käsitys lajien kuvaamisen funktiosta uusien merkitysten löytämisen ja tulkintojen muodostamisen apuvälineenä sekä lajirepertoarin käsite. Tämän käsitteen mukaan jokaisella lajilla on olemassa oma lajirepertoarinsa eli oma lajipiirteiden valikoimansa, josta siihen kuuluvat teokset valikoivat piirteitä. Kaikkien samaan lajiin lukeutuvien teosten ei tarvitse jakaa samoja lajipiirteitä, eikä tietty koelma lajipiirteitä määritä lajin rajoja (mt., 38). Tässä artikkelissa käytän Fowlerin lajirepertoarin käsitettä erityisesti tarkastellessani perinteistä romanssinarratiivia.

Käsittelen ensin romanssiromaanin lajirepertoarin piirteitä kohdetekstissäni ja keskityn sekä tarinassa keskeiseen *fake relationship* -trooppiin että perinteiseen romanssinarratiiviin. Tämän jälkeen tarkastelen romanssiromaanin yhteyttä goottilaisen romanssin perinteeseen sekä sitä, miten goottilaiselle romanssille tyypillinen naispäähenkilön voimaantuminen näkyy kohdetekstissäni. Lopuksi keskityn vielä tarinan feministiseen tematiikkaan ja siihen, miten se on kytketty osaksi romanssi-juonta.

Romanssi fanifiktiossa ja romanssinarratiivin elementit

Romanssi on fanifiktio sisällä selvästi yksi hallitsevimista kirjallisuudenlajeista ja esimerkiksi *Harry Potter* -fanifiktio festit keskittyvät hyvin usein kahden tai useamman hahmon välisen romanttisen suhteen kuvaamiseen. Catherine Driscoll (2006, 79) nimittääkin fanifiktiota uudeksi romanssifiktio muodoksi. Useita romanssin lajirepertoariin kuuluvia piirteitä onkin hyvin usein nähtävissä fanifiktio tarinoissa. Myös fanifiktio tekstissä *Galleons and Sickles* keskeisenä juonta eteenpäin vievänä elementtinä on romanttisesti fanifiktiossa suosittu *fake relationship* -trooppi (*Fanlore*, "Fake/Pretend Relationship"), jossa nimensä mukaisesti päähenkilöt joutuvat esittämään olevansa toistensa kanssa parisuhteessa. *Fake relationship* -trooppi on yleinen myös viimeisten kahden-kolmenkymmenen vuoden aikana julkaistussa perinteisessä romanssikirjallisuudessa ja romanttisissa komedioissa⁶.

⁶ Tällaisia ovat esimerkiksi romanttiset komediat *Pretty Woman* 1990, *The Proposal* 2009, *Just Go With It* 2011, sekä romaanit *Faking It* 2013, *To All the Boys I've Loved Before* 2016 – myös samanniminen elokuva-adaptaatio vuodelta 2018 – ja *The Real Deal* 2018).

Frank Krutnik (1998, 31) toteaa vuonna 1998 julkaistussa artikkelissaan ns. *huijausnarratiivien* (*deception narratives*) yleistyneen romanttisissa komedioissa viimeisten vuosien aikana, viitaten tällä oletettavasti 1990-luvun alkuun tai puoliväliin. Huijausnarratiiveilla Krutnik tarkoittaa tarinoita, joissa romanssikertomuksen osapuolten suhde alun perin pohjautuu esittämiseen tai valheeseen, mutta tarinan edetessä hahmojen välille kehittyä aitoja tunteita ja suhde muuttuu oikeaksi romanssiksi. Krutnik (mt.) asettaa tutkimuksessaan samaan kategoriaan sekä tarinat, joissa romanssin osapuolet yhdessä huijaavat muille olevansa parisuhteessa, kuin kertomukset, joissa suhde perustuu valheeseen yhden osapuolen esittäessä toiselle muuta, kuin mitä todellisuudessa on. Itse käsitän nämä kuitenkin kahdeksi erilliseksi romanssitroopiksi, vaikka molemmissa onkin huijaamisen elementti läsnä. Krutnikin kuvaus huijausnarratiiveista romanttisissa komedioissa vastaa pitkälti nykyajan *fake relationship* -trooppia, joskin nykyään troopilla tarkoitetaan yleensä juoniokuviota, jossa molemmat osapuolet tietoisesti esittävät olevansa parisuhteessa.

Tällaisen määritelmän *fake relationship* -troopista tarjoaa myös *Fanlore*-sivusto, jonka mukaan kyseisen juonikuvion ”pääasiallinen tarkoitus on heittää hahmot yhteen jatkuvaan läheisyyteen toistensa kanssa ja sitten tarkastella heidän piiloisia, tai ei niin piiloisia, kehittyviä tunteitaan” (*Fanlore*, ”Fake/Pretend Relationship”). Tässä artikkelissa käytän termiä *fake relationship* kuvaamaan nimenomaan trooppia, jossa kaksi henkilöahmoa yhdessä huijaavat olevansa parisuhteessa keskenään ja tarinan edetessä rakastuvat toisiinsa oikeasti.

Tällainen motiivi kyseisellä troopilla on myös fanifiktioitekstissä *Galleons and Sickles*: tarina alkaa kohtauksesta, jossa Harry Potterin kanssa tarinassa seurusteleva Draco Malfoy⁷ tarjoaa Hermione Grangerille tuhat kaljuunaa, jos tämä menee flirttailemaan samassa baarissa istuvalle Severus Snapelle. Hermione suostuu, mutta kertoo Severukselle totuuden haasteesta ja ehdottaa antavansa tälle puolet rahoista, jos Severus suostuu teeskentelemään lähtevänsä Hermionen kanssa treffeille. Severus hyväksyy Hermionen ehdotuksen, mutta tarinan edetessä tilanne kärjistyy, ja Hermione ja Severus joutuvat näyttelemään pariskuntaa useampaan otteeseen. Yhdessä vietetyn ajan seurauksena romanttiset tunteet heräävät päähenkilöhahmojen välillä ja tarina päättyy suudelmaan sekä implikoituun seksiin ja suhteen aloittamiseen.

Kokonaisuutena kyseessä on siis monilta osin varsin tyypillinen romanssinarratiivi. Käsitelmäni perinteisestä romanssinarratiivista pohjautuu sekä Pamela Regisin (2003) että Catherine Roachin (2016) määritelmiin ja ymmärrän tässä artikkelissa romanssinarratiivin osat fowlerilaisittain romanssiromaanin lajirepertoarin piirteiksi. Regisin (2003, 30–38) määritelmä koostuu kahdeksasta elementistä, jotka kuvaavat tyypillisen romanssinarratiivin juonta ja nämä ovat 1) *yhteiskunnan määrittely*, 2) *kohtaaminen*, 3) *este*, 4) *viehättyminen*, 5) *julistus*, 6) *rituaalikuolema*, 7) *tunnistus* ja 8) *kihlaus*. Lyhyesti avattuna Regisin malli siis kuvaa juonirakennetta, jossa päähenkilö-

⁷ *Harry Potter* -romaanisarjassa Draco Malfoy on Harry Potterin vihollinen ja kilpakumppani Tylypahkan velhokoulussa, eikä hahmojen välillä ole mitään romanttista. *Harry Potter* -fanifiktiossa vihollisten välinen jännite tulkitaan kuitenkin usein eroottiseksi tai romanttiseksi kiinnostukseksi ja Harryn ja Dracon suhteesta kertovat fanifiktioitestit lukeutuvatkin *Harry Potter* -fanifiktion suosituimpiin.

hahmot kohtaavat toisensa tarinan alussa, mutta eivät syystä tai toisesta voi tai halua olla yhdessä. He kuitenkin tarinan myötä viehättyvät toisistaan ja julistavat tunteensa toisilleen (joskin Regis huomauttaa, että julistus voi tapahtua missä vaiheessa tarinaa hyvänsä). Tapahtuu jotakin, minkä vuoksi suhde näyttää mahdottomalta (nk. rituaalikuolema), mutta lopulta päähenkilöt kuitenkin tunnistavat todelliset tunteensa tai asioiden todellisen laidan, esteet väistyvät ja pariskunta saa toisensa.

Roach (2016, 21) puolestaan tarjoaa romanssinarratiivin määrittelyyn yhdeksän romanssinarratiivin esittämää väitettä, jotka hänen mukaansa muodostavat Regisin mallille sitä täydentävän vaihtoehdon. Nämä väitteet ovat 1) *on rankkaa olla yksin*, etenkin 2) *naisena miehen maailmassa*, mutta 3) romanssi tuo avun *rakkauten uskontona*, vaikka siihen liittyykin 4) *kovaa työtä* ja 5) *riskejä*, koska se johtaa 6) *paranemiseen*, 7) *loistavaan seksiin* ja 8) *onnellisuuteen* ja se 9) *tasapainottaa pelikenttää naisille*.

Fanifiktio-tekstissä *Galleons and Sickles* on selvästi nähtävissä useita tyypillisiä romanssinarratiivin ja näin ollen romanssilajin piirteitä. Regisin mallia seuraten on mahdollista havaita, että tarinan alussa määritellään yhteiskunta (tarina sijoittuu *Harry Potter* -romaaneista tuttuun maailmaan muutama vuosi romaanisarjan pääjuonen päättymisen jälkeen) ja Hermione ja Severus kohtaavat toisensa heti tarinan ensimmäisessä luvussa. Tarinan myötä hahmot ihastuvat toisiinsa ja lopussa myöntävät tunteensa toisilleen ja saavat toisensa. Ainoa elementti, joka Regisin määritelmästä ei ole aivan selkeästi läsnä tarinassa, on rituaalikuolema. Tarinassa on kyllä ennen lopullista tunteiden tunnustamista jakso, jossa Hermionen ja Severuksen suhde näyttää epätodennäköiseltä, mutta jaksosta puuttuu rituaalikuolemalle tyypillinen voimallisuus ja vaikutelma suhteen mahdottomuudesta. Tutkimukseni kannalta onkin huomionarvoista, että rituaalikuoleman elementti puuttuu varsin monesta fanifiktio-romanssikertomuksesta. Osaltaan tämä saattaa liittyä tarinoiden pituuteen, sillä suuri osa fanifiktio-romanssikertomuksista on pituudeltaan novellin tai pienoisromaanin pituisia, eikä aikaa konfliktin kehittymiselle välttämättä ole; osaltaan kyseessä voi olla tietoinen perinteisen juonirakenteen rikkominen. Fowlerin lajiteorian näkökulmasta tämä voidaan tulkita osoitukseksi siitä, miten romanssin laji fanifiktio-kertomuksissa muuttuu.

Fake relationship -troopin ohella fanifiktiossa on myös muita vakiintuneita romanssitrooppeja, jotka niin ikään ovat yleisiä sekä kaunokirjalliselle romanssifiktioille ja romanttisille komedia- ja draamaelokuville. Tällaisia ovat esimerkiksi:

- *meet cute* (päähenkilöpari tapaa toisensa huvittavassa, kiusallisessa tai nolossa tilanteessa, esimerkiksi konkreettisesti toisiinsa törmäten) (McDonald 2007, 12; *TVTropes*, "Meet Cute").
- *hurt/comfort* (toinen hahmoista loukkaantuu ja toinen joutuu hoivamaan tätä) (*Fanlore*, "Hurt/Comfort").
- *enemies to lovers* (kaksi henkilöahmoa, jotka inhoavat toisiaan, joutuvat viettämään aikaa toistensa kanssa, ja lopulta rakastuvat toisiinsa) (McDonald 2007, 20; *Fanlore*, "Enemies to Lovers").

- *bed-sharing* (päähenkilöhahmot joutuvat vasten tahtoaan nukkumaan samassa sängyssä, mikä lisää läheisyyttä hahmojen välillä ja romanttiset tunteet heräävät) (*Fanlore*, "Bed Sharing")⁸.

Toisaalta fanifiktio sisältää myös useita romanssitrooppeja, jotka ovat muotoutuneet pelkästään fanifiktio- sisällä, eivätkä ole yleisiä julkaistussa romanssikirjallisuudessa tai romanttisissa elokuvissa. Tällaisia ovat esimerkiksi useat fantastisia elementtejä sisältävät troopit, kuten:

- *male pregnancy* (mieshahmo tulee raskaaksi) (*Fanlore*, "Mpreg").
- *AU-* eli *alternate universe* -troopit, joissa kuvataan vaihtoehtoinen todellisuus (esim. *BDSM AU* eli tarinassa kuvattu yhteiskunta, jossa seksuaalinen identiteetti ymmärretään BDSM-kulttuurille ominaisten sub/dom-roolien mukaan) (*Fanlore*, "AU"; "BDSM AU").
- Tietyn lähdetekstin fanifiktioille ominaiset troopit kuten *Harry Potter* -fanifiktioille ominainen *marriage law* (tässä troopissa velhomaailmassa on asetettu laki, joka pakottaa tietyt hahmot naimisiin toistensa kanssa) (*Fanlore*, "Marriage Law Challenge").

Tämä vakiintuneiden trooppien jakaminen liittyy olennaisesti edellä tässä artikkelissa esiin nostamaani Bacon-Smithin (1992, 48) käsitykseen fanifiktio- lukijoiden ja kirjoittajien jakamista kaunokirjallisista konventioista. Yhtäältä romanssikonventioiden jakaminen kytkeytyy Catherine Roachin (2016, 4) käsitykseen romanssinarratiivista yhtenä länsimaisen kulttuurin keskeisimmistä kulttuurisista narratiiveista, jota toistetaan loputtomia kertoja lukemattomilla kulttuurisilla alustoilla; tällaisen kulttuurisen narratiivin piirteet ovat yleisesti tunnistettavia. Toisaalta lajitutkimuksellisesta näkökulmasta on kiinnostavaa, että näissä konventioissa yhdistyvät sekä perinteiselle romanssikirjallisuudelle ja romanssielokuville tyypilliset juonikuviot että fanifiktio- sisällä kehittyneet ja yleistyneet troopit. Tämä on osoitus siitä, miten Fowleriin (1982, 42) viitaten yhden lajin, tässä tapauksessa romanssin, piirteet voivat ajan saatossa ja samankin aikakauden sisällä muuttua.

Lisäksi tässä vanhojen ja uusien konventioiden yhdistymisessä on nähtävissä myös Fowlerin (1982, 41) mainitsema lajien välisten rajojen liukuvuus: esimerkiksi fantastisia elementtejä sisältään pitävät romanssitroopit yhdistelevät romanssikertomuksen konventioita fantasian lajipiirteisiin ja näin useiden eri lajirepertoaarien piirteet sulautuvat yhteen. *Harry Potter* -fanifiktio- romanssikertomusten – kuten muidenkin kirjallisuudenlajien – lajirepertoaarin muodostuminen näyttäytyykin eräänlaisena palapelinä, jossa eri lajirepertoaarien paloja yhdistellään toisiinsa. Nämä palat eivät kuitenkaan muodosta vain yhtä ainoaa lopputulosta, vaan eri paloja yhdistelemällä

⁸ Esimerkkejä näistä troopeista suosituissa kaunokirjallisissa teoksissa ja elokuvissa: Meet cute: Helen Fieldingin romaani *Bridget Jones's Diary* (1996) ja romaaniin perustuva samanniminen elokuva (2001), hurt/comfort: Suzanne Collinsin *The Hunger Games* -trilogia (2008–2010) sekä romaaneihin perustuvat elokuvat (2012–2015), enemies to lovers: Jane Austenin romanssiromaani *Pride and Prejudice* (1813) ja teokseen perustuvat useat elokuva-adaptaatiot, bed sharing: romanttinen komedia *Leap Year* (2010).

on mahdollista luoda loputon määrä erilaisia vaihtoehtoja. Jatkotutkimuksessa olisi-kin kiinnostavaa pyrkiä määrittämään, mitkä ovat *Harry Potter* -fanifiktio-romanssikertomusten lajirepertoaarille keskeisiä piirteitä.

Goottilainen romanssi ja naisen voimaantuminen

Catherine Roachin (2016, 21) mallin suhteen aion tässä artikkelissa keskittyä erityisesti edellä esiin nostamiini elementteihin 2) on rankkaa olla nainen miehen maailmassa ja 9) romanssikertomus tasoittaa pelikenttää naisille. Molemmat elementit liittyvät naisen asemaan patriarkaalisessa yhteiskunnassa sekä siihen, miten naisen on romanssikertomuksessa mahdollista voimaantua tällaisessa yhteiskunnassa. Naisen voimaantuminen romanssikertomukselle tyypillisenä piirteenä juontaa juurensa romanssiromaanin ja goottilaisen romaanin väliseen kytkökseen. Esimerkiksi Jane Austenin *Ylpeyden ja ennakkoluulon* (1813) ja Charlotte Brontën *Kotiopettajattaren romaanin* (1847), jotka molemmat ovat goottilaisia piirteitä sisältäviä, klassisia kossiskelusta ja avioliitosta kertovia romaaneja, katsotaan eniten vaikuttaneen romanssikertomuksen kaavaan (Cohn 1988, 3–4). Sekä Jan Cohn (1988) että Kate Ellis (2010) puhuvat tutkimuksessaan naisen voimaantumisen ja vapautumisen goottilaisissa romanssikertomuksissa. Cohn (1988, 4) esimerkiksi näkee, että goottilaisissa romanssikertomuksissa vallan ja omaisuuden uudelleenjakautuminen luovat tasapainon miehen ja naisen välille. Kate Ellis (2010, 8–9) puolestaan toteaa, että goottilaisten romaanien sankarittaret olivat aiempaa vapaampia kapinoimaan auktoriteettiasemassa olevia mieshahmoja vastaan; vaikka 1800-luvun Englannissa vanhempia vastaan kapinointi ei sopinut yhteen naisen hyveellisyyden käsityksen kanssa, goottilaisessa kirjallisuudessa vastarinta oli mahdollista.

Kate Ellis (2010, 8–9) näkeekin, että goottilaisen maailman naisille on olemassa kaava, jonka mukaan heidän tulee voittaa sekä romanttisessa että taloudellisessa mielessä. Esimerkiksi Ann Radcliffen romaaneissa naishahmot saattoivat vastustaa manipuloivia setiään, miespuolisia huoltajiaan ja isiään, jotka halusivat naittaa heidät rahasta. Samoin Horace Walpolen romaanissa *The Castle of Otranto* sekä linnanomistaja Manfredin tytär Matilda että miehen edesmenneen pojan leskeksi jäänyt vaimo Isabella vastustavat Manfredin naittamisyrityksiä ja tarinan lopussa Isabella nai rakastamansa miehen ja linnan oikean perijän Theodoren, yleten näin linnan valtiattareksi. Esimerkiksi prototyypisistä goottilaisista sankarittareista Ellis nostaa *Kotiopettajattaren romaanin* päähenkilön Janen, joka romaanin lopussa niin ikään nai todellisen rakkautensa herra Rochesterin ja samalla ylenee palvelijan luokasta omistavaan luokkaan (mt.). Tällainen romanttisessa ja taloudellisessa mielessä voittaminen on myös myöhemmille, nykyajankin romanssikertomuksille hyvin tyypillinen piirre (Roach 2016, 26) ja osoitus goottilaisen romaanin ja romanssiromaanin välisestä historiallisesta kytköksestä. Roachin romanssinarratiivin elementti 2) – naisen asema miehen maailmassa – liittyykin romanssikertomuksen lähtötilanteeseen, jossa nainen on tyypillisesti alisteisessa asemassa suhteessa mieheen. Tämä elementti

liittyy kiinteästi tosielämän valtasuhteisiin ja siihen, miten naisilla todellisessa maailmassakin on miehiin verrattuna vähemmän valtaa, rahaa ja vaihtoehtoja ja miten naiset ovat haavoittuvaisempia ja alttiimpia kaksoisstandardien kohteeksi joutumiselle. Romanssijuonen kannalta tämä tarkoittaa sitä, että tyyppillisesti naispäähenkilö kärsii tarinan alussa jollakin lailla elässään patriarkaalisessa yhteiskunnassa. Tämä kärsimys saattaa olla luonteeltaan pienimuotoista tai hallitsevaa ja se saattaa johtua moninaisista syistä, esimerkiksi kontrolloivasta poikaystävästä, lähisuhdeväkivallasta, työpaikalla kohdatusta syrjinnästä, yksinhuoltajan taakasta, varattomuudesta tai omaan seksuaalisuuteen tai ulkonäköön kohdistuvasta epävarmuudesta tai ahdistuksesta (Roach 2016, 21–22).

Tällainen lähtötilanne on suhteellisen yleistä Hermionen ja Severuksen suhteesta kertoville tarinoille ja on myös nähtävissä fanifiktioitekstissä *Galleons and Sickles*. Jo ensimmäisessä luvussa tulee esiin Hermionen henkilökohtainen kamppailu tässä yhteiskunnassa, joka liittyy opiskelu- ja työelämässä tapahtuvaan syrjintään. Hermione on toistuvasti hakenut opiskelemaan taikajuomia juomamestareiden ohjaukseen, mutta kukaan miespuolisista mestareista ei ole hyväksynyt häntä ohjattavakseen⁹:

Hermione had applied for a number of apprenticeships with Potion Masters but had been rejected by all of them except Snape, who never replied to her request at all. Draco had said the Masters' rejections were probably because she was a witch, which irritated Hermione to no end. Stupid sexist Wizarding world. But in her heart of hearts she didn't really believe him. It *couldn't* be right. So, she kept applying for apprenticeships and completing her chemistry degree at university while she waited, and in the meantime, tried to extend her knowledge herself in her own potions lab.

(*Galleons and Sickles*. Kursiivi alkuperäinen.)

Vaikka Hermione ei tarinan alussa uskokaan hakemustensa hylkäämispäätösten johtuvan hänen sukupuolestaan, tarinan edetessä käy ilmi, että juomamestariksi ei perinteisesti ole koulutettu naisia, ja hylkäämiset johtuvat nimenoman siitä, että Hermione on nainen. Kuten edellisessä katkelmassakin kuitenkin nousee esiin, Hermione ei ole jäänyt toimettomaksi, vaan on aloittanut kemian opinnot yliopistossa, minkä lisäksi hän on suunnitellut omia taikajuomia itsenäisesti omassa laboratoriossaan. Erään suunnittelemansa taikajuoman avulla Hermione on onnistunut myös tienaamaan rahaa, joskin hän on joutunut myymään taikajuomaa pimeästi, sillä ilman virallista ohjaussuhdetta ja juomamestarin tutkintoa Hermione ei ole voinut rekisteröidä kehittämänsä juomaa. Lisäksi Hermione on onnistunut keräämään itselleen huomattavan varallisuuden sijoittamalla sekä omiaan että maahisten johtaman velhopankin rahoja osakkeisiin. Niinpä rahan puute ei ole Hermionelle tarinan alus-

⁹ Olen tässä artikkelissa päätyneet kääntämään englannin kielen sanan *apprentice* ohjattavaksi. Tyyppilliset käännökset kuten oppipoika tai harjoittelija eivät mielestäni täysin vastaa kohdetekstin merkitystä, eivätkä kuulosta luontevilta, kun kyseessä on yliopistossa opiskeleva aikuinen naishahmo ja yliopisto-opintojen ohjaussuhdetta muistuttava suhde.

sa ongelma, vaan Hermionen taloudellinen tilanne on jo tarinan alussa hyvä – itse asiassa jopa parempi kuin Severuksella, joka tarinan alkupuolella ihailee Hermionen asuntoa ja arvelee Hermionella olevan enemmän rahaa kuin hänellä itsellään. Tätä kautta tarinassa jo lähtökohtaisesti rikotaan perinteiselle goottilaiselle romanssille tyypillistä juonikaavaa, jossa romanttisen täyttymyksen lisäksi nainen saavuttaa hyvän taloudellisen aseman. Hermionen ei tarvitse tarinassa voittaa taloudellisessa mielessä, sillä hän on jo tarinan alussa saavuttanut miespäähenkilöä korkeamman tulotason.

Romanssikertomuksille tyypillistä kuitenkin on, ettei nainen ponnisteluistaan huolimatta kykene selviämään patriarkaalisen yhteiskunnan aiheuttamista ongelmista omin avuin, vaan tarvitsee avukseen mieshahmon, jolla on valtaa (Roach 2016, 23). Tällainen asetelma on nähtävissä myös *Galleons and Sicklesissä*. Vaikka Hermione ei olekaan *Galleons and Sicklesissä* varallisuutensa puolesta alisteisessa asemassa suhteessa Severukseen, hän tarvitsee silti tarinassa Severuksen apua pystyäkseen etenemään opiskeluissaan ja luodakseen haluamansa uran. Kun baarissa tapahtuneen kohtaamisen jälkeen Severus lähestyy Hermionea ja pyytää tätä esittämään treffitumppaniaan Draco Malfoyn isän Lucius Malfoyn järjestämällä illallisilla, Hermione pyytää Severukselta vastapalvelukseksi suosituskirjettä päästäkseen juomamestarin ohjaukseen. Vastahakoinen Severus suostuu, mutta paljastaa myöhemmin tietävänsä suosituskirjeen olevan turha, sillä juomamestarit eivät ota naispuolisia ohjattavia. Tarina kuitenkin päättyy päähenkilöparin romanssin saavuttaman täyttymyksen ohella siihen, että Severus ottaa Hermionen ohjattavakseen, näyttäytyen näin hyvin konkreettisesti romanssikertomukselle tyypillisenä valtaa omaavana miessankarina, joka auttaa naispäähenkilöä selviämään ongelmistaan miesten hallitsemassa maailmassa.

Tarinan loppuratkaisussa nouseekin esiin Roachin (2016, 26–27) elementti 9), pelikentän tasoittaminen naisille. Vaikka pelkkä Hermionen ottaminen ohjattavaksi ei vielä itsessään näyttäyty varsinaisena pelikentän tasoittamisena, Severus myös valehtelee taikajuomakillalle Hermionen olleen hänen ohjattavansa jo kolmen vuoden ajan ja merkitsee Hermionen itsenäisesti kehittämän ja rekisteröimättömän, ja siksi laittoman, taikajuoman tämän lopputyöksi. Tämän mahdollistamiseksi Severus on asettanut oman maineensa alttiiksi ja väittänyt, että hänellä ja Hermionella on ollut romanttinen suhde, mistä syystä hän ei väitteensä mukaan ole halunnut rekisteröidä ohjaussuhdetta aiemmin:

”It’s generally frowned upon to have any sort of *romantic* relationship with an apprentice. There’s a power imbalance and too many opportunities for exploitation. However, in saying that, it is not prohibited. Therefore, I explained to the Guild we had something personal between us and I’d been reticent to officially register our professional relationship as a result.”

[Severus said.]

(*Galleons and Sickles*. Kursiivi alkuperäinen.)

Näin fanifiktioiteksin *Galleons and Sickles* loppuratkaisu kuvastaa monella tavalla perinteistä romanssikertomuksen loppua: nainen on onnellinen, turvassa, taloudellisesti turvattu, rakastettu, seksuaalisesti tyydytetty ja häntä odottaa täyttymyksellinen elämä (Roach 2016, 26). *Galleons and Sicklesissä* onnellisuus syntyy sekä rakkaudesta että opiskelu- ja työelämän mahdollisuuksien aukeamisesta. Turva on paitsi rakkauden tuomaa turvallisuuden tunnetta, myös konkreettista turvaa mahdollisilta lakisyytteiltä ja vankilaan joutumiselta, jotka Hermionea olisivat uhanneet, jos rekisteröimättömän taikajuoman kehitys ja laitton myynti olisivat paljastuneet. Huomionarvoista tosin on, että kuten jo edellä esitin, taloudellinen turva on tässä tarinassa naiselle olemassa jo tarinan alussa ja on naisen itsensä saavuttamaa, eikä liity romanssin kehitykseen tai miespäähenkilön apuun tai ansioihin. Toisaalta se on kuitenkin osittain laittomasti hankittua, joten virallisen ohjaussuhteen myötä Hermione saa myös yhteiskunnallisen tunnustuksen omaisuudelleen, eikä hänen tarvitse piilotella saavutuksiaan. Näin Severus onnistuu tasoittamaan pelikenttää Hermionelle monella tavalla, kun tämä Severuksen huijauksen ansiosta pystyy sivuuttamaan menettämänsä opiskeluvuodet ja jatkamaan tutkimuksen tekemistä siitä vaiheesta, jossa olisi, elleivät seksistiset valtarakenteet olisi estäneet hänen ohjaussuhteeseen pääsyään usean vuoden ajan. Valta näyttäytyy tarinassa lopulta monimutkaisena verkostona, joka ei palaudu pelkästään naisen romanssin myötä saavuttamaan varallisuuteen, kuten perinteisessä goottilaisessa romanssissa, vaan yhteiskunnallisen aseman saavuttamiseen vaaditaan naiselta ja myös mieheltä yhteiskunnan sääntöjen venyttämistä, jopa huijaamista. *Fake relationship* -trooppi ja siihen liittyvä huijaamisen tematiikka ei näin ollen tarinassa toimi pelkästään romanssin syntyminen mahdollistavana alkuasetelmana, vaan toistuu tarinassa Hermionen ja Severuksen ohjaussuhteen virallistamisessa sekä Hermionen laittomasti hankittujen saavutusten ja omaisuuden laillistamisessa.

Pamela Regis (2003, 38) näkee, että romanssikertomuksen loppuun liittyy olennaisesti naisen vapautuminen: esteet on ylitetty, ongelmista selvitty ja nainen on vapaa vastaanottamaan miehen kosinnan (joskin nykyään havaintoni mukaan romanssikertomus päättyy ehkä useammin pelkkään rakkaudentunnustukseen kosinnan sijaan). Myös tällainen vapautumisen tematiikka on nähtävissä *Galleons and Sicklesissä*: Hermione on yhteiskunnan rajoitteista vapaa opiskelemaan tavoittelemaansa alaa, vapaa myös rikossyytteiden uhasta ja vapaa aloittamaan suhteen Severuksen kanssa. Roachin (2016, 27, 167, 223) mukaan romanssikertomus onkin fantasia paitsi siitä, miten miehen maailma voi toimia naisen eduksi, myös fantasia patriarkaatin lopusta, kun tarinan päättyessä rakkaus korjaa sukupuolten välisen epätasa-arvon tasoittaessaan sukupuolten väliset valtasuhteet. Roachin (mt., 167) mukaan tässä fantasiassa tarinan miessankari edustaa patriarkaattia ja tällainen vertauskuva on tiettyyn pisteeseen saakka nähtävissä myös *Galleons and Sicklesissä*. Tarinassa Hermione haastaa Severuksen pohtimaan arvojaan kysymällä tältä, miksei tämä ole ottanut häntä ohjattavakseen, jos kerran ei usko siihen, etteivät naiset voisi opiskella juomamestareiksi. Ottamalla Hermionen ohjaukseensa tarinan lopussa Severus päättääkin

tietoisesti rikkoa perinteiset, seksistiset käsitykset siitä, mitä naiset voivat tehdä, ja on näin omalta osaltaan murttamassa patriarkaatin valtarakenteita.

Toisaalta, kuten Roach (2016, 26–27) asian ilmaisee, vaikka romanssikertomus tasoittaa pelikenttää naisille, se ei kuitenkaan muuta pelin sääntöjä. Tyypillinen romanssikertomus ei siis perustavanlaatuisesti haasta miehen maailmaa, tai jos haastaakin, tämä haastaminen on yleensä suhteellisen hienovaraista. Naisen voimaantuminen romanssikertomuksessa tapahtuukin useimmiten miehen kautta ja patriarkaalisen maailman ehdoilla, kuten pitkälti myös fanifiktitekstissä *Galleons and Sickles*.

Kamppailu patriarkaattia vastaan

Vaikka Hermione tarvitseekin kohdetekstissäni miehistä apua saavuttaakseen unelmansa tarinan yhteiskunnassa, tarinassa on silti useita feministisiä piirteitä, mistä syystä pidän sitä hieman perinteisen romanssikertomuksen tyylistä poikkeavana. Nämä piirteet tulevat esiin erityisesti Hermionen hahmon kautta: ensinnäkin Hermionella on jo tarinan lähtötilanteessa huomattava, itse ansaittu omaisuus. Toiseksi, toisin kuin perinteisen romanssikertomuksen viaton, kokematon ja passiivinen naispäähenkilö (Modleski 1990, 51–52), Hermione on neuvokas, aktiivinen ja päämäärätietoinen hahmo, jolla on vahvoja, poliittisia mielipiteitä. Tällainen vahvatahtoinen, koulututtunut ja poliittisesti valveutunut naishahmo onkin nykyajan romanssifiktioille passiivista sankaritarta tyypillisempi (Hall 2009, 208). Hermionen edustama feminismi ja tarinan miljöö, miesten hallitsema yhteiskunta, tehdään tarinassa selväksi jo heti ensimmäisen luvun alussa: luku alkaa kuvauksella Hermionesta istumassa maskuliinista valtaa uhkuvassa baarissa:

She was sitting at a table in the most testosterone-drenched bar she'd ever been in. Everything was either polished walnut or brass or what appeared to be a dark plum-coloured velvet. It was the most exclusive Wizarding bar in London. Hermione guessed *that* had something to do with the outrageous prices, as well as its atmosphere that was equal parts snobbery and misogyny. She would have never [sic] sent foot in the place had Draco not insisted and sweetened the deal with a promise to open a large tab.

(*Galleons and Sickles*. Kursiivi alkuperäinen.)

Eksklusiivinen hienostobaari, jota hallitsevat läsnäolollaan ja varallisuudellaan ylimieliset miehet, kuvaa metaforisesti koko tarinan yhteiskunnan – ja samalla myös meidän todellisen yhteiskuntamme – valtarakenteita: patriarkaalinen yhteiskunta on pääosin varakkaiden, etuoikeutetussa asemassa olevien miesten valtakunta. Nämä valtarakenteet kiteytyvät tarinassa Lucius Malfoyn seksistiseen ja rasistiseen hahmoon, jota tarkastelen tässä George Lakoffin (1980, 35) metaforateorian avulla

eräänlaisena patriarkaatin *metonymiana*, Hermionen edustaman feminismin vastavoimana. Lakoffin (mt., 35–36) määritelmän mukaan metonymiassa osa edustaa kokonaisuutta ja Severuksen hahmon ohella myös Lucius edustaa tarinassa patriarkaatin henkilöitymää. Patriarkaattiin liittyvät vertauskuvat *Galleons and Sicklesissä* poikkeavat jonkin verran Catherine Roachin (2016, 167) esittämästä käsityksestä, kun tarinassa onkin kaksi patriarkaattia edustavaa mieshahmoa. Tarinassa Lucius suhtautuu alentuvasti Hermionen kaltaisiin *jästisyntyisiin* (*muggleborn*) noitiin ja velhoihin, joiden vanhemmat ovat tavallisia, ei-taikovia ihmisiä puhdaveristen tai puoliveristen velhojen ja noitien sijaan. *Harry Potter* -romaanisarjassa kuvatussa jästisyntyisiin velhoyhteisössä kohdistuneessa vainossa on usein nähty yhteys tosielämän rasismiin (ks. esim. Lyubansky 2006) ja *Harry Potter* -fanifiktiossa tätä yhteyttä korostetaan toisinaan käsittelemällä tarinoissa jästisyntyisten syrjinnän ohella myös todellisen maailman rasismia. Tämä saatetaan toteuttaa esimerkiksi kuvaamalla joku romaanisarjan valkoisista hahmoista tummaihoisena ja käsittelemällä tarinassa tämän kohtaamaa, ihonväriin kohdistuvaa rasismia.

Galleons and Sicklesissä Hermionen ihonväriä ei tuoda esiin, eikä ihonväriin tai etniseen taustaan kohdistuva rasismi ole tarinan keskiössä. Temaattisella tasolla tarinan kritiikki kohdistuu kuitenkin patriarkaalisen vallan ohella myös rasistisiin ja muihin syrjiviin yhteiskunnallisiin rakenteisiin. Lucius Malfoyn hahmon kohdalla tämä tulee esiin paitsi hänen edustamansa jästisyntyisiin kohdistuvan rasismin kautta, myös hänen ulkomuotonsa kuvailussa:

He was wearing all white. An odd choice for any other type of bar, but it seemed fitting for this one. [-] He reminded her of an Arctic wolf: all glossy, pale pelt and predatory smiles.
(*Galleons and Sickles.*)

Kuvaus Luciuksen vaaleatukkaisesta, kalpeasta hahmosta kokonaan valkoisiin pukeutuneena ja petomaisena kytkee hänet osaksi länsimaisen yhteiskunnan kuvastoa valkoisen ylivallan kannattajista, joiden mukaan valkoiset ihmiset ovat muita ihmisryhmiä parempia ja arvokkaampia. Kokovalkoinen puku herättää mielikuvan Yhdysvalloissa 1800-luvun loppupuoliskolta alkaen toimineesta, valkoista ylivaltaa kannattavasta väkivaltaisesta Ku Klux Klan -liikkeestä, jonka jäsenet tunnetusti pukeutuvat valkoisiin kaapuihin ja naamioihin. Lisäksi Luciuksen vertaaminen napasuteen kuvastaa paitsi miehen petomaisuutta, toimii myös mahdollisesti viittauksena Britanniassa 1990-luvun lopulla toimineeseen White Wolves -nimiseen uusnatsiryhmään, joka teki sarjan rasistisia pommi-iskuja Lontoossa vuonna 1999. Tämä sopii myös ajallisesti tarinan maailmaan, sillä tarinan tapahtumat sijoittuvat oletettavasti vuosituhannen vaihteeseen tai 2000-luvun alkuvuosiin.

Petomaisesta ulkonäöstään huolimatta Lucius Malfoy ei kuitenkaan tarinassa edusta varsinaisesti mitään varteenotettavaa uhkaa missään vaiheessa, vaan pikemminkin hän näyttäytyy vastenmielisenä, mutta vanhanaikaisena ja naurettavana.

Hermione tekee myös toistuvasti pilaa Luciuksen iästä, kuten kohdatessaan tämän baarissa tarinan alussa:

"Oh, I came to see you, too," said Hermione. "I'm very interested in community service."

"Community service?" he asked. She'd manage to baffle him.

"Yes. My favourite. *Working with the elderly.*" She patted Malfoy patronisingly on the arm, ignoring his hiss of what she assumed was revulsion.

(*Galleons and Sickles*. Kursiivi alkuperäinen.)

Hermionen Luciuksen ikään kohdistaman pilkan kautta korostuu tämän asenteiden vanhanaikaisuus ja Hermionen rooli näitä asenteita vastaan kapinoivana nuoremman sukupolven edustajana. Kuten edellisestä katkelmasta käy ilmi, Hermione ei pelkää vastustaa Lucius Malfoya ja omien sanojensa mukaan itse asiassa nauttii saattaessaan Luciuksen olon epämukavaksi. Sekä Hermione, Harry ja Draco mutta myös Severus suhtautuvat Luciukseen tarinassa toistuvasti huvittuneina ja nauttivat voidessaan ärsyttää tai näpäyttää tätä. Harry ja Draco tosin tyytyvät katsomaan ihailien sivusta, kun taas Hermione asettuu vahvan aktiiviseen rooliin vastustamisen suhteen:

Snape looked vaguely amused, Malfoy looked murderous. She smiled and lifted her glass to Snape. She held her breath briefly, but released it in relief as he lifted his in return and smiled.

"Oh, Merlin, even his smile is terrifying," said Harry. "You've got balls, Hermione."

"I've got ovaries," she said. "They're tougher than balls."

"Obviously," said Draco, looking impressed. "Father looks quite angry. I don't think he approves."

"He may well want to hex my face off," said Hermione, smiling smugly into her glass.

"So you hit up Severus *and* mouthed off to father. At a bar. My, those ovaries must be pretty fearsome things," said Draco.

"You've got a death wish," said Harry, but he was looking a little proud as well.

"I'm sick of being scared of old men," said Hermione, raising an eyebrow.

"My new fear is empowered witches," said Draco, eyeing Hermione with some trepidation.

(*Galleons and Sickles and Knuts, Oh My!*, Kursiivi alkuperäinen.)

Tarinan feministisen poetiikan kannalta huomionarvoista on, miten naisen voimaantuminen kirjoitetaan selkeästi auki hahmojen väliseen dialogiin edellä siteeratussa kohtauksessa. Harryn vitsailu siitä, että Hermionella "on munaa", kun hän uskaltaa vastustaa Lucius Malfoya ja flirttailla Severukselle, kääntyy Hermionen suussa

feministiseen muotoon ”minulla on munasarjat, ne ovat kovempaa tekoa kuin muna”. Hermione myös toteaa kohtauksessa suoraan olevansa kyllästynyt pelkäämään vanhoja miehiä, mikä viittaa Luciuksen ja Severuksen ohella laajemmin yleisesti vallan kahvassa oleviin vanhempiin miehiin. Lisäksi Dracon humoristinen toteamus siitä, että hänen uusi pelkonsa on ”voimaantuneet noidat” näyttäytyy itseironisena kommenttina: Luciuksen poikana Draco tulee perimään isänsä arvovaltaisen aseman ja omaisuuden ja miehenä hän on jo lähtökohtaisesti etuoikeutetummassa yhteiskunnallisessa asemassa suhteessa Hermioneeseen. Draco osoittaa ihailunsa Hermionen pelottomuutta kohtaan, mutta nostaa samalla vitsillään esiin patriarkaalisen yhteiskunnan asenteen voimaantuneita naisia kohtaan: miehen pelon oman etuoikeutetun aseman menettämisestä.

Severuksen kohdalla vastarinta Luciusta kohtaan ei ole aivan yhtä selkeää ja suoraa kuin Hermionen, sillä Severus on tarinan alussa Luciuksen kanssa hyvissä väleissä ja itse asiassa tarinan edetessä käyttää valeromanssiaan Hermioneeseen etäännyttääkseen välinsä Luciukseen ja saadakseen tekosyyntä olla viettämättä aikaa tämän kanssa. Severus ei siis näyttäyty tarinassa täysin romanssikertomukselle tyypillisenä dominoivana, voimakkaana, kunniallisena ja aktiivisena mieshahmona (Hall 2009, 59; Williamson 1992, 126–127) vaan hänen toimintansa on pikemminkin hieman laskelmoivaa ja epäsuoraa. Severus on kyllä tarinassa romanttisessa mielessä hahmoista hieman aloitteellisempi tunnustaessaan tunteensa ensimmäisenä ja suudellensa Hermionea tarinan lopussa, mutta tarinan sivujuonessa, eli Hermionen kamppailussa päästä opiskelemaan juomamestariksi, Hermione on silti aktiivisempi osapuoli. Vaikka Hermionen eteneminen kohti akateemista tavoitettaan tapahtuukin tarinassa lopulta Severuksen mahdollistamana, Severuksen toiminta pohjautuu pitkälti siihen, että Hermione on haastanut hänet pohtimaan arvojaan ja toimimaan niiden mukaisesti:

”You were trying to protect me, an ambitious witch, from being exposed to a male-dominated and entirely sexist culture,” Hermione began slowly.

”Yes,” said Severus awkwardly.

”By denying me, an eminently qualified witch, entry into it, thus promulgating the stupid culture that tried to keep me out to start with!” she finished.

Severus was stony faced. That hadn’t been his intention at all, but it had been the outcome, had it not? He looked at Granger to see if she’d say anything more, but the fire had gone out in her. He felt very guilty.

(Galleons and Sickles.)

Edellä siteeratussa kohtauksessa Hermione kuvaa Severukselle tämän toimintaa sen jälkeen, kun Severus on tunnustanut luvanneensa Hermionelle suosituskirjeen tietäen, ettei se auttaisi tätä pääsemään yhdenkään juomamestarin ohjattavaksi. Katkelma on kiinnostava, sillä siinä sanoitetaan hyvin eksplisiittisesti auki tarinan feministinen arvomaailma. Tämä korostuu vapaan epäsuoran esityksen kautta lauseessa ”That hadn’t been his intention at all, but it had been the outcome, had it not?”. Shlo-

mith Rimmon-Kennan (1983, 113–114) toteaa, että vapaan epäsuoran esityksen yksi keskeinen funktio on auttaa lukijaa hahmottamaan sisäistekijän asenne kulloistakin henkilöä kohtaan. Tätä käsitystä laajentaen tässä kohtauksessa vapaan epäsuoran esityksen kautta havainnollistuu sisäistekijän asenne paitsi Severuksen toimintaa, myös tarinan yhteiskunnan seksistisiä, patriarkaalisia valtarakenteita kohtaan. Tätä näkemystä kommunikoi myös tarina kokonaisuutena tematiikkansa ja kuvastonsa kautta. Näin kohtauksen tarkoituksena on auttaa (sisäis)lukijaa huomaamaan ongelmallisuus Severuksen toiminnassa ja yhtymään Hermionen huomioon siitä, että Severus käytöksellään on vahvistanut velhoyhteisön seksististä kulttuuria.

Edellä esittämäni tulkinnan myötä palaan vielä aiemmin tässä artikkelissa esiin nostamaani Catherine Roachin (2016, 167) näkemykseen siitä, että romanssikertomuksessa miespäähenkilö edustaa patriarkaattia, joka tarinan lopussa murtuu. Tulkintani mukaan *Galleons and Sicklesissä* Severuksen lisäksi myös Luciuksen hahmo edustaa tietystä mielessä patriarkaattia, mutta hieman eri tavalla. Luciuksen hahmossa ruumiillistuvat patriarkaalisen yhteiskunnan rasismi, seksismi, sovinismi ja varakkaiden miesten ylläpitämät valtarakenteet sekä epätasaisesti jakautunut varallisuus, joka korostuu erityisesti Luciuksen edustaman, brittiläiselle yhteiskunnalle ja kulttuurille ominaisen arvovaltaisen aatelissuvun ja yläluokan kautta.

Severus puolestaan edustaa tarinan alussa akateemista eliittiä sekä yhteiskunnan osaa, joka toiminnallaan mahdollistaa edellä mainittujen valtarakenteiden olemassaolon passiivisella suhtautumisellaan niihin. Severuksen kehityskaassa tarinan aikana onkin jopa hieman didaktinen sävy: juonen edetessä Severus joutuu pohtimaan omia arvojaan ja kyseenalaistamaan toimintansa, mikä lopulta johtaa siihen, että hän päättää tehdä jotain yhteiskunnassa vallitsevien käsitysten muuttamiseksi. Oppialansa portinvartijan asemasta käsin Severuksen on mahdollista purkaa syrjiviä rakenteita avaamalla ala myös naisille. Tätä kautta myös Hermione pystyy oletettavasti myöhemmin juomamestariksi valmistuttuaan kouluttamaan alalle lisää naisia, joten voi ajatella, että tarinan kontekstissa muutos lähtee pienestä. Ottaessaan tarinassa etäisyyttä vanhaan toveriinsa Luciukseen Severus samalla ottaa etäisyyttä patriarkaattiin ja tarinan lopussa viimein irrottautuu tästä kokonaan avatessaan Hermionelle oven juomamestariksi opiskeluun ja aloittaessaan Hermionen kanssa suhteen. Näin voimaantuminen ja vapautuminen ei tarinassa tapahdu vain kertomuksen naispäähenkilölle, vaan myös miehelle, joka vapautuu patriarkaatin ikeestä naisen tavoin. Tätä kautta tarina kutsuu lukijaa yhtymään ideologiaan, jossa tavoite on etäännyä vanhoista, patriarkaalisisista käsityksistä ja valtarakenteista ja astua osaksi Hermionen edustamaa tasa-arvoista feminismiä.

Lopuksi

Tässä artikkelissa olen tarkastellut romanssin asemaa fanifiktiossa, yleisiä romanssitrooppeja ja tyypillistä romanssinarratiivin kaavaa, naisen voimaantumista goot-

tilaisessa romanssissa ja perinteisessä romanssikertomuksessa sekä patriarkaatin kuvausta fanifiktioiteksissä *Galleons and Sickles*. Alastair Fowlerin lajiteoriaa apuna käyttäen olen tunnistanut kohdetekstissäni romanssilajille perinteiset lajipiirteet, kuten romanssinarratiivin osat, jonka myötä feministiset, perinteisen romanssilajin lajirepertoarista hieman poikkeavat piirteet ovat tulkinnassani nousseet esiin.

Vaikka tietynlainen feminismi erityisesti naisen voimaantumisen muodossa on historiallisestikin ollut nähtävissä romanssilajissa jo goottilaisen romanssin kohdalla, tulkitsen, että joissakin nykypäivän *Harry Potter* -faniyhteisöissä ja näiden sisällä tuotetussa fanifiktiossa feminismi on eksplisiittisempää kuin mitä se perinteisessä romanssikirjallisuudessa tyypillisesti on. Tulkintani mukaan *Galleons and Sickles* on juuri tällainen fanifiktioiteksi; vaikka tarinan juoni on monilta osin hyvin perinteinen heteroromanssinarratiivi, tarinassa on silti nähtävissä monia eksplisiittisiä feministisiä piirteitä, jotka sitovat sen osaksi 2010-luvun feminististä keskustelua tasa-arvosta ja yhteiskunnallisista valtarakenteista. Yhtäältä nämä piirteet tulevat esiin Hermionen hahmossa, joka kuvataan itsenäisenä, älykkäänä, määrätietoisena, aktiivisena ja poliittisesti valveutuneena naishahmona. Toisaalta ne korostuvat myös mieshahmoin, Severukseen ja Luciukseen, liitettyssä patriarkaatin metaforassa, jonka mukaan Lucius edustaa vanhanaikaisia, sortavia valtarakenteita ja Severus tahoa, joka passiivisuudellaan mahdollistaa näiden rakenteiden olemassaolon, mutta joka kuitenkin lopulta liittyy Hermionen edustamaan tasa-arvotaisteluun.

Tulkintani kautta olen tehnyt näkyväksi, miten *Galleons and Sickles* samaan aikaan vahvasti ammentaa romanssilajin perinteestä kuvatessaan useita perinteiselle romanssikertomukselle tyypillisiä piirteitä osana tarinan romanssijuonta. Samalla tulkinnassani on kuitenkin noussut esiin myös piirteitä, joiden kautta fanifiktio muokkaa ja uudistaa romanssilajille tyypillistä lajirepertoaaria. Tällaisia ovat esimerkiksi uusien romanssitrooppien kehittyminen fanifiktion sisällä sekä kohdetekstini kohdalla tarinan vahva feministinen tematiikka, joka ei ole aivan perinteiselle romanssikertomukselle tyypillinen. Tulkintani tässä artikkelissa perustuu kuitenkin vain yhteen *Harry Potter* -fanifiktion tekstiin ja jatkotutkimukset ovat tarpeen, jotta olisi mahdollista muodostaa laajempia käsityksiä, tulkintoja tai väitteitä 2010-luvun *Harry Potter* -fanifiktioista.

Kirjallisuus

Kohdeteos

Groot 2019. *Galleons and Sickles and Knuts, Oh My!* [=Galleons and Sickles].
<https://archiveofourown.org/works/17401340/chapters/40958366>, katsottu 30.9.2019.

Tutkimuslähteet

- Bacon-Smith, Camille 1992. *Enterprising women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Cohn, Jan 1988. *Romance and the Erotics of Property: Mass-Market Fiction for Women*. Durham & London: Duke University Press.
- Driscoll, Katherine 2006. One True Pairing. The Romance of Pornography and the Pornography of Romance. Teoksessa *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*. Toim. Karen Hellekson & Kristina Busse. Jefferson, North Carolina & London: MacFarland & Company, Inc., 79–96.
- Ellis, Kate 2010. Female Empowerment: The Secret in the Gothic Novel. *Phi Kappa Phi Forum* 90(3), 8–9.
- Fanlore. Alternate Universe. *Fanlore*. https://fanlore.org/wiki/Alternate_Universe, katsottu 25.5.2024.
- Fanlore. BDSM AU. *Fanlore*. https://fanlore.org/wiki/BDSM_AU, katsottu 25.5.2024.
- Fanlore. Bed Sharing. *Fanlore*. https://fanlore.org/wiki/Bed_Sharing, katsottu 25.5.2024.
- Fanlore. Enemies to Lovers. *Fanlore*. https://fanlore.org/wiki/Enemies_to_Lovers, katsottu 25.5.2024.
- Fanlore. Fake/Pretend Relationship. *Fanlore*. https://fanlore.org/wiki/Fake/Pretend_Relationship, katsottu 25.5.2024.
- Fanlore. Hurt/comfort. *Fanlore*. <https://fanlore.org/wiki/Hurt/Comfort>, katsottu 25.5.2024.
- Fanlore. Marriage Law Challenge. *Fanlore*. https://fanlore.org/wiki/Marriage_Law_Challenge, katsottu 25.5.2024.
- Fanlore. Mpreg. *Fanlore*. <https://fanlore.org/wiki/Mpreg>, katsottu 25.5.2024.
- Fowler, Alastair 1982. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.
- Haavisto, Helena 2018. *Severus Snape as a leading man in a romance novel? Romanssiromaanin, goottilaisen romaanin ja feministisen pornon lajipiirteet Harry Potter -fanifiktiossa*. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201805311913>
- Hall, Glinda F. 2009. *The Creators of Women's Popular Romance Fiction: The Authors Who Gave Women a Genre of Their Own*. Lewiston: Edwin Mellen Press.
- Jenkins, Henry 1992. *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*. New York & London: Routledge.
- Krutnik, Frank 1998. Love Lies: Romantic Fabrication in Contemporary Romantic Comedy. Teoksessa *Terms of Endearment: Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*. Toim. Peter Williams Evans & Celestino Deleyto. Edinburgh: Edinburgh University Press, 15–36.

- Lakoff, George & Mark Johnson 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lyubansky, Mikhail 2006. Harry Potter and the World that Shall Not Be Named. Teoksessa *The Psychology of Harry Potter. An Unauthorized Examination of the Boy Who Lived*. Toim. Neil Mulholland. Dallas: BenBella Books, 233–248.
- McDonald, Tamar Jeffers 2007. *Romantic Comedy: Boy Meets Girl Meets Genre*. London & New York: Wallflower.
- Modleski, Tania 1990. *Loving With a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women*. New York: Routledge.
- Müller, Wolfgang G. 1991. Interfiguralität. A study on the interdependence of literary figures. *Intertextuality* (1991): 101–121.
- Pugh, Sheenagh 2005. *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*. Bridgend: Seren.
- Regis, Pamela 2003. *A Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1983. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York & London: Routledge.
- Roach, Catherine M. 2016. *Happily Ever After: The Romance Story in Popular Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Roine, Hanna-Riikka 2014. What is it that Fanfiction Opposes? The Shared and Communal Features of Firefly/Serenity Fanfiction. *Fafnir – Nordic Journal of Science Fiction and Fantasy Research* 1(1), 31–45.
- Turk, Tisha 2011. Metalepsis in Fan Vids and Fan Fiction. Teoksessa *Metalepsis in Popular Culture*. Toim. Karin Kukkonen & Sonja Klimek. Berlin: Walter De Gruyter, 83–103.
- TvTropes*. Meet Cute. *TV Tropes*. <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MeetCute>, katsottu 25.5.2024.
- Williamson, Penelope 1992. By Honor Bound: The Heroine as Hero. Teoksessa *Dangerous Men and Adventurous Women: Romance Writers on the Appeal of the Romance*. Toim. Jayne Ann Krentz. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 125–132

III
Romanssin varjopuolella

9

Romanssin varjo

Ensitreffit alttarilla hypoteettisena, nurin käännettynä ja julman optimistisena avioliittojuonena

Maria Mäkelä, ORCID: 0000-0001-9679-6856

Johdanto: hypoteettinen romanssi

Kansainvälinen *Ensitreffit alttarilla* -tosi-tv-formaatti kääntää romanttisista romaaneista ja elokuvista tutun avioliittojuonen nurin. Kaikki alkaa häistä, ja useimmiten päättyy, kameroiden ja tuotantotiimin häivytyä, pariskunnan tutustumiseen joko romanttisesti tai ”kavereina”. Siten formaatti tarjoaa pohtimisen arvoisen tulkinnan sekä tosielämän romanttisista odotuksista että avioliittojuonesta osana länsimaista tarinakaanonia (ks. Bartlett et al. 2019, 58–59). Sarjaformaatti perustuu psykologisiin ja sosiaalisin perustein tehtyyn objektiiviseen parinmuodostukseen. Moniammatillinen asiantuntijatiimi (suomalaisversiossa pariterapeutti, seksuaaliterapeutti ja pappi) muodostaa ohjelmaan hakeneista pariskuntia, jotka tapaavat toisensa vasta vihkimistilaisuudessa, lähtevät häämatkalle ja elävät muutaman viikon yhteistä arkea jommankumman kodissa, kameroiden ja tuotantotiimin seuratussa. Viimeisessä tuotantokauden jaksossa pariskunnat ilmoittavat, jatkavatko avioliittoa vai eroavatko.

Toiveet ja pettymykset, elimellinen osa romanssikertomusta, nousevat toiseen potenssiin tässä tv-sarjaformaatin kontrolloimassa avioliittojuonessa, jossa tunteita joudutaan prosessoimaan pikavauhdilla (ks. Tuomi 2023, 76) ja keinotekoista asetelmaa peilataan jatkuvasti siihen, miten romanssi olisi mahdollisesti kehittynyt ”oikeassa elämässä”. Jo aiemmassa sarjaa koskevassa tutkimuksessa (Bartlett et al. 2019) on huomioitu, että vaikka skripti tuntuisi muistuttavan sovittujen avioliittojen kulttuureista, kerronnalliset odotukset ovat leimallisesti länsimaisia; vaikka skripti on käännetty nurin, odotukset avioliiton suhteen tulevat kuitenkin yleisölle tuttuakin tutummista avioliittoromaaneista, romanttisesta viihteestä ja komediasta sekä modernisoiduista prinsessasaduista.

Formaatin tuottamissa kertomuksissa sattuma ja muut modernia avioliittokäsitystä hallitsevan romanssin ideaalit elävät vahvasti erityisesti osallistujien puheissa (McKenzie & Dales 2017, 864). Juuri parinmuodostuksen teknisyydestä johtuva romanssin *puute* tuottaa juoneen modaalisuutta: mitä toivottiin, mitä pelättiin, mikä jäi tapahtumatta. Toisaalta voimakas hypoteettisuus – keskittyminen henkilöhaamojen odotuksiin, pelkoihin, pettymykseen ja katumukseen – on kuitenkin myös modernien romanssijuonten perusainesta. Siten *Ensitreffit alttarilla* on sekä aikamme romanssijuonen peili- että käännteiskuva. Ehdotan, että pääsemme *Ensitreffien* paradoksaaliseen ytimeen tarkastelemalla näitä kerronnan rakentamia mahdollisia ja vaihtoehtoisia tarinamaailmoja ja tapahtumakulkuja. Sarja on tutkimuksen arvoisen, sillä ylikansallisena ja nyt jo kohtalaisen pitkäikäisenä formaattina (2013–) se osaltaan muokkaa jo länsimaisia mallitarinoita avioliitosta. Mallitarinalla viitataan tässä narratologi H. Porter Abbottin (2008) määritelmään termistä *masterplot*; näin Mäkelä ja Karttunen ovat selittäneet käsitteen:

Mallitarina on vallitsevassa kertomuskulttuurissa tuttu, tiuhaan tarjottava ja jaettava luurankomainen tarinarakenne. Mallitarinoilla on usein vahva intertekstuaalinen pohja esimerkiksi kristillisessä traditiossa, kansanperinteessä tai saduissa (esim. tuhkimotarina), mutta samalla ne kantavat mukanaan oman aikansa hallitsevia arvoasetelmia. Mallitarinoita onnistuvat nähdäksemme parhaiten luomaan ja ylläpitämään valtaapitävät kertovat tahot, kuten suuret mediatoimijat ja niiden esiin nostamat kertojat. (Mäkelä & Karttunen 2020, 285.)

Esitän seuraavassa siis narratologisen tulkinnan *Ensitreffit alttarilla* -tositelevisioformaattista käännteisenä avioliittojuonena, joka rakentaa romanssin ideaalin, tuon länsimaista avioliittokäsitystä hallitsevan kertomusmallin, hypoteettisuudella ja negaatioilla – kertomuksella siitä, mitä haluttiin mutta mitä ei saatu. Liitän kertomusanalyysin aikalaiskriittisiin keskusteluihin myöhäiskapitalistisesta subjektista ja erityisesti kulttuurintutkija Lauren Berlantin (2011) ajatuksiin ”julmasta optimismista”. *Ensitreffien* osallistajat esitetään subjekteina, joita riivaa avioliittojuonen suhteen kertomusoptimismi. Samalla ohjelma itse tuottaa kertomuksia, joissa nämä subjektit

ovat jatkuvasti kertomuksellisessa limbossa, tapahtumattomuuden tilassa, jossa kertomukselliset odotukset eivät realisoidu muuten kuin mahdollisina ja poissaolevina.

Perustan yleistävät tulkintani ensisijaisesti suomalaiseseen *Ensitreffit alttarilla* -versioon (jatkossa viitteissä EA), josta vuoteen 2024 mennessä on ilmestynyt 10 tuotantokautta. Lisäksi olen perehtynyt tanskalaiseen (formaatti on alun perin tanskalainen *Gift ved første blik*), ruotsalaiseen, yhdysvaltalaiseen, australialaiseen ja brittiläiseen versioon. Näistä pohjoismaiset versiot muistuttavat toisiaan eniten. Kuten sosiologi Anu Katainen (2020) toteaa populaarissa esseessään Suomen *Ensitreffeistä*, toisin kuin tosi-tv-ohjelmissa yleensä, esiintyjät eivät ole leimallisen työväenluokkaisia, vaan asetelma on hyvin porvarillinen tai osallistujien sosioekonominen tausta häivytetty (vrt. Wood & Skeggs 2011). Yhdysvaltalais-, britti- ja australialaistuotannot tuovat formaatin lähemmäksi muita deittirealityjä, sillä esimerkiksi seksistä puhutaan avoimemmin, kaikki tuotantokauden parit tuodaan yhteen konfliktihakuisiin sosiaalisiin tilanteisiin ja moni kilpailija on selvästi hakemassa ylipäättään medianäkyvyyttä ja esimerkiksi vauhtia influensseriuralle. Kuten Katainen huomauttaa, osallistujien luokka- ja kulttuurierojen häivyttäminen tukee ohjelman välittämää erittäin yksilöpsykologista näkökulmaa avioliittoon. Myös tässä artikkelissa painotukseni on yksilöpsykologinen siinä määrin kuin inhimilliset kokemukset ja niitä jäsentävät mallitarinat ilmenevät hypoteettisena kerrontana. Yksilöpsykologinen näkökulma tekee ohjelmasta toisaalta myös otollisen kohteen kapitalismikriittiselle tutkimukselle, jota lopuksi pohdin Berlantin ”julman optimismin” käsitteen avulla.

Argumentin ja analyysin seuraamisen helpottamiseksi keskityn esimerkkinä vain yhteen pariskuntaan, Mariin ja Petriin Suomen *Ensitreffien* neljänneltä tuotantokaudelta (2017). He ovat olleet yksi kaikkien aikojen kohutuimpia pareja – kohujahan tosi-tv:stä rakentavat tunnetusti sekä mediayhtiöt itse että fani- ja inhoamiskulttuurien sosiaalisen median yhteisöt, ja edelleen somealustojen aktiiviset ja kollektiiviset vastaanottokäytännöt muokkaavat puolestaan yhä enemmän tosi-tv:n tekijöiden valintoja (vrt. Andrejevic 2008). Suomen *Ensitreffien* tunnetuimmat vastaanottajayhteisöt ovat muodostuneet nykyään X:nä tunnettuun entiseen Twitteriin, ja jo ennen Twitterin olemassaoloa jokaisella tuotantokaudella *Vauva*-lehden *Vauva.fi*-keskustelualustalle; ketjussa nimeltä ”Ensitreffit alttarilla Suomi” on 9874 kommenttia, ja Marin ja Petrin kommentoimiseksi erikseen perustetussa ”Mari & Petri Official” -ketjussa 133 kommenttia. Aihetunnisteilla pelaava Twitter-yleisö loi Marin ja Petrin kertomuksen seuraamiseen hashtagit #pilligate, #pyörägate ja #kebabgate (ks. Utula 2017) merkitsemään niitä ratkaisevia kriisejä, jotka johtavat parin poikkeukselliseen ratkaisuun Suomen *Ensitreffien* historiassa: eroamaan jo puoleissävässä tuotantokautta. Tämä erikoinen tilanne tekee Marin ja Petrin kertomuksesta aivan poikkeuksellisen hypoteesintäyteisen, kun tuotantokauden jälkipuoliskon ajan formaatti joutuu kannattelemaan kerronnallisesti yhtä paria, jonka osalta prosessi on täysin pysähtynyt ja kerrottavaksi jäävät vain toteutumatta jääneet haaveet.

Analyysini keskittyy Marin, Petrin ja asiantuntijoiden tapoihin sanallistaa parisunnan liittoa suhteessa hypoteettisiin tapahtumakulkuihin ja kokemuksiin. Erityisluomiota kiinnitän asiantuntijoiden tapaan tuottaa hypoteettista puhetta Marin ja

Petrin näkökulmista. Hypoteettisuus on ensisijaisesti juuri luonnollisen kielen tarjoama retorinen mahdollisuus, ja analysoimassani aineistossa kuvakerronta ja muu kuin puhuttu äänimaisema lähinnä tukevat puheen luomaa hypoteettisuutta. Analysoin aineiston kuvakerrontaa ja musiikin käyttöä tässä tukevassa roolissa.

Marin ja Petrin anti-romanssiksi muodostuva kertomus kiteyttää oivallisesti mutta kieltämättä myös sydäntä särkevästi hypoteettisen kerronnan merkityksen tässä tosi-tv-formaatissa. Kriittinen feministinen ja kulttuurintutkimus on viime vuosina kiinnittänyt paljon huomiota tositelevisioesiintyjiin sumeilemattoman, väheksyvän ja myötätunnottoman katsomisen kohteena, ja siksi haluankin korostaa, että analyysini ei missään tapauksessa kohdistu henkilöihin vaan kertomisen dynamiikkaan. Tosi-tv:n tutkimus voi parhaimmillaan monipuolistaa näkökulmiamme myös siihen työhön, jota näihin ohjelmiin osallistuvat yksityishenkilöt tekevät esimerkiksi omien identiteetti- ja parisuhdeprojektiemme eteen.

Lyhyesti kerronnallisesta hypoteettisuudesta

Suomalaisen strukturalistisen kirjallisuudentutkimuksen ja estetiikan pioneeri Aarne Kinnunen määritteli jo vuonna 1978 ”kertomuksen varjon”:

Näin kertomuksessa on aina sen varjo. Se on sen looginen tausta, ja kertomus esittää aina kaksi maailmaa. Jokainen kertomus on kaksoiskertomus (ja molemmat kertomukset on kerrottava yhtä hyvin): a) miten kävi ja b) miten olisi voinut käydä. (Kinnunen 1978, 437.)

Gary Saul Morson puolestaan esittää klassikkoteoksessaan *Narrative and Freedom* (1994), että Dostojevski ja Tolstoi vastustivat romaanikerronnassaan ajallista determinismia keinoilla, joita Morson nimittää yhdessä käsitteellä *sideshadowing*. Morson tarkoittaa taitavasti aikaa käsittelevän kertomuksen kykyä materialisoida tai herätellä lukijan mielessä *aidosti mahdollisia* vaihtoehtoisia tapahtumakulkuja, jotka eivät toteutuneet. Kertomus, joka kunnioittaa näitä ”varjoja”, luo avoimen aikakäsityksen ja tervettä skeptisyyttä sen suhteen, olisiko tulevaisuuden kulkua mitenkään voinut ennustaa. Morsonin mukaan kerronnallista determinismia ilmentävät romaanissa rakenne ja sulkeuma, ja näiden välttelystä mainitut kirjailijat onnistuivat tekemään taidetta. Mahdollisten tapahtumakulkujen pitäminen elävänä toteutuneiden rinnalla kytkeytyi heillä vapauden ja vastuun teemoihin. Morsonin tulkinta onkin kertomusteoreettisista modaaliuden käsittelyistä kaikkein temaattisin.

Viime vuosikymmenten kognitiiviset painotukset ovat tuoneet narratologiaan useita tekstianalyttisesti käyttökelpoisia teorioita kertomusten hypoteettisesta aineksesta. Marie-Laure Ryanin (1991) vaikutusvaltainen, tekoälytutkimuksesta ammentava teoria käsittelee kertomuksen henkilöahmojen haaveita, odotuksia, jossitteluita ja mielen tuottamia vaihtoehtoisia todellisuuksia kertomuksen maailmaan

upotettuina mahdollisina maailmoina. Ryanin mukaan kertomus on sitä kerrottavampi, mitä enemmän se onnistuu generoimaan tällaisia mahdollisia sisäisiä maailmoja – siksi kertomuksissa kiinnostavat enemmän juonittelut kuin yhteistoiminta (mt. 156).

Ns. ”epäkerrotun” (*disnarrated*) tutkimus elää ja voi hyvin nykynarratologiasa (ks. esim. Dannenberg 2008, Lambrou 2019); termi on vakiintunut merkitsemään kerrontaa, joka eksplisiittisesti ilmaisee mitä *ei* sanottu, tapahtunut tai koettu. Hienostuneimman käsittelyn tämä kerrontateknikka saa nähdäkseni Laura Karttusen väitöskirjassa *The Hypothetical in Literature: Emotion and Emplotment* (2015), jossa Karttunen argumentoi epäkerrotun ja tunneintensiteetin yhteyden puolesta. Epäkerrottu ”muodostaa aikojen, tilojen ja olemassaolon tasojen välille madonreiän. Se yhdistyy usein intensiiviseen tunnekokemukseen kuten pelkoon, vihaan tai katumuksen sekä tunnepohjaiseen esteettiseen arvioomme kertomuksesta.” (Karttunen 2015, 12; suom. MM.) Kerronnallisena tiivistymisen pisteenä epäkerrottu tekee kuvittelun ja juonellistamisen yhtäkkiä näkyviksi. Karttusen retorinen lähestymistapa kerronnallisiin modaliteetteihin poikkeaa kognitiivisesta, esimerkiksi Marie-Laure Ryanin edustamasta ”mahdollisten maailmojen” lähestymistavasta, jossa myös äänenlausumattomat toteutumattomat mahdollisuudet otetaan osaksi kertomuksen mallinnusta (mt., 13–14). Karttusen teoria hypoteettisuuden ja tunteiden yhteydestä ammentaa myös sosiolingvivistisestä kertomuskäsityksestä, jossa kertomuksen merkityksen *arviointi* (*evaluation*) nähdään elimellisenä kertomuksen rakenneosana (Labov & Waletzky 1967). Arviointi kohdistuu aina epäsuorasti kertomuksen *kerrotavuuteen*; kertomuksen arviointijaksossa kertoja voi korostaa, mitä olisi voinut tapahtua ja miltä kaikki tuntui. Karttunen (2015, 16–17) mukaan juuri arviointijakso kertomuksessa on tyypillisesti tiheänään hypoteettisuutta.

Karttunen summaa kerronnallisen arvioinnin ja hypoteettisuuden yhteyden tavalla, josta on meille pian merkittävä hyöty *Ensitreffien* narratologisessa analyysissä:

1. Kerronnallinen negaatio ja epäkerrottu voivat tehdä näkyväksi kulttuurisen normin.
2. Modaalisuuden kieli on voimakas keino tunteiden esiin tuomiseksi teksteissä.
3. Pallottelu hypoteettisilla skenaarioilla [...] on yksi tapa arvottaa tapahtunut hyväksi tai pahaksi. (Karttunen 2015, 17; suom. MM.)

Kertomuksen monet varjot *Ensitreffit*-formaattissa

Ensitreffeissä kertomuksen varjot, Kinnusen käsitettä lainatakseeni, ovat moninkertaisia. Nurinkäännettynä avioliittojuonena formaatti kuljettaa vahvana varjona romanssin länsimaista mallitarinaa, jossa ihminen valitsee puolison itselleen vapaasti omaehtoisen tutustumisen myötä. Romanssi huipentuu häihin, ja romanssifiktios-

sa myös itse kertomus päättyy tyypillisesti niihin. Avioliittojuonessa ilmenee Jane Austenista nykypäivän viihderomansseihin myös komediallinen juonne, jossa romanssin osapuolet ovat kertomuksen alussa jollakin tapaa toistensa vastustajia tai vähintäänkin inhoavat toisiaan. *Ensitreffit*-formaatin eri versioissa tämäkin asetelma kääntyy hyvin usein peilikuvakseen. Keinotekoisesti yhdistetty aviopari voi vaikuttaa hyvinkin rakastuneelta tuotannon alkuvaiheessa eli omissa häissään – ja jopa ennen häitä, kun tulevan puolison tapaamista ennakoidaan, tähän kohdistetaan odotuksia ja tämän ominaisuuksia arvuutellaan juuri ennen vihkimistä saapuvan tervehdyskirjeen perusteella.

Australian *Married at First Sight* -versiota tutkineet Bartlett et al. (2019, 72) nimitävät tätä ”karnevalistiseksi onnellisen lopun inversioksi”. Karnevalistisuus on siis juonen käänteisyyttä, mutta kuten aristoteelisesti ajateltuna aina on laita, juoni on seurausta inhimillisistä tunteista ja niiden muutoksen synnyttämästä toiminnasta – ja siten juonen inversio voidaankin ymmärtää ensisijaisesti tunteiden inversiona.

Ensitreffeissä tämä toteutuu siten, että alun rakkauden huumasta kuljetaan tyypillisesti kohti romanssin alkupistettä: joko välinpitämättömyyttä tai suoranaista antagonismia. Tilastot tukevat tätä juoni-inversiotulkintaa: tähän mennessä jokaisen suomalaisen tuotantokauden kolmesta tai neljästä parista on jatkanut avioliittoa tuotannon päätyttyä keskimäärin yksi, ja muiden maiden versioissa onnistumisprosentti on vielä huonompi.

Tosi-tv-tutkimuksessa on toistuvasti osoitettu, että formaatit, Pauliina Tuomen sanoin, tuottavat ”pelkistäviä esityksiä ja ritualisoituja käyttäytymismalleja, jotka vahvistavat hallitsevia kulttuurinormeja” (Tuomi 2023, 82). *Ensitreffit alttarilla* itsensänselvästi vahvistaa juuri romanssin länsimaista mallitarinaa, vaikka vastakuva tuotetaankin konseptilla, joka toisintaa sovittujen avioliittojen perinnettä. Avioliittojuoni ei ole kuitenkaan ainoa *Ensitreffit*-kertomuksen ylle lankeava varjo. Toisen, tuotantokausien lisääntyessä yhä kulttuurisesti vakiintuneemman mallitarinan tarjoavat *itse formaattiin* kohdistuvat onnistumisen odotukset, joita rakentavat erityisesti ohjelman asiantuntijat omalla toiminnallaan ja puheellaan. Siten runsaissa haastattelumonologeissa ja pariskuntien yhteishaastatteluissa joko personoimattomalle ”kameralle” tai ohjelman asiantuntijatiimin jäsenille puheissa kaikuvat yhtä aikaa ja limittäin sekä ”luonnollisen” romanssin syntymiseen liittyvä hypoteettisuus että onnistuneen *Ensitreffit*-kokeilun skripti, jota osaltaan tukevat myös aiempien tuotantokausien menestysparien tarinat ja niiden myöhemmät seurantajutut mediassa.

Kertomuksen varjojen etualaistumisesta osallistujien puheessa seuraa, että Karttusenkin analysoima kerronnallinen arviointi ylikorostuu; toisinaan jopa tuntuu siltä, että koko *Ensitreffit* on pelkkää puhuvien päiden esittämää arviointia tarinasta, jota ei koskaan täysin päästä elämään tai joka pelkkien toteutuneiden tapahtumien perusteella ei olisi edes kertomisen arvoinen (eli narratologisin termein *kerrottava*). Juuri arvioiva ja hypoteettisuutta rakentava puhe on kuitenkin tosi-tv-ilmion keskeisimpiä piirteitä ja syy katsojien valtavaan kiinnostukseen; se on lupaus katsojalle *aidosta ja editoimattomasta kokemuksesta*, aikamme huomiotalouden arvokkaimmasta valuutasta. Monet *Ensitreffeissäkin* nähtävät audiovisuaalisen kerronnan tekniikat kuten

kameramonologit, oman puheen kuvaaminen itse kännykkäkameralla ja jälkikäteen annettujen haastattelujen käyttäminen voice-overina kuvakerronnalle tekevät tosi-tv:stä yksityisten kokemusten, tunteiden ja ajatusten kuvaamisen taidetta, joka ei aina edes ole kovin kaukana modernin romaanin tajunnankuvaustekniikoista. (Aslama & Pantti 2006, Mäkelä 2015.)

Itsetietoisessa mallitarinoiden pallottelussaan niin *Ensitreffien* osallistujat kuin itse formaattikin onnistuvat mielestäni tematisoimaan vapaan tahdon ja determinismin suhdetta aikamme tavoissa kokea ja kertoa romanssi. Tämä väite saattaisi tietenkin herättää vastarintaa Morsonissa ja muissa länsimaisen romaanikaanonin tutkijoissa. Feministikirjallisuudentutkija Rachel Blau DuPlessis esitti vuonna 1985 teoksessaan *Writing Beyond the Ending* tunnetun väitteensä, että länsimainen kirjallinen kaanon ei tarjoa naiselle muita tarinan loppuja kuin avioliiton tai kuoleman. *Ensitreffeissä* osallistujien aktiivisuus hypoteettisten tarinamaailmojen ja tapahtumakulkujen rakentajina luo avoimen aikakäsityksen ja purkaa sitä ennaltamääräytyneisyyttä, johon toisaalta länsimainen avioliittojuoni, toisaalta formaatin ”epäluonnollisuus” tuntuvat heitä pakottavan. Siksi myös Marin ja Petrin romanssina täysin epäonnistunut tarina on kertomisen ja analyysin arvoinen.

Hypoteettisuus Marin ja Petrin *Ensitreffit alttarilla* -kertomuksessa

Suomen *Ensitreffien* neljännen kauden ensimmäisessä jaksossa parivalinnat suorittaneeseen ja tuotannon ajan pareja tukevaan asiantuntijatiimiin kuuluva teologian tohtori ja rakkaustutkija Jason Lepojärvi lausuu modaalisessa muodossa julki formaatin tavoitteleman mallitarinan, jossa sovittu avioliitto kohtaa länsimaisesta romanssipuheesta tutun ”heittäytymisen”:

Mä toivon et nää Petri ja Mari nyt molemmat uskaltais heittäytyä tähän eikä lähtis sillain liian ylivarovaisesti liikkeelle tunnustelemaan. Vaan nyt kun ymmärtäis et hei, sä oot mun aviomies ja mä oon sun vaimo, et vau, tutustutaan toisiimme ja lähetään tekeen asioita yhdessä. (EA K4J1, 20:13:18–20:13:42.)

Petri (40 v.) ja Mari (38 v.) esitellään hyvin urasuuntautuvina ja itsenäisinä; Lepojärven kommentissa kaikuukin ehkä jo pieni epäily sen suhteen, onko juuri tällä parilla tarvittavaa heittäytymiskykyä. Mari arvioi lähtötilannetta monologissaan kameralle samansuuntaisin varauksin:

Koko tää prosessihan on niinsanotusti hyppy tuntemattomaan että kun ei voi tietää yhtään et mitä siellä on vastassa ja sillä lailla tosi suuri riski. Mutta samalla koen sit myös että tässä ei oo mitään menetettävää, et ainoastaan

ehkä sitte niinku haluun ajatella sen postiivisen kautta. (EA K4J1, 20:39:18-20:39:40.)

Petrin alkuvaiheen kommentteissa rinnastuvat myös hyvin elävästi eri vaihtoehtoiset skenaariot ja Mortonin termein *sideshadowing* on vahvasti läsnä. Hän myös rakentaa hypoteettisia näkökulmia ensikohtamiseen ensisijaisesti tulevan puolisonsa kannalta:

Ehkä mä jännitän ja pelkään eniten sitä et miten hän suhtautuu minuun ehkä... toki toivon että minä olen semmonen mitä hän hakee, mut ehkä mä en olekaan, tai sitten toisin päin. (EA K4J1, 20:51:37-20:51:51.)

Tätä Petrin kommenttia seuraa suora leikkaus Marin monologiin kameralle, ja viimeistään tässä vaiheessa vastauksen luonteesta paljastuu, että näkymätön ja kuulumaton haastattelija on kysynyt molemmilta juuri ensikohtamiseen liittyviä toiveita ja pelkoja:

No sit kun meidän katseet kohtaa ensimmäisen kerran ni mä toivon että siinä katseessa on jotain kuitenkin sellasta tiettyä lämpöä tai sellasta tiimihenkä tai sitä että me ollaan yhdessä tässä jutussa mukana, että se lähtis siitä sit rullaamaan. (EA K4J1, 20:52:10-20:52:31.)

Ensitreffien tarinankerrontaa rakennetaan siten tarkoituksellisesti alusta alkaen vahvalle modaalisuudelle ja hypoteettisuudelle. Aktuaalisia tapahtumia arvioidaan jatkuvasti suhteessa odotettuun ja pelättyyn, kun alkujaksoissa ääneen lausutut mahdolliset maailmat ja aktivoidut mallitarinat toimivat myöhemmissä jaksoissa heijastuspintana kerronnalliselle arvioinnille. Mari onnistuu omassa kommentissaan hienosti sanallistamaan formaatin itsensä tuottaman ihanteellisen mallitarinan, joka yhdistää rohkean heittäytymisen ohjelmaformaattiin sitoutumiseen. Tämä formaatin mallitarina poikkeaa asiantuntijatiimin ja osallistujien kertomana juuri ensikohtamisen osalta. Siinä missä osallistujat korostavat ensikohtamisen tärkeyttä yhteyden muodostamisessa – myötäillen tässä kulttuurisesti edelleen vahvaa ”rakautta ensi silmäyksellä” -mallitarinaa – asiantuntijat, joille on tärkeää argumentoida oman ”tieteellisen” parinvalintametodin puolesta, korostavat usein kärsivällisyyden merkitystä, sillä tärkeimmät yhdistävät tekijät, joita heidän kokeelliset parinmuodostusmenetelmänsä ovat pyrkineet selvittämään, ilmenevät vasta syvemmissä tutustumisessa.

Tästä hypoteettisesta tiheydestä nousevat myös kohtalomaisuuden ja sattuman – tai länsimaisen kertomaperinteen termein determinismin ja vapaan tahdon – teemat, joita myös osallistujat tuovat esiin omassa kielenkäytössään. Petri kirjoittaa häitä edeltävässä kirjeessään Marille: ”Tammikuussa annoin kohtalolle vapaat kädet. En olisi ikinä uskonut mihin kohtaloni minut johdattaa. Se johdatti minut luoksesi.” (EA K4J1, 20:56:14-20:56:27) Kertomisen monikerroksisuudesta johtuen onkin aiheellista

pohdita kriittisesti, mikä lopulta on ”Marin ja Petrin tarina”. Toisen jakson häissä vihkijä väittää seremoniapuheessaan Marille ja Petrille, että ”[t]ästä hetkestä alkaa tarina jonka kirjoittajia olette te itse” (EA K4J2, 18:18:37–18:18:45). Tämä on aikamme löysälle tarinapuheelle ominainen heitto, jossa ”oman tarinan kirjoittaminen” yhdistyy uusliberalistiseen ”oman onnensa seppä” -mallitarinaan ja joka ei vastaa formaatin kompleksista kertomustodellisuutta. Marin ja Petrin tarina kirjoittuu niin vahvasti kertomuksen varjoja vasten, että kerrottavin tarina muodostuu lopulta juuri näistä toteutuneiden ja toteutumattomien mahdollisuuksien suhteista eikä niinkään yksinkertaisista toteutuneista tapahtumakuluista. Siten kerronnallisina toimijoina Marin ja Petrin kädet ovat samaan aikaan sekä sidotut että vapaat versioimaan ”kohtaloa”.

Kun kamera seuraa häiden tapahtumia ja pysäyttää pariskunnan osapuolet vuoron perään kommentoimaan tuntemuksiaan, leikkaukset tukevat jo hienoisesti orastavia ristiriitoja. Marin näytetään pitävän edelleen kiinni sekä ”rakkautta ensi silmäyksellä” -mallitarinasta että ihanteellisesta *Ensitreffit*-tarinan aloituksesta (”Koen sellaista kipinöintiä kuin olin toivonutkin” [EA K4J2, 18:34:33–18:34:36]; Siinä on ehkä jotain sellasta kipinää kuitenkin [...] yhteenkuuluvaisuutta kuitenkin, että meillä on tää sama alkumatka tässä kuitenkin takana” [EA K4J2, 18:56:26–18:56:45]). Merkittävä eroavaisuus ilmaistaan kohtalonomaisesti Petrin suulla: ”Mulla toi sali enemmänkin semmonen intohimo ... [...] sä et niinkään...?” (EA K4J2, 18:39:10–18:39:19) Petrin äärimmäisyyksiin asti viety terveellinen elämäntapa ja liikunnallisuus tulevat tuotantokauden edetessä selväksi, ja tuotantotiimi korostaa kaikin tavoin Marin erilaisuutta tässä suhteessa. Mari esitetään urbaanina joogaharrastajana, joka ei voi mitenkään käsittää miksi Petrin tuhansien eurojen arvoisen maastopyörä pitää raahata hänen pienen helsinkiläisasuntonsa eteiseen (EA K4J4, 21:18–21:19 ja 21:36). Tästä syntyy somekeskusteluissa #pyörägaten nimellä kulkeva kriisi. Maria kuvataan toistuvasti ratikassa ja Petriä pyörän selässä. Näin kerronta korostaa Marin alkuvaiheen odotusten (”me ollaan yhdessä tässä jutussa mukana”) välillä – pariskunta ei selvästikään kulje niin sanotusti ”samassa veneessä”.

Ensimmäinen rajuna esitetty kriisi eli #pilligate koetaan kuitenkin jo häämatkalla 3. jaksossa (AVA 19.9.2017), kun Petri kommentoi drinkkibaarissa pillillä juomisen olevan ”gay-hommaa”. Mari kommentoi kuvaustilanteessa lyhytsanaisesti: ”Anteeksi kuinka? En ymmärrä yhteyttä. Ehkä ei tarvitse selittää.” (EA K4J3, 21:24:36–21:24:51.) Häämatkan tunnelman jäähtyminen viittaa kuitenkin aiheesta käytyihin repivämpiin keskusteluihin kuvausryhmän poissaollessa. Petrin haastattelumonologiin ilmestyy uusi hypoteettinen ja selvästi *mahdollinen* tarinalinja, liiallisista eroavuuksista johtuva, edessäpäin uhkaavasti häämöttävä avioero. Petri lähestyy tätä mahdollista maailmaa huolestuneena mutta sarkastisesti:

Tosiaan niitä eroavuuksia löytyy varmaan lisääkin, ja tota, katsotaan onko siellä mitään sellasta, joka vois olla niin paha että olis niinku pysäyttäjälle tälle kaikelle, mutta tota sellasta ei nyt ole vielä löytynyt, mutta eihän sitä tiedä, kaivetaan lisää. (EA K4J3, 21:35:45–21:36:05.)

Häämatkan aikaisissa haastatteluissa ja keskusteluissa alkaa ilmetä, että paria ei erota ainoastaan suhtautuminen suvaitsevaisuuteen ja liikuntaan vaan myös rahan käyttöön ja lasten saamiseen. Häämatkapätkien taustalla soi U2-yhtyeen ”One”-kappale, joka alkaa: ”Is It Getting Better” (EA K4J3, 21:47:18–21:47:42), ja koska mitä ilmeisimmin tilanne ei ole muuttumassa parempaan suuntaan, voimme katsoa tämän niin kutsutun diegeettisen, tarinamaailman ulkoisen musiikin korostavan entisestään useiden toteutumattomien mutta mahdollisten asiantilojen vaikutusta sekä pariskunnan kokemuksessa että kerronnan dynamiikassa.

Kun asiantuntijatiimille alkaa valjeta Marin ja Petrin liiton huono ennuste, he alkavat turvautua toistuvasti *hypoteettiseen puheeseen*, jonka merkitystä Laura Karttunen korostaa teoriassaan kerronnallisen hypoteettisuuden, tunneintensiivisten kohtien ja kerronnallisen arvioinnin yhteydestä. Näin Jason Lepojärvi omaksuu ja imitoi kuvitellun, geneerisen pariskunnan puheasemia kommentoidessaan Marin ja Petrin tapausta 3. jaksossa:

Mä uskon et jokainen meidän pareista ja ihanista yksilöistä kyllä tulee kokemaan sellaisia tunteita tai ajatuksia että *hei toi ei välttämättä ookaan mulle*, mut niin meistä jokainen kaikissa parisuhteissa kokee. Et ei oo semmosta parisuhdetta jolloin ei tuu mieleen et *toi puoli ei kyl oo kauheen kiva*. (Kursiivit MM; EA K4J3, 21:52:18–21:52:37.)

Jaksossa 4. todistetaan jo ratkaisevaa kriisiä eli #kebabgate: terveysintoilija Petri ei syö Hernesaaren musiikkikeikan lomassa Marin kanssa iltapalaa katukioskista, koska on jo syönyt rahkan ja haluaa pitää tiukasti kiinni terveellisestä ruokavaliostaan ja -rytmistään. Kun Mari kysyy Petriltä ”Mikset sä voi ikinä joustaa” (EA K4J4, 21:41:16), hetkeä ennen artisti Ellinoora on kysynyt lavalla: ”Kuka teistä on rakastunut?” (EA K4J4, 21:37:18). Kebabgate ei ainoastaan tee selväksi pariskunnalle itselleen ja katsojille, että nyt ei yhteiselämä suju, vaan se on myös kertomuksen romanssivarjon kannalta painokas käänne: kaikki ainekset ”normaaliin” romanttiseen treffi-iltaan ja rakastumiseen ovat koossa, mutta mahdollisuus haaskataan vänkäämiseen iltapalan syömisestä. Jälleen Lepojärvi käsittelee tilannetta hypoteettisen puheen avulla: ”et se voi myös olla oppimiskokemus itselle: *ahaa, mä en tajunnukkaan että, et mä oon niin, niinku urautunu tähän juttuun, et onks tää nyt loppujen lopuks mulle niin tärkeetä – no ehkä ei*” (kursiivit MM; EA K4J5, 21:33:19–30).

Kun eron pitäisi olla jo selvä asia seitsemännessä jaksossa, psykologi Tony Dunderfelt lähtee vielä kerran rakentamaan vaihtoehtoista dialogia ja kompromissia Marin ja Petrin välille hypoteettisella puheella:

Jos sanois että *aa, nyt mä voisin katsoa tuota ihmistä uudella tavalla. Hän ei syö yhtä terveellisesti ku minä, mutta entäs sitten*. Tai että, että *voidaanko jotenkin yhdessä kehittyä kohti terveellistä ruokaa*. Ja sinä, Petri ei ole suvaitsevainen sun mielestä, mutta *aa kiinnostavaa, voisinko auttaa Petriä näke-*

mään uusia asioita? Voisiko Petri Marin avulla nähdä tietyt arvoasiat uudella tavalla? (Kursiivit MM; EA K4J7, 21:41:23–21:41:57.)

Kuten Karttunen toteaa, hypoteettisella puheella, jota juuri tyypillisesti merkitään Lepojärven ja Dunderfeltin tavoin subjektiiviseen kokemukseen viittaavilla huudahduksilla kuten *aa, ahaa, no, hei, kyl*, voi olla monta funktiota kertomuksessa. Lähtökohtaisesti se on kuitenkin *skemaattista* eli yleistävää ja ylimalkaista, ja sen tarkoituksena on yleensä esittää *valikoitu näyte* joko omasta, jonkun toisen yksilön tai usein myös kollektiivin tavasta sekä ajatella että sanallistaa asioita. (Karttunen 2015, 54–107.) Lepojärven ja Dunderfeltin käytöissä tämä kerrontatekniikka viestii tarpeesta käsitellä rankkaa poikkeamaa toivotuista mallitarinoista; he hakevat sanoja Marin ja Petrin puolesta ja esittämällä ne skemaattisesti pyrkivät luomaan uutta yleistettävää mallitarinaa, jossa näinkin ilmeinen konfliktiherkkyys vielä mahtuisi onnistuneen avioliitto- tai romanssikertomuksen sisään.

Viidennessä jaksossa (EA K4J5 21:34–21:35) tilanne eskaloituu yhteisasumisen vaikeuksien myötä siihen pisteeseen, että Petri muuttaa takaisin omaan kotiinsa. Tästä alkaa sarjan historiassa poikkeuksellinen ajanjakso, kun yksi tuotantokauden kolmesta pariskunnasta lopettaa avioliiton yrittämisen kuin seinään, mutta tv-tuotannon kanssa tehty sopimus sitoo heitä haastatteluihin ja kuvattavana olemiseen loppuun saakka. Seurauksena on todellinen kerronnallinen tyhjiö, romanssin puhdas negaatio, jossa ei ole jäljellä enää kuin toteutumattomaksi tuomittuja hypoteettisia maailmoja. Marin ja Petrin tarina muuttuu siis kokonaisuudessaan *epäkerrotuksi*. Kahdeksannessa jaksossa Marin ystävä esimerkiksi tokaisee kylpylämatkan ravintolailallisella: ”Mieti, sun pitäs nyt olla täällä sun aviomiehen kanssa”, johon Mari vastaa: ”No sanos muuta. Niin, kuvittele, miten kaikki vois olla toisin” (EA K4J8, 21:50:40–21:50:50). Kertomuksen aika perinteisessä mielessä pysähtyy, ja vain kertomuksen varjot jatkavat elämäänsä; Maria ja Petriä kuvataan erikseen puimassa tapahtunutta ja satunnaisesti yhdessä ”ystävänä” minigolfissa tai Linnanmäellä (EA K4J6), ja tuotantotiimi saa taistella saadakseen kokoon mitään kerrottavaa.

Kuudennessa jaksossa Mari peilaa toteutunutta tapahtumakulkua alkuperäiseen mallitarinaan eli hypoteettiseen ”luonnolliseen” romanssiin tv-tuotannon ulkopuolella:

Mä luulen että kaikki alko ihan väärin ylipäätään. Niinku. Me puhuttiin ehkä vähän liian suoraan heti alusta kaikista asioista ja sit kummankin ehkä negatiivisia piirteitä tuli esille sillai niinku ennätysvauhdilla *mikä ei välttämättä normaalisti ois tapahtunut*.

Oonhan mä tietysti ajatellut tätä asiaa moneltakin kantilta, ja niinku pohtinut että *oisko asia- tai voisko asiat olla toisin niinku jos tää koko juttu olis lähteny käyntiin vähän eri tavalla*. (Kursiivit MM; EA K4J6, 21:34:11–21:35:02.)

Seuraavassa jaksossa tuotantotiimi laittaa Petrin sanallistamaan täysin epätodennäköisiäkin tapahtumakulkuja, jotta hypoteettisuus kannatteli tyhjiöön pudonnutta kerrontatilannetta:

Ainakaan tällä hetkellä en, en usko et meistä tulis mitään muuta kuin ystäviä, mutta eihän sitä koskaan tiedä, sehän voi toki olla, että, et et, hyvän ystävyyden jälkeen niin huomaakin toisesta sellaisia piirteitä mitä ei aiemmin huomannukaan. (EA K4J7, 21:08:03–21:08:18.)

Tämän tyyppisen väkinäisen mahdollisuuksien kuvittelun ei ehkä enää voi ajatella olevan vapauttavaa mortonilaista *sideshadowingia*, vaan katsoja alkaa jo toivoa, että Mari ja Petri pääsisivät vapaaksi *Ensitreffit*-formaatin kerronnallisesta determinismistä. Mari kitettyttä tilanteen hyvin eikä selvästikään taivu tuotantotiimin yrityksiin saada hänet vielä kerran kuvittelemaan vaihtoehtoja olemassaolevalle tilanteelle: ”Asiat on nyt miten ne on ja ei ne siitä niinku paremmaks muutu Petrin kanssa tai siinä niinku suhteessa Petriin” (EA K4J7, 21:38:00–21:38:10). Eropäätöstä käsittelevässä parihaastattelussa he tekevät yhdessä viimeisen myönnytyksen formaatille, taipuen tuotannon paineessa visioimaan kaiken taustalle jotakin teleologiaa tai suorastaan kohtaloa.

Mari: Kai nyt asiat tapahtuu niinku for a reason, että asioilla on niinku joku juttu taustalla että ehkäpä tästäkin on sitten joku semmonen positiivinen [Petri: kyllä kyllä, kyllä mä luulen] aspekti.

Petri: Kyllä kyllä, tällä on pitkässä juoksussa joku merkitys kummiskin.” (EA K4J7, 21:10:46–21:11:03.)

Marin ja Petrin kyky refleктоivaan hypoteettiseen puheeseen avaa heille myös lopulta vapauden horisontin jonnekin mallitarinoiden ja tv-formaattien tuolle puolen. Heidän ansiostaan kertomus säilyy kerrottavana ja anti-romanssin aikakäsitys avoimena, vaikka mallitarinat on ajettu kukin vuorollaan umpikujaan.

Lopuksi: julma kertomusoptimismi

Useimmissa tapauksissa *Ensitreffit*-formaatti tarjoaakin yleisölle uudenlaisen romanssimallitarinan sijasta mallitarinan avioerolle (vrt. Riessman 1990). Osallistujien puheet pettymyksestä nivoutuvat lähes poikkeuksetta hypoteettisuuteen – mitä olisi voinut olla, mutta ei ollut. Petrin sanoin: ”Päällimmäinen tunne on edelleen kyllä vähän sellanen pettynyt, osittain vähän masentunutkin ja ärtynytkin tilanteesta, et et, ei tää nyt ihan menny niin kuin piti” (EA K4J7, 21:37:50–21:38:00). *Ensitreffit*-formaatin sisällä pettymys mukailee epäilemättä niitä tunteita, joita minkä tahansa eron koh-

dalla voisi syntyä. Formaatin pettäminen ja siitä seuraava *heikon kerronnallisuuden* (ks. Tammi 2009) ja hypoteettisen tiheyden välinen dynamiikka kytkevät osallistujien parisuhdeprojektit kuitenkin aikamme tarinatalouteen, joka korostaa yksilön selviytymiskertomusten välinearvoa (Mäkelä et al. 2021). Sosioekonomisten ja kulttuuristen parisuhdetekijöiden häivyttäminen ja parisuhteen esittäminen kahden ”optimaalisen” yksilön seikkailukertomuksena (tässä toimii paremmin englanninkielinen termi *quest*) ilmentää uusliberaalia etiikkaa ja estetiikkaa (Redden 2017), jota voi tässä yhteydessä ymmärtää parhaiten Lauren Berlantin (2011) ”julman optimismin” käsitteen avulla.

Julma optimismi kuvaa myöhäiskapitalistisen subjektin ahdinkoa ”hyvän elämän” mallitarinoiden ja niiden saavuttamattomuuden välillä. Elämä tuntuu tekevän meille jatkuvasti ”lupauksia”, joita se ei voikaan täyttää. Berlantin teoriassa ”hyvä elämä” näyttäytyy ikään kuin kirjallisina lajityypeinä – kuten romanssina tai avioliittojuonena – jotka tarjoutuvat elämän skripteiksi ja houkuttelevat meidät näkemään itsemme, Marin ja Petrin vihkiseremoniaa lainatakseni, ”oman tarinamme kirjoittajina”. Peli muuttuu julmaksi, kun jatkamme takertumista saavuttamattomiin hyvän elämän malleihin, jotka siis lopulta estävät meitä elämästä hyvää elämää. Berlant analysoi erityisesti affektiivisesti latautunutta nykyhetkeä ”tilanteena” ja ”tapahumana”, jossa yksilö kokee olevansa umpikujassa suhteessa siihen genreen, jonka on valinnut ohjenuorakseen. Tämän tilanteen kuvauksia Berlant hakee esimerkiksi elokuvataiteesta ja nimittää genreä *tilannetragediaksi*, tragedian ja tilannekomedian liitoksi (Berlant 2011, 176–177).

Berlantin teoria voi olla vaikeaselkoinen mannermaisen filosofian argumentaatiotapaan harjaantumattomalle lukijalle; sitäkin hätkähdyttävämpää on, miten kirkkaasti Marin ja Petrin tv-viihteellinen tarina kuvittaa julman optimismin teoriaa. #pilligate, #pyörägate ja #kebabgate ovat hashtagiksi tulleita julman optimismin tuottamia umpikujia (*impasse*), ”hetkiä elämässä ilman kerronnallista genreä” (Berlant 2011, 199). Katsojan kannalta nämä tilanteet ovat niitä, jolloin avioliitto- ja romanssijuoni tuntuvat voimakkaimmin pakenevan Marin ja Petrin ulottuvilta. Vahva hypoteettisuus luo Marin ja Petrin tarinaan – ja koko *Ensitreffit*-formaattiin – kuitenkin elämän jatkumisen kannalta välttämätöntä optimismia, joka ei ole normatiivista (vrt. mt. 49) – kuten Mari toteaa aiemmassa sitaatissa: ”asiat on nyt miten ne on ja ei ne siitä niinku paremmaks muutu”. Paremminkin hypoteettisen kerronnan ja puheen luoma avoimuuden ja vapauden tematiikka tasapainottaa mallitarinoiden determinismiä. Samalla hypoteettisuus ammentaa juuri siitä ”lupausten rykelmästä” (mt. 23), joka on julman optimismin syy ja seuraus.

Psykologi Tony Dunderfeltin kommentti Marista ja Petristä heijastelee, joskin hie-man kliseisin sanankääntein, tätä kaksijakoista kertomusdynamiikkaa:

Unelmoinnissahan ei ole mitään vikaa sinänsä [...] Ongelma on se että jos pitää kiinni näistä mielikuvista ja ajattelee että kaikki on katastroofia jos ne ei toteudu sellaisenaan. Tietynlainen avoimuus siitä että mitä elämä tuo vastaan. (EA K4J9, 21:02:40–21:03:08.)

Mari ja Petri osaavat yhdistää julman optimismin aiheuttaman umpikujan ja hypoteettisuuden ristipaineen luovemmin kuin Dunderfelt, huumorin avulla:

Dunderfelt: Ja me aina sitten tässä lopussa kysymme, että miten matka jatkuu. Ja nyt pienellä jännityksellä että pystyttekö yllättämään meidät vielä.

Petri: Niin olishan se ollu, kävi mielessä tossa, että pitäskö olla että kyllä ehdottomasti halutaan jatkaa...

Mari: Niin, eri suuntiin! [Naurua.] (EA K4J10, 21:12:30–21:12:52.)

Romanssi-realityjen tutkimuksessa painottuu tyypillisesti kriittinen näkökulma ”aidon tunteen” ja kaupallisuuden väliseen konfliktiin. *Ensitreffit alttarilla* -formaattia on toistuvasti kritisoitu niin mediassa kuin tutkimuksessakin sensaatiohakuisuudesta osallistujien romanttisten odotusten kustannuksella. Asiantuntijatyö ja paris kuntien terapointi on nähty opportunistisena ”rakkauspesuna”, jossa lupauksella ikuisesta onnesta perustellaan epäeettinen voitontavoittelu. (Tuomi 2023.) Ylipäätään tositelevision on yksilön kilvoittelua korostavana kerronta- ja tuotantotapana nähty kritiikittömästi tukevan uusliberalistista eetosta (Redden 2017). Kapitalismin tuottamien psykologisten ja yhteiskunnallisten paineiden kanssa täytyy kuitenkin opetella elämään myös kapitalismin tarjoamien välineiden avulla, systeemin sisältä käsin (vrt. Chiapello & Boltanski 2005). *Ensitreffit alttarilla* -sarjan itsetietoinen ja aktiivinen suhde romanssin ja avioliiton mallitarinoihin sekä hypoteettisella kerronnalla ja puheella rakennettu romanssin varjo tekevät meille julman optimismin näkyväksi ja tarjoavat välineitä sen käsittelyyn – elämämme seuraavan #gaten varalle.

Kirjallisuus

Kohdeaineisto

Ensitreffit alttarilla 4. kauden jaksot ja esitykset, Kansallinen audiovisuaalinen instituutti:

EA K4J1 AVA 2. esitys 6.9.2017 klo 20:03:39–20:59:12

EA K4J2 AVA 3. esitys 16.9.2017 klo 18:00:52–18:59:33

EA K4J3 AVA 1. esitys 19.9.2017 klo 21:00:49–21:59:33

EA K4J4 AVA 1. esitys 26.9.2017 klo 21:01:19–21:59:33

EA K4J5 AVA 1. esitys 3.10.2017 klo 21:00:42–21:59:21

EA K4J6 AVA 1. esitys 10.10.2017 klo 21:00:46–21:59:18

EA K4J7 AVA 1. esitys 17.10.2017 klo 21:00:51–21:59:34

EA K4J8 AVA 1. esitys 24.10.2017 klo 21:00:48–21:59:18

EA K4J9 AVA 1. esitys 31.10.2017 klo 21:00:45–21:59:07

EA K4J10 AVA 1. esitys 7.11.2024 klo 21:01:15–21:59:12

Tutkimuslähteet

Abbott, H. Porter 2008. *The Cambridge Companion to Narrative. 2nd Edition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Andrejevic, Mark 2008. Watching Television Without Pity. The Productivity of Online Fans. *Television & New Media* 9(1), 24–46. <https://doi.org/10.1177/1527476407307241>

Aslama, Minna & Mervi Pantti 2006. Talking Alone. Reality TV, Emotions and Authenticity. *European Journal of Cultural Studies* 9(2), 167–184. <https://doi.org/10.1177/1367549406063162>

Bartlett, Alison, Kyra Clarke & Rob Cover 2019. *Flirting in the Era of #MeToo: Negotiating Intimacy*. Cham: Palgrave Macmillan.

Berlant, Lauren 2011. *Cruel Optimism*. Durham, NC: Duke University Press.

Chiapello, Eve & Luc Boltanski 2005. *The New Spirit of Capitalism*. [*Le nouvel esprit du capitalisme* 1999.] Transl. Gregory Elliott. New York: Verso.

Dannenberg, Hilary P. 2008. *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

DuPlessis, Rachel Blau 1985. *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press.

Karttunen, Laura 2015. *The Hypothetical in Literature. Emotion and Emplotment*. Väitöskirja, Tampereen yliopisto. Omakustanne.

Katainen, Anu 2020. Ensitreffit alttarilla sosiologin silmin: Mikä tekee ihmisistä yhteensopivia? *Ilmiö* 1.9.2020. <https://ilmiomedia.fi/artikkelit/ensitreffit-alttarilla-sosiologien-silmin-mika-tekee-ihmisista-yhteensopivia/>

Kinnunen, Aarne 1978. Kertomuksen teoria. 1 - *Parnasso* 7/1978, 432–441.

Labov, William & Joshua Waletzky 1967: Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience. Teoksessa *Essays on the Verbal and Visual Arts*. Toim. June Helm. Seattle: University of Washington Press, 12–44.

- Lambrou, Marina 2019. *Disnarration and the Unmentioned in Fact and Fiction*. London: Palgrave Macmillan.
- McKenzie, Lara & Laura Dales 2017. Choosing Love? Tensions and Transformations of Modern Marriage in Married at First Sight. *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies* 31(6), 857–867. <https://doi.org/10.1080/10304312.2017.1334873>
- Morson, Gary Saul 1994. *Narrative and Freedom. The Shadows of Time*. New Haven & London: Yale University Press.
- Mäkelä, Maria 2015. Mind as World in the Reality Game Show Survivor. Teoksessa *Narrative Theory, Literature, and New Media: Narrative Minds and Virtual Worlds*. Toim. Mari Hatavara, Matti Hyvärinen, Maria Mäkelä & Frans Mäyrä. Oxford & New York: Routledge, 240–255.
- Mäkelä, Maria & Laura Karttunen 2020. Kokemuksellisuus, mallitarinat ja eksemplarisuus tarinallisen yksilöjournalismin valtakaudella. Teoksessa *Kertomuksen keinoin. Tarinallisuus mediassa ja tietokirjallisuudessa*. Toim. Mikko T. Virtanen, Pirjo Hiidenmaa & Jyrki Nummi. Helsinki: Gaudeamus, 273–306.
- Mäkelä, Maria, Samuli Björninen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola & Tytti Rantanen 2021. Dangers of Narrative. A Critical Approach to Narratives of Personal Experience in Contemporary Story Economy. *Narrative* 29(2), 139–159. <https://doi.org/10.1353/nar.2021.0009>
- Riessman, Katherine Kohler 1990. *Divorce Talk. Women and Men Make Sense of Personal Relationships*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Redden, Guy 2017. Is Reality TV Neoliberal? *Television & New Media* 19(5), 1–16. <https://doi.org/10.1177/1527476417728377>
- Ryan, Marie-Laure 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington & Indiana: Indiana University Press.
- Utula, Katri 2017. Kommentti: Ensitreffit alttarilla -ohjelman Mari ja Petri tuovat toisistaan esiin vain huonoja puolia. *Ilta-Sanomat* 26.9.2017. <https://www.is.fi/viihde/art-2000005383683.html>
- Tammi, Pekka 2009. Kertomusta vastaan (“Ikävä tarina”). Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby. Helsinki: SKS, 140–166.
- Tuomi, Pauliina 2023. Kaikki on sallittua TV-rakkaudessa? Rakkausrealityt nykytelevisiossa. *Lähikuva* 2023(2), 73–88. <https://doi.org/10.23994/lk.136797>
- Wood, Helen & Beverley Skeggs 2011. *Reality Television and Class*. London: Palgrave.

10

Rakkauden pudotuspeli

Suljetun ajallisuuden rakentuminen *The Bachelor* -tositelevisiosarjassa

Mikko Mäntyniemi, ORCID: 0000-0001-9791-4164

Viihdemediassa tapahtunut muutos viimeisten kahdenkymmenen vuoden aikana on muovannut myös romanssia sekä parinmuodostusta länsimaisessa viihdekulttuurissa. Ehkä selkeimmin tämä muutos näkyy nykypäivänä televisio-ohjelmistossa, joka on varsin pitkälti erilaisten tositelevisio-formaattien hallitsemaa. Loputtomilta tuntuvissa tositelevision ohjelmavariaatioissa rakkaus sekä rakkauden etsintä ovat yksi suosituimmista aiheista ja teemoista erilaisten kykykilpailujen, muodonmuutosten sekä selviytymis- tai menestystarinoiden keskellä. Katsojat pystyvät nykypäivänä myös valitsemaan sen romanssin vaiheen, jota he haluavat seurata: ensimmäisille treffeille pääsee vaikka *Sinkkuillallinen*-sarjan (*Dinner Date*, 2010) mukana, tai rakkautta voi etsiä paratiisisaarella *Love Island* -ohjelmassa (2005). Tarjolla on myös mahdollisuus päästä katsomaan parisuhteiden kestoa *Temptation Island* -sarjassa (2001), tai seuraamaan häiden valmistelua muun muassa morsiamen hääpuvun valinnassa *Say Yes to the Dress* (2007), sulhasen järjestämien häiden kautta *Häät sulhasen tapaan* (*Don't Tell the Bride*, 2007), tai voi päästä arvostelemaan muiden ihmisten hääseremonioita *Neljät häät* -ohjelmassa (*Four Weddings*, 2009). On myös mahdollista päästä seuraamaan parisuhteen muodostusta, jos ensitreffit ovatkin vasta alttarilla (ks. Maria Mäkelän artikkeli tässä teoksessa).

Erilaiset tositelevisio-ohjelmat lupaavat tuoda romanssin ja parinmuodostuksen ihan uudella tavalla katsojien nähtäville, mutta kääntämällä romanssin julkiseksi taapahtumaksi tositelevisio-ohjelmat korostavat ohjelmien kilpailullisia asetelmia tuoden ohjelmat monellakin tapaa lähemmäs urheiluun liitettyjä ilmiöitä. Tässä artikkelissa tarkastelen yhdysvaltalaisesta *The Bachelor* -tositelevisio-ohjelmaa (2002), joka aiemmin mainituista ohjelmista poiketen väittää esittävänsä koko romanttisen tarinan tapaamisesta rakastumiseen ja lopulta kihlautumiseen asti. Artikkelissa tarkastelen ennen kaikkea erilaisten ajallisuuksien rakentumista sarjan kerronnassa sekä sarjan ympärille kehittynyttä fanikulttuuria.

The Bachelor on yksi pitkäaikaisimmista tositelevision sarjoista sarjan kestänyt tauotta 24. tuotantokautta vuodesta 2002 alkaen. Vaikka artikkelini tarkoitus ei ole esittää yksityiskohtaista historiaa tositelevision kehityksestä, tarjoaa *The Bachelor* myös monella tapaa oivallisen kohteen ilmiön kehityksen tarkasteluun. Vielä 1900-luvun viimeisillä vuosikymmenillä television ohjelmisto koostui vielä pitkälti käsikirjoitetuista televisiosarjoista, mutta 2000-luvun alun jälkeen tositelevisio-ohjelmat ovat kokeneet nousukautta suosiossa (Hill 2005, 2; Ouellette 2014, 1). Vaikka tositelevision historia voidaan palauttaa vuonna 1971 julkaistuun *An American Family* (Baudrillard 1994 [1981], 26–27)¹ tai 1980-luvun rikosohjelmiin (Kavka 2012, 5), sen suosion alkupisteenä yleensä pidetään vuosituhannen vaihdetta, jolloin *Big Brother* (1999) ja *Survivor* (2000) -sarjat alkoivat näkyä eri maissa (Ouellette 2014, 1). Seuraavien kahdenkymmenen vuoden aikana television on tuotettu niin laaja kirjo erilaisia tositelevisio-ohjelmia, että genren selkeä määrittely on osoittautunut ongelmalliseksi (Biressi & Nunn 2005, 10–11). Misha Kavka (2012; ks. Ouellette 2014) on painottanut omassa tutkimuksessaan tositelevision hybridisyyttä, jossa yhdistyy niin käsikirjoitettujen televisiosarjojen, dokumenttien kuin television ulkopuolisten diskurssienkin piirteet.

Tässä artikkelissa tarkastelen tositelevision hybridisyyttä yhdistettynä *The Bachelor* (2002) ohjelman ympärille rakentuvasta viihdekokonaisuudesta sekä sitä, kuinka näiden kahden ilmiön kautta ohjelmat rakentavat tietoisesti spekulatioon pohjautuvaa sulkeutunutta ajallisuutta. *The Bachelor* -sarjaa voidaan pitää ”läheiset ventovieraat” (*intimate strangers*; Kavka 2005, 97) -genreen kuuluvana sarjana, jossa entuudestaan tuntemattomat ihmiset suljetaan rajattuun tilaan. *The Bachelor* -sarjaa on tulkittu aikaisemmin osana tositelevision genrea (Kavka 2005; McKenzie & Dales 2017) sekä feministisestä kulttuurintutkimuksen näkökulmasta (Dubrofsky 2014; Frank 2007). Sarjaa ei kuitenkaan ole tulkittu tarkemmin sen ominaislaatuisten ajallisuuksien rakentamisen kautta, etenkin siitä näkökulmasta, kuinka sarja hyödyntää tositelevision ominaista tunnustuskertomusten traditiota sekä urheilulle tyypillistä ajallisuutta. Tässä artikkelissa keskityn analysoimaan sarjan kerronnallisia keinoja, jotka rakentavat välitöntä nykyhetkeä ja tulevaisuuden odotusta painottavaa aikakäsitystä.

¹ Baudrillard käyttää termiä *TV verite*, ja Baudrillardin mukaan sarjan tuottajien suurin voitto oli pystyä toteamaan, että perhe eli kuin kamerat eivät olisi olleet paikalla.

Olen päätynyt rajaamaan tarkasteluni *The Bachelorin* amerikkalaiseen versioon sarjasta enkä tarkastele niinkään sarjan muita versioita paitsi korostaakseni eroja versioiden välillä. Tarkastelen ennen kaikkea *The Bachelor* -sarjan kausia 20 ja 21,² joiden keskushenkilöinä³ ovat Ben Higgins ja Nick Viall. Vaikka artikkeli keskittyykin näihin kahteen kauteen, viittaa myös *The Bachelorin* ympärille kehittyneeseen tuotteistukseen, johon kuuluu myös *The Bachelorette* -sarja (2003) sekä spin off -sarjat *Bachelor Pad* (2010), *Bachelor in Paradise* (2014) ja *The Bachelor Winter Games* (2018).

”It’s on. The Game is on.” Tulevaisuuteen suuntautuneen ajallisuuden rakentuminen

Kysymys ajallisuuden rakentumisesta tositelevisio-ohjelmissa liitetään usein kysymykseen tositelevision suhteesta todellisuuteen sekä kysymykseen siitä, mistä tositelevisiossa lopulta on kyse. Termi tositelevisio (*reality TV*) itsessään viittaa tradition paradoksaalisuuteen, jossa ohjelmat väittävät esittävänsä todellisia ihmisiä todellisissa ympäristöissä totuudenmukaisesti, mutta esittävät ne kuitenkin tuotetun mediaympäristön kautta. Esimerkiksi Rachel E. Dubrofsky (2014, 193–194) on esittänyt, että tositelevisio tuottaa fiktiivisiä tapahtumia, jotka puolestaan tuottavat fiktiivisiä hahmoja. Dubrofskyn mukaan juuri tositelevision tuotantopuoli useine kameroineen ja jälkituotanto editointeineen tuottaa ”rakennettuja fiktioita” (mt.). Olen samaa mieltä Dubrofskyn kanssa siinä, että esimerkiksi *The Bachelor* -sarjan tuotantoryhmä tietoisesti valikoi ja rakentaa kertomuksen, joka lopulta esitetään katsojille televisiosarjan muodossa. Samoin näen sarjaan osallistuvien kilpailijoiden toteuttavan sekä *The Bachelor* -sarjalle että romanssikertomuksille yleisemminkin totuttuja konventioita, mutta silti väite täysin fiktiivisistä hahmoista sarjassa on mielestäni varsin pitkälle viety.

Misha Kavka (2012, 5) tarjoaa hieman vapaamman määritelmän tositelevisiolle, joka on hänen mukaansa ”käsikirjoittamaton ohjelma, jossa kamerat seuraavat ei-ammattilaisnäyttelijöitä ennalta suunnitelluissa tilanteissa”⁴. Kavka myöntää tämän yksinkertaisen määritelmän ongelmallisuuden, mutta se tarjoaa kuitenkin hy-

² Kausien valintaan vaikuttaa myös sarjan kausien saatavuus Suomessa artikkelin kirjoitusajankohtana. *The Bachelor* -sarjan kaikkia kausia ei ole nähtävissä Suomessa, mutta kauden 21. kausi on nähtävissä Nelonen median Ruutu-suoratoistopalvelusta, vaikka kausi on alun perin esitetty vuonna 2017. Osaltaan tähän kauden pitkään katseluaikaan suoratoistopalvelussa vaikuttaa varmasti se, että kauden finaali on kuvattu Suomen Lapissa.

³ Tässä artikkelissa olen päätynyt käyttämään termiä keskushenkilö kuvaamaan kaudella rakkautta etsivää henkilöä kuten Ben Higgins tai Nick Viall sekä termiä osallistuja sarjaan osallistuvista kilpailijoista. Syy tähän on bachelor ja bachelorette -käsitteiden suomennosten, poikamies ja poikamiestyttö, lähtökohtainen ongelmallisuus. Tämän lisäksi *The Bachelor* -sarjassa käytetään myös 25 naispuolisesta kilpailijasta nimitystä bachelorette. Tällöin on nähdäkseni olemassa se vaara, että nämä kaksi toimijuutta sekoittuvat keskenään. Eri käsitteistön käyttö auttaa selkeyttämään tilannetta, jossa esimerkiksi Joelle Fletcher on sarjassa ollut, sillä hän oli ensin osallistuja (a bachelorette) *The Bachelor* -sarjan 20. kaudella kunnes hänestä tuli keskushenkilö (the bachelorette) *The Bachelorette* -sarjan 12. kaudella.

⁴ Suomennokset Mikko Mäntyniemi, ellei toisin mainita.

vän vertailukohdan Dubrofskyn tiukemmalle määrittelylle. *The Bachelorin* tapaisissa tositelevisio-ohjelmissa osallistujat eivät niinkään näyttele käsikirjoitettuja rooleja, vaan esittävät romanttisiin tilanteisiin ja tarinoihin yhdistettyjä rooleja (Kavka 2005, 97). Vaikka Ben Higgins ja muut *The Bachelor* -sarjassa esiintyvät osallistujat eivät välttämättä ole ammattinäyttelijöitä, he kuitenkin toteuttavat ja performoivat tiettyjä tositelevisio-ohjelmille, romanssikertomuksille sekä *The Bachelor* -sarjalle ominaisia konventioita. Tositelevision asetelmaa, jossa kuvataan tavallisia ihmisiä, voidaan lähestyä myös suosittujen viihdeilmioiden asetelman kautta, jossa tavalliset ihmiset asetetaan epätavallisiin tilanteisiin (ks. Billings 2011, 1).

Jojo Boateng (2022, 35–36) on esittänyt, että tositelevisio-ohjelmat esittävät itsensä idealisoituina versioina maailmasta ja todellisuudesta, jonka kautta ohjelmat pyrkivät esittämään itsensä oppaina katsojille siitä, miten kaikki voivat saavuttaa rakkauden tai intiimin parisuhteen. *The Bachelor* luo suljetun, omaehtoisen ja jopa fantastisen maailman, jonka sisällä henkilöt toimivat tiettyjen kirjoitettujen ja kirjoittamattomien sääntöjen mukaan ja ohjelma pyrkii esittämään itsensä mallina rakkauden löytämiselle. Tositelevision suhde todellisuuteen ja toisaalta väitteet sen fiktiivisyydestä ovat mielenkiintoisia, mutta en tarkastele tässä artikkelissa sen suuremmin sarjan mimeettistä suhdetta todellisuuteen.

The Bachelor myös rakentaa tositelevisiosarjoille ominaisesti sekavia ajallisia rakenteita hyvin itsetietoisesti. Sarjasta voidaan lukea ainakin neljä erillistä aikatasoa, jotka kaikki ohjaavat katsojien asennoitumista sarjaan: kaupallinen, kaudellinen, jaksollinen sekä juontajan aikataso. Ylimpänä aikatasona voidaan pitää sarjan kaupallista puolta: sarja on jatkunut keskeytyksettä Yhdysvalloissa jo yli kahdenkymmenen vuoden ajan, jolloin katsojat tietävät hyvin selkeästi, mitä sarjalta voi odottaa. Tämä kaupallinen aikarakenne on kaikista tietoisin *The Bachelor* -sarjan ympärille kehittyneestä fanikulttuurista ja faneista, joista käytetään nimitystä The Bachelor Nation. Tällä aikatasolla katsojien huomio kiinnittyy ennen kaikkea *The Bachelor* -kokonaisuuden kehitykseen myös itse ohjelman ulkopuolella lehdistössä ja internetissä, joka on Misha Kavkan (2005, 96) mukaan hyvin tyypillistä tositelevisio-ohjelmille. Tähän aikatasoon liittyy myös *The Bachelor/ette* -sarjojen tuotannon aikataulut. *The Bachelor* -sarjan kuvaukset sijoittuvat yleensä syksylle, syyskuun ja marraskuun välille 9–10 viikon ajalle, mutta itse ohjelma esitetään televisiosta keväällä. Vastavuoroisesti *The Bachelorette* -sarja kuvataan keväällä ja ohjelma esitetään puolestaan touko-heinäkuun välillä. (Sorren 2019.) Sarjan kuvaus- ja esitysaikataulut erottavatkin sen selkeästi reaaliaikaisista tositelevisio-ohjelmista kuten *Idols*-sarja tai *Tanssii tähtien kanssa* (*Dancing with the Stars*, 2005), jossa yleisö pystyy äänestämään esiintymisiä ja vaikuttamaan näin suoraan kauden tapahtumiin. *The Bachelor* eroaa tässä mielessä myös suorista urheilulähetyksistä, mutta mielenkiintoisesti se pyrkii hyödyntämään tiettyjä samoja kerrontaratkaisuja kuin reaaliaikaiset tositelevisio-ohjelmat tai suuret urheilutapahtumat.

Yhtenä tällaisena piirteenä voidaan pitää sarjan yksittäisten kausien ajallisuutta, joka rakentuu ennen kaikkea kyseisen kauden keskushenkilön ympärillä ja joka pyrkii rakentamaan suurta kertomusta kauden taustalle. Siinä missä *The Bachelor* -ko-

konaisuutta hallitsee (tosi)television kaupallinen puoli ja diskurssi, jokaisen kauden ajallisuutta vaikuttaa hallitsevan ennen kaikkea kertomus rakkaudesta ja sen etsimisestä. *The Bachelor* -sarjan kaudellinen aikataso on tiivistetty versio romanssikertomuksesta, jossa kauden keskushenkilö tapaa suuren joukon kilpailijoita, käy treffeillä näiden kanssa ja lopulta valitsee itselleen elämänkumppanin. Jokainen kausi sarjassa kehystetään kauden keskushenkilön matkalla löytää rakkaus. Tämä toisteisuus tulee erityisen selvästi esiin Nick Viallin kaudella. Kauden avausjakso alkaa juontaja Chris Harrisonin julistuksella, että kyseessä on ennennäkemätön kausi sarjan historias-⁵ ja kuinka sarjan kiistanalaisimman osallistujan rakkauden etsintä jatkuu (*The Bachelor*, K20J1). Nick Viallin asema ennennäkemättömänä keskushenkilönä sarjassa juontaa hänen osallistumiseensa kahdelle *The Bachelorette* -sarjan kaudelle sekä *Bachelor in Paradise* -sarjan kolmannelle tuotantokaudelle. Näin ollen hän on ollut osallistuja kolmella eri kaudella ennen kuin on ”hänen vuoronsa löytää rakkaus” (*The Bachelor*, K20J1).⁶

Nick Viallin asema *The Bachelor* -sarjassa voi olla ainutlaatuinen siinä mielessä, että hän on osallistunut niin moneen sarjan ohjelmaan, mutta hänen tarinansa on myös varsin tavanomainen osa sarjan kertomusmaailmaa. Lähes poikkeuksetta viimeisten kausien päähenkilöt ovat olleet kilpailijoina aikaisemmilla toisilla sarjan kausilla. Esimerkiksi Ben Higgins oli kilpailijana *The Bachelorette* -sarjan 11. tuotantokaudella ennen kuin hänestä tuli *The Bachelor* -sarjan 20. kauden keskushenkilö. Benin *The Bachelor* -kaudella kilpailijana olleesta Joelle Fletcheristä tuli puolestaan *The Bachelorette* -sarjan 12. tuotantokauden keskushenkilö, ja Nick Viallin *The Bachelor* -kaudella mukana olleesta Rachel Lindsaystä tuli *The Bachelorette* -sarjan 14. tuotantokauden keskushenkilö.⁷ Tässä mielessä ei olekaan mielekästä puhua *The Bachelor*- ja *The Bachelorette* -sarjoista erillisinä ohjelmina, koska ne linkittyvät niin vahvasti toisiinsa ja täydentävät sarjojen ympärille rakentuvaa viihdekokonaisuutta.

Tätä kokonaisuutta vahvistaa entisestään se, että *The Bachelor* lähetetään Yhdysvalloissa televisiosta keväällä ja *The Bachelorette* kesällä. Sarjojen vakiintuneisiin konventioihin kuuluu myös se, että kausien viimeisessä tuplajaksossa julkaistaan toisen

⁵ Kausien ennennäkemättömyys on myös yksi sarjassa toistuva piirre, joka on saanut viimeisten kausien aikana jo itseironisia pirteitä. Esimerkkinä tästä voidaan pitää juontaja Chris Harrisonin toteamusta, että jokainen kausi dramaattisin kausi ikinä, ja jokainen kauden päätös on jotain, mitä katsojat eivät ole koskaan ennen nähneet. Osaltaan tämä johtuu sarjan ympärille rakentuvan speaktaakkelimaisuuden vaatimuksesta tuottaa jotain uutta, mutta osaltaan myös siitä ennalta-arvattavuudesta, joka on sisäänkirjoitettu sarjan ideaan: rakkaus voittaa aina lopulta ja onnellinen pari saavat toisensa. Tässä mielessä sarja tasapainoilee mielenkiintoisesti uutuuden ja yllätyksellisyyden sekä ennalta tiedetyn ja tutun välillä.

⁶ *Bachelor in Paradise* -sarjan toimintalogiikka eroaa alkuperäisestä sarjasta keskeisesti siinä, että *Paradise*-sarjassa ei ole yhtä kauden keskushenkilöä, vaan sarjassa asetetaan isompi ryhmä miehiä ja naisia paratiisisaarelle. Koska osallistujia on epäsuhtainen määrä, joka viikko yhtä sukupuolta edustavat ryhmän jäsenet valitsevat itselleen kumppanin toisesta ryhmästä, jolloin toisesta ryhmästä jää aina yksi parittomaksi ja joutuu lähtemään sarjasta. Ryhmien välistä osallistujien epäsuhtaa pidetään yllä uusilla tulokkailla, jotka ”sekoittavat” saaren kuvioita saapumisellaan.

⁷ Käytännössä kaikkien keskushenkilöiden on täytynyt esiintyä ainakin kerran jossain Bachelor-ohjelmassa, koska sarjan keskushenkilöt valitaan pitkälti sarjan katsojien suosion perusteella. *The Bachelorette* -sarjan 15. tuotantokauden alussa tulee ilmi, että sarjan tuottajilla on lista henkilöistä, joista voisi tulla uusin *The Bachelorette*, mutta valinta perustuu pitkälti eri kilpailijoiden saamaan suosioon katsojien keskuudessa.

sarjan seuraavan kauden keskushenkilö. Esimerkiksi Ben Higginsin kauden viimeisessä jaksossa, jossa Ben valitsi lopulta Lauren Bushnellin ja Joelle Fletcher ”tuli toiseksi”, ilmoitettiin katsojille, että Joellesta tulee seuraavan *The Bachelorette* -kauden keskushenkilö. Samoin kävi Nick Viallin kaudella, jossa ”kolmanneksi” tullut Rachel Lindsay nimettiin seuraavaksi keskushenkilöksi kauden toiseksi viimeisessä jaksossa. Keskushenkilöiden julkaiseminen edellisen kauden lopulla rakentaa sarjojen välille jatkumon, jossa rakkauden etsintä toistuu joka kevät ja syksy.⁸

Kolmantena aikatasona sarjassa on jaksollinen aikataso, joka hallitsee jokaista yksittäistä jaksoa sarjassa. Siinä missä kauden aikatasoa hallitsee keskushenkilön ympärille rakentuva romanssikertomus ja rakkauden etsintä, jaksottaista aikatasoa hallitsee sarjan osallistujien dynamiikka sarjan keskushenkilön sekä muiden osallistujien kanssa. Yleensä yksittäisten jaksojen tapahtumat ovat myös selkeästi rytmittetyt ja tuttuja ennakkoon: jakso alkaa treffikortin jakamisella, jonka jälkeen on yhdet yksilö- ja ryhmätreffit, joilla sarjan keskushenkilö pyrkii tutustumaan osallistujiin, ja lopulta jakso loppuu iltatilaisuuteen ja ruususeremoniaan. Ruususeremoniassa keskushenkilö jakaa rituaalin omaisesti punaisen ruusun niille osallistujille, joiden hän haluaa jatkavan vielä sarjassa, ja ruusutta jääneet kilpailijat joutuvat lähtemään sarjasta.

Tätä jaksollista aikatasoa hallitsee vahvasti sarjan kilpailullinen puoli, jossa sarjan osallistajat joutuvat kilpailemaan keskenään. Suurin osa sarjan ajasta keskittyykin kuvaamaan kilpailijoita ja heidän keskinäistä dynamiikkaansa. Jos sarjan yhden jakson kuvaamiseen kuluu melkein viikko, niin suurin osa kilpailijoista viettää melkein koko viikon muiden kilpailijoiden kanssa eristettynä ulkomaailmasta.⁹ Jaksojen ajallisuus myös mahdollistaa katsojan tutustua kilpailijoihin paremmin kuin keskushenkilöön, koska sarja tarjoaa paradoksaalisesti kilpailijoille enemmän tapahtumia kuin keskushenkilölle. Siinä missä keskushenkilö on vain etsimässä rakkautta sarjassa, ja on etäännytetty suuresta osasta tapahtumia, kilpailijat ovat enemmän kameran edessä ja joutuvat keskelle erilaisia dramaattisia hetkiä, jotka syntyvät kilpailijoiden kanssakäymisestä keskenään. Koska sarja tarjoaa kilpailijoille enemmän aikaa ruudulla ja erilaisia tunteellisia tilanteita, on katsojien helpompi samaistua kilpailijoihin kuin keskushenkilöön, jonka he luultavasti jo tuntevat aiemmilta kausilta.

Jaksollinen ajallisuus myös leikkaa mielenkiintoisesti sarjan urheilullisen kerronnan ja käsikirjoitetun tositelevisiön ilmiöitä. Vaikka urheilutapahtumat useimmiten ovat avoimia siinä mielessä, että katsoja ei tiedä ennalta niiden lopputulosta (Morson 1994, 192; Real 2011, 34–35), urheilutapahtumia myös selostetaan aktiivisesti (Guttmann 1986) ja selostuksen voidaan nähdä rakentavan sekä jo näytettyjä tapahtumia että katsojan eteen avautuvaa tapahtumasarjaa. Urheiluselostuksessa yksittäiset tapahtumat punotaan aina osaksi jotakin suurempaa tarinaa tai esitystä. Urheilu sopiikin tavallaan erinomaisesti television välitettyyn suoraan lähetykseen (Real 2011,

⁸ Kausien välissä lähetetään myös elokuusta syyskuuhun *Bachelor in Paradise* -sarjan kausi.

⁹ *The Bachelorin* 22. tuotantokaudelle osallistunut Bekah Martinez kuvaa lehtihaastattelussa kilpailijoiden asemaa, jossa he joutuvat tuomaan mukanaan kaikki tarvittavat tavarat kahdeksaksi viikoksi, eivätkä he saa olla suorassa yhteydessä ulkomaailman kanssa sarjan kuvausten aikana (Moeslein 2018).

20–21). Vaikka tulevaisuus voi olla tuntematon, selostus ja kommentaarit muovaavat sekä menneisyyttä että nykyisyyttä ja siten ohjaavat myös tulevaisuuden odotusta. Näin *The Bachelor* -sarjan kilpailijoiden haastattelut eivät ole pelkästään sisäistä reflektointia tapahtumista, vaan aktiivinen osa sarjan draaman rakentamista, jotka erilaisten editointiratkaisujen ohella esittävät tapahtumat katsojille tietyssä valossa. Haastattelut myös rakentavat urheilulle tyypillistä jännitystä yksilö ja ryhmätreffien tapahtumiin, koska esimerkiksi yksittäinen urheilutilanne sisältää itseensä kaiken aikaisemman harjoittelun, mahdolliset vammat sekä aikaisemmat onnistumiset ja epäonnistumiset (ks. Wenner 2011, 61–62). Samoin kommentoidut tapahtumat *The Bachelorissa* kutsuvat katsojia spekuloidaan kilpailijoiden motiiveista toimia jollain tietyllä tavalla kyseisenä hetkenä.

Rachelor Dubrofsky (2011, 196) onkin esittänyt, että *The Bachelor* -sarja on kiinnostuneempi naisista, jotka epäonnistuvat rakkaudessa kuin naisista, jotka onnistuvat löytämään oikean elämäkumppanin. Huomio on perusteltu, mutta mielestäni sarjan kerronta on paljon itsetiedostavampi ja palvelee sarjan kokonaisuuden jatkuvuutta. Vaikka katsojien osuudesta televisiotuotannon sisältöön ei ole yksiselitteistä mallia (ks. Andersen & Linkis 2019), *The Bachelorin* jatkuvuus rakentuu ennen kaikkea kilpailijoiden saavuttamaan suosioon sarjan katsojien keskuudessa. Tulkintani mukaan ohjelma tietoisesti rakentaa ja kannustaa kilpailuasetelmaa kilpailijoiden välille saadakseen urheilusta tuttua kilpailudraamaa esille (ks. Real 2011, 21–22). Nick Viallin kauden toisen jakson alussa Chris Harrison käy läpi viikon ohjelmaa ja osoittaa, että kaikki osallistujat eivät ehdi nähdä Nickiä viikon aikana:

So, let's talk about this week. Three dates, two group dates and your first one-on-one date. But, with that said, there are 22 of you. That means it is physically impossible for all of you to have dates each week. So, this week, not all of you will get time with Nick. So, my advice to you, when you do get time, take advantage of it. Everyone understand? (*The Bachelor*, K21J2, 2:19–2:39.)¹⁰

Samalla kun sarja rakentaa hyvin eksplisiittisesti tarinaa rakkauden etsimisestä ja matkasta, jolle Nick on lähtenyt, sarja myös rakentaa kilpailuasetelmaa osallistujien välille (ks. Kavka 2005, 97). Juuri tämä jännite on jaksottaisen ajallisuuden ytimessä, ja vaikka useimmat *The Bachelor* -sarjan jaksot on rakennettu toistaiseen draaman kaaren, joka etenee aloituksesta yksilö- ja ryhmätreffeille sekä iltatilaisuuteen ja ruususeremoniaan, varaan, jaksojen ei välttämättä tarvitse noudattaa tätä kaarta. Esimerkiksi käsitelty toinen jakso Nick Viallin kaudella ei pääty ruususeremoniaan, joka on poikkeuksellisesti vasta kolmannen jakson alussa. Toinen jakso päättyy draamatiseen paljastukseen, että Nick on harrastanut seksiä yhden kauden kilpailijan kanssa ennen kauden kuvauksia. Jakso päättyy Nickin tunnustukseen ja leikkaukseen ilma-kuvaan yöllisestä kaupungista tekstin ”To be continued...” täyttäessä ruudun.

¹⁰ Jaksojen translitterointi Mikko Mäntyniemi.

Näiden kolmen aikatason läpi voidaan nähdä leikkaavan sarjan juontajan taso. Amerikkalaisessa versiossa juontajana toimii Chris Harrison, joka toimii hieman useassa roolissa kauden aikana. Hän toimii esimerkiksi yksittäisissä jaksoissa juontajana, tuomarina kilpailuissa ja jakaa treffikortteja osallistujille. Samalla hän toimii studiojuontajana kausien ensimmäisessä ja viimeisessä jaksossa, jotka etualaistavat sarjan kaupallista ajallisuutta.¹¹ Olen päätenyt tarkastelemaan tässä artikkelissa amerikkalaista versiota sarjasta osaltaan juuri Chris Harrisonin roolin takia: suomalaisessa versiossa sarjasta ei ole erillistä juontajahahmoa,¹² ja esimerkiksi australialaisessa versiossa juontajan, Osher Günsbergin, rooli on paljon häivytytympi.

Olen päätenyt tarkastelemaan näitä sarjan keskenään sekoittuvia aikatasoja kertomusteorian käsitteillä, vaikka ne ovatkin ensisijaisesti kehitetty kirjoitettujen kertomusten tulkintaan, eivätkä kaikki kirjallisuustieteelliset käsitteistöt käänny suoraan tositelevisiosarjan tulkintaan. Keskustelu kirjallisuustieteellisten käsitteiden soveltuvuudesta esimerkiksi elokuvien analyysiin on ollut jo pitkään teoreettisen kiistelyn aiheena (ks. Chatman 1978, 40–42). Näkemykseni mukaan kuitenkin erityisesti kertomusteoria voi avata myös audiovisuaalisten kertomusten tulkintaa juuri ajallisten rakenteiden analyysin kautta. Mikäli kertomuksen yhtenä keskeisenä elementtinä on ajallinen jatkumo tapahtumien välillä (Todorov 1981, 51; Brooks 1984, 4–5), avaa kertomusteoria tositelevisioformaattia mielenkiintoisella tavalla.

Esimerkkinä tästä voidaan pitää Nick Viallin kauden toista jaksoa nimeltä ”Wedding Photo Shoot”. Kaikkien jaksoiden tapaan kyseinen jakso alkaa ”Tonight on The Bachelor” -osioilla, jossa katsojalle esitetään pätkiä tulevasta jaksosta. Tällainen jakson ennakkointi on hyvin yleinen tositelevisio-ohjelmille. Tositelevisioformaatile ominaisesti tällainen osio myös nostaa esiin jonkin mahdollisen draaman jakson aikana, joka yleensä *The Bachelor* -sarjassa keskittyy osallistujien välisiin suhteisiin. Eikä kyseinen jakso ole poikkeus, sillä jakson esittelyosiossa katsojalle pohjustetaan draamaa kahden osallistujan, Corinnen ja Rachelin, välillä. Jakso on hyvin edustuksellinen monilla kausilla esiintyvistä dynamiikoista siinä, että toiset osallistujat ensin kyseenalaistavat muiden osallistujien taktiikoita saada keskushenkilön huomio itseensä, jonka jälkeen he usein kyseenalaistavat myös keskushenkilön maun kumppanin suhteen. Millaista kumppania keskushenkilö oikeasti etsii? Ja jos hän sanoo etsivänsä oikeaa elämänkumppania, miksi hän pitää tiettyjä osallistujia edelleen mukana? *The Bachelor* -sarjan 20. kaudella osallistujista Olivia aiheuttaa muissa osallistujissa tällaista turhautumista ja kysymyksiä. 21. kaudella samoja kysymyksiä ja reaktioita herättää puolestaan Corinne.

Samat kysymykset toistuvat sekä *The Bachelor*- että *The Bachelorette* -sarjassa ja eri maiden versioissa sarjoista. Sarjan osallistujat eivät näin ollen kilpaile pelkästään kauden keskushenkilön huomiosta ja romanttisista tunteista, vaan heidän täytyy olla

¹¹ Erityisesti amerikkalaisen version juontajan roolia kaupallisella aikatasolla korostaa myös se, että hän toimii juontajana myös *The Bachelorette*-, *Bachelor in Paradise*- ja *Bachelor Winter Games* -sarjoissa.

¹² Suomen unelmien poikamies -sarjassa on kuitenkin kauden viimeisenä jaksona erillinen haastattelujakso, jossa juontaja, joka ei ole esiintynyt aiemmin kauden jaksoissa, haastattelee sekä kauden keskushenkilöä että osallistujia. Esimerkiksi *The Bachelor Australia* -sarjassa ei ole tällaista haastattelujaksoa lopussa, vaikka sarjassa on juontaja.

myös hyviä ihmisiä muiden osallistujien ja katsojien silmissä. Voisikin kysyä, yrittävätkö kilpailijat vietellä kauden keskushenkilöä vai katsojia toimillaan, tai voiko näitä toimia erottaa toisistaan tositelevisioformaattissa.¹³ Kaudesta toiseen toistuvat konfliktitilanteet korostavat sarjan keinotekoisuutta tiettyjen henkilöahahmojen käyttäytymismallien kautta. Toisaalta tällainen toisto voi olla odotettua ja haluttua katsojien taholta, jotta he tietävät suurin piirtein, mitä tuleva kausi pitää sisällään.

Niin paljon kuin sarja yrittääkin painottaa romanttista matkaa ja tosirakkauden löytämistä ylemmällä aikatasolla, ei yksittäisten jaksojen huomio keskity niinkään tuohon matkaan muutoin kuin tunnistettavien romanttisten rituaalien – kuten lahjojen oston, treffien, tai ensisuudelman – kautta. Tästä huolimatta sarjan kaudellinen aika ja romanttisen rakkauden etsintä ei pysähdy yksittäisten jaksojen kilpailutilanteiden ajaksi. Näin ollen yksittäiset jaksot eivät ole suoraan verrattavissa kertomusteorian sisäkkäiskertomuksiin eivätkä ajallisuudet ole selkeässä hierarkkisessa järjestyksessä keskenään. Tämä tulee vielä selkeämmin esiin tarkasteltaessa yksittäisten jaksojen ajallisuuksia romanssikertomuksen perinteiseen aikarakenteeseen.

”I just want him to get to know the real me” – tiivistetty ajallisuus

Romanttinen rakkaus tai rakkauden etsintä on yksi keskeisimmistä kertomuksista länsimaisessa viihdekulttuurissa (Roach 2016, 1–2). Jo edellä kävin nopeasti läpi romanssiohjelmien ja tositelevisiogenren suhdetta, ja sitä, kuinka monta erilaista tositelevisio-ohjelmaformaattia käsittelee rakkautta tai avioliittoa jollain tavalla. Romanssikertomusta on lähestytty niin juonirakenteena elementtien (Regis 2007) kuin kertomuksen temaattisten elementtien kauttakkin (Roach 2016). Kronologisena jatkumona romanssikertomus käsittää kahden ihmisen, jotka yleensä ovat toisilleen entuudestaan tuntemattomia, ensikohtaamisen, ihastumisen ja seurusteluvaiheen, johon sisältyy haasteita ja joka päättyy lopulta kestävän parisuhteen solmimiseen. Romanssikertomus on siis selkeästi ajassa etenevä kertomus, jossa tapahtuu muutos henkilöiden elämässä.

Romanssikertomus on myös oleellisesti merkityksellisten hetkien sarja, jossa keskitytään romanttisiin positiivisiin (ensitapaaminen, ensisuudelman) ja negatiivisiin (riidat, muut mahdolliset kosijat) tapahtumiin. *The Bachelor* -sarja toteuttaa romanssikertomusta tässä suhteessa sulkemalla osallistujat tavallisesta elämästä. Jokainen kausi alkaa juhlalla, jossa kauden keskushenkilö odottaa Bachelor-kartanon edessä ja ottaa yksitellen vastaan kaikki kaudelle osallistuvat kilpailijat. Tämä rituaali ei pelkästään toimi osallistujien esittelynä keskushenkilölle ja katsojille, vaan se toimii myös samalla metaforisena sulkeutumisenä ympäröivästä maailmasta kartanoon, jossa osallistujat asuvat suurimman osan kaudesta. Näin osallistujista tulee Misha

¹³ Romanssin ja viettelyn suhteesta toisiinsa ks. Matias Nurminen tässä teoksessa.

Kavkan (2005, 97) kuvaamat läheiset ventovieraat toisilleen, kun heidät suljetaan keskenään asumaan suljettuun tilaan.

Osallistujien sulkeminen kartanoon johtaa myös siihen, että katsojat näkevät heidät vain ja ainoastaan osallistumassa tälle ”romanttiselle matkalle”. Suljettu kartanoympäristö ja osallistujien välinen kilpailuasetelma tuntuukin painottavan katsojan roolia sarjan kertomuksen rakentamisessa. Katsojalla on kuitenkin melko haastavakin tehtävä rakentaa selvä ajallinen jatkumo sarjan yksittäisten tapahtumien välille. Toisaalta sarja pyrkii helpottamaan tätä tehtävää katsojalle mahdollisimman paljon: jokainen kauden jakso on numeroitu ja jokaisen jakson alussa ja lopussa on ennakkointi- ja/tai takaumaosio. Esimerkiksi kauden 21. kolmannen jakson alussa on ensin ”Previously on the Bachelor”-osio, jota seuraa Chris Harrisonin kysymys: ”What will the women do now?” (*The Bachelor*, K21J3, 0:52), ja ”Tonight on the Bachelor” -osio, jossa jälleen esitetään ennakkokohtia jaksosta. Katsoja pystyy hyvin helposti järjestämään esitetyt tapahtumat korkeamman aikataason järjestykseen, mutta tapahtumien välinen aika jää usein epäselväksi. Yksi jakso saattaa käsittää useamman päivän tai kokonaisen viikon tapahtuma-ajan, mutta sarja ei aina anna selkeitä viitteitä kulu-neesta ajasta.

Toinen ajallista järjestystä sekoittava elementti on osallistujien haastattelut, jotka luovat vielä yhden ajallisen ulottuvuuden sarjan kerrontaan. Tällainen dokumentaarinen kommentaari on varsin yleistä tositelevisio-ohjelmille ja katsojat pystyvät usein asettamaan tapahtuman kommentaarin myöhäisempään ajankohtaan kuin itse tapahtuman. Tässä suhteessa tapahtumien kommentointi seuraa varsin perinteistä retrospektiivistä kerrontatilannetta, jossa kerronta tapahtumasta voi olla vasta tapahtuneen jälkeen (ks. Rimmon-Kenan 1983, 89). Sarjan haastattelut kuitenkin sekoittavat kommentaareihin ennakkointeja ja spekulatiota.

Esimerkiksi 21. kauden kolmannessa jaksossa ensin Taylor kuvaa ryhmätrefeillä tapahtunutta tanssia: ”I just danced on the stage with the Backstreet Boys” ja Danielle L jatkaa heti perään omassa haastattelussaan: ”It was amazing. Such a rush of excitement and nervousness.” (*Bachelor*, K21J3, 32:24–32:32). Yhteisen tanssin jälkeen yhtye lupasi laulaa serenadin Nickille ja yhdelle naisista, jonka perään on heti liitetty Jasmine G:n haastattelu: ”I felt great, it would be amazing if I got to you know dancing with Nick while the Backstreet Boys were singing. Crazy.” (*Bachelor*, K21J3, 32:42–32:47.) Kilpailun palkinnon saa lopulta Danielle L, jolloin Jasmine G:n haastattelu osoittautuu pelkäksi toiveeksi. Haastattelu kuitenkin korostaa tositelevision tunnustushaastattelujen monimutkaisen ajallisuuden. Yhtäältä Jasmine G kommentoi tapahtumaa, joka on mennyt sekä hänelle että katsojille, mutta sanallistaa samalla toiveen tapahtumasta, joka ei ole vielä tapahtunut katsojille, vaikka se onkin tapahtunut jo hänelle.

The Bachelor -sarja rakentuu juuri tällaisista ajallisista epäselvyyksistä, joissa katsoja ei voi olla täysin varma haastattelun ajallisesta suhteesta esitettyihin tapahtumiin. Lisävaikeutta haastattelujen asettamiseen oikeaan suhteeseen tapahtumien kanssa lisää se, että haastatteluista saatetaan käyttää pelkkää ääniraitaa. Sarja käyttää tätä erityisesti ruususeremonian aikana, jolloin seremonian kuvamateriaaliin leikataan osallistujien haastatteluja kokonaan tai pelkkiä ääniraitoja. Myös ruususeremo-

niassa korostuu haastattelijan tekohetken epävarma suhde esitettyihin tapahtumiin. Osa haastatteluista on toteutettu selvästi ruususeremonian jälkeen, jolloin katsoja voi tietää varmuudella, että kyseinen osallistuja ei ole putoamassa vielä kisasta. Mutta yhtä lailla haastatteluja on tehty ennen ruususeremoniaa, jolloin, kuten esimerkiksi kolmannen jakson ruususeremoniassa, neljän viimeisen osallistujan, Jasmine G:n, Elizabethin, Haileyn ja Lacey'n, haastattelut on tehty ennen ruususeremoniaa. Katsoja pystyy rakentamaan vasta jokaisen jakson jälkeen melko selkeän kronologian tapahtumien välille, mutta sarjan kerronta pyrkii tietoisesti hämäämään tätä järjestystä katsomisen aikana.

Haastattelut toimittavat sarjassa kahta funktiota: yhtäältä, kuten olen jo aiemmin esittänyt, ne sanallistavat katsojille osallistujien tuntemuksia ja motivaatioita, auttaen osaltaan katsojia tutustumaan paremmin osallistujiin. Toisaalta ne toimivat myös tietoisesti hämäävästi, sekoittaen tapahtumien järjestystä ja kutsuen katsojia spekuloidaan sekä mennyttä että tulevaa. Kuka saa seuraavan ruusun? Tapahtuiko kaikki todella juuri niin kuin ohjelmassa näytettiin? Sopivatko nämä kaksi henkilöä toisilleen? Onko tässä kommentaarissa totuus pohjaa, vai putoaako osallistuja seuraavaksi? Tämä spekulatio kommentaareista ja tulevista tapahtumista tuo esiin myös sarjan yhteisöllisen seuraamisen ulottuvuuden, joka on hyvin vahvasti osa sarjan ja sarjan fanien identiteettiä (Frank 2007). Sarjan amerikkalainen versio myös itsetietoisesti vahvistaa tätä yhteisöllistä puolta, sillä yksi sarjan konventioista on toteuttaa yllätysvierailuita ihmisten koteihin kauden keskushenkilön ja juontaja Chris Harrisonin toimesta. Esimerkiksi kausilla 20 ja 21 sekä Ben Higgins että Nick Viall vierailevat kodeissa, joissa isompi ryhmä ihmisiä katsoi sarjan televisiosta esitettyä jaksoa.

Näin sarja konkretisoi tositelevisiolle ominaisen television katsomisen viihteellistämisen, jolloin ohjelman viihteellisyys ei ole enää pelkästään sidottu esitettyyn ohjelmaan, vaan myös tapaan katsoa ohjelmaa. Ohjelma kutsuu katsojia suurempaan osallistumiseen näyttämällä jokaisella kaudella isojen ryhmien katselutilaisuuksia, joissa on paljon sarjaan liittyviä tavaroita. Pelkkä ohjelman katsominen ei riitä, vaan katsojan tulee olla faneja ja kuluttaja samalla tavalla kuin urheilun katsojista tulee kuluttajia urheilutoimintaa ympäröivälle kulutustavaralle (Wenner 2011, 62). Katsojat voivat sekä samastua joihinkin kilpailijoihin asettaen itsensä sarjan luomaan fantasiamaailmaan että fanittaa tiettyjä kilpailijoita.

The Bachelor yhdistelee näin varsin tehokkaasti urheiluun liittyviä ilmiöitä ja teemoja kuten kilpailutilanteet osallistujien välille sekä yhteisöllistä hurmoshengen studiolähetysten kautta. Sarja hyödyntää urheilulähetyksille tyypillisen tapaan intensiivisen ajallisuuden (ks. Morson 1994, 174–175) tapahtumien ympärille. Mitä juuri tässä jaksossa tulee tapahtumaan? Kuinka tämän kauden keskushenkilön rakkauden etsinnän käy? Tai, kuinka osallistujat reagoivat juuri tässä jaksossa? Samaan aikaan kyseessä on sarjan kahdeskymmenes kausi, jolloin katsojat tietävät jo, mitä tulee tapahtumaan. Kuten suuret urheilutapahtumat, jotka toistuvat tasaisin väliajoin, myös *The Bachelor* korostaa jokaisen kauden ja jakson ainutlaatuisuutta. Uusin dramaattinen käänne on aina dramaattisin. Uusin kausi tarjoaa aina jotain ennennäkemätöntä. Yhdistelemällä tositelevisio-ohjelmille ja urheilutapahtumille ominaista kilpai-

luasetelmaa, jossa sarjan osallistujat suljetaan ympäröivästä maailmasta ja asetetaan kilpailemaan toisiaan vastaan, molemmat sarjat rakentavat rakkaudesta ja sen löytämisestä kilpailuhenkisen ja ennen kaikkea julkisen tapahtuman.

Katsojien mahdollisuus oppia tuntemaan osallistujat on täysin sarjan jälkituotannosta vastaavien tahojen käsissä, koska he pystyvät säätelemään kenen kanssakäymisiä ja keskusteluja näytetään ja missä määrin. Vaikka jälkituotanto ei pysty muuttamaan esimerkiksi ruususeremonian tapahtumia ja sitä myöten sarjasta poistuvien osallistujien kohtaloa jälkikäteen, se pystyy vaikuttamaan tunteelliseen reaktioon, jonka katsojat kokevat sarjan kerronnan edetessä. Sarjassa editoidaan yhdeksän viikon kuvaukset 11–12 noin tunnin pituiseen jaksoon, jolloin lähetykseen voidaan liittää vain hyvin rajallinen määrä materiaalia. Tässä mielessä Rachel Dubrofskyn (2011) esitys tositelevisio-ohjelmista täysin fiktiivisinä ohjelmina on perusteltua, mutta toisaalta kaikki kertominen mediumista riippumatta on yhtä lailla editoinnin ja rajauksen tuotteita. Joten kysymys sarjan totuudellisesta esityksestä tai fiktiivisyydestä on mielestäni hieman harhaanjohtava asetelma. Tositelevisio-ohjelmien ja urheilutapahtumien editointi poistaa ”tavallisen” ajan sarjassa esitettyjen tapahtumien – tai treffien – välillä, jolloin sarja on pelkästään speaktaakkelimaisten tapahtumien jatku-mo. Sarja luo sen epätavallisen tilanteen, johon katsojat voivat joko lukea itsensä tai jännittää heidän suosikkikilpailijansa menestystä.

Ottaen huomioon kuinka täysin tuotantoryhmän armoilla osallistujat lopulta ovat oman itsensä esittämisen suhteen, on ymmärrettävää, kuinka moni osallistuja haluaa keskushenkilön näkevän hänen todellisen luonteensa. Osallistujat voivat esittää tämän suoraan keskushenkilölle, mutta yhtä usein he osoittavat sanansa suoraan kameralle haastattelutilanteissa, ja siten suoraan katsojille yrittäen tuoda esiin itsensä sellaisessa valossa kuin itse haluavat.

”Will Nick find love he has so desperately been looking for?” Romanssikertomuksen ajallisuus

The Bachelorin 21. kauden finaali jakso alkaa Chris Harrison kysymyksellä katsojille: löytääkö Nick Viall etsimänsä rakkauden vai ei. Kausi on saavuttanut dramaattisen viimeisen jakson, jossa keskushenkilö Nick Viallilla on jäljellä viimeinen valinta kahden naisen – Vanessan ja Ravenin – välillä. Tunteikkaassa viimeisessä jaksossa molemmat naiset tapaavat Nickin perheen, käyvät vielä kerran yksilötreffeillä sekä keskustelevat suhteestaan takkatulen tai kynttilöiden ääressä. Jakson tunnelma huokuu elokuvista tuttua romantiikkaa. *The Bachelor* ei kuitenkaan säästele romanttisia treffejä sarjan loppuun, vaan heti ensimmäisestä kaudellisen ja jaksollisen ajallisuuden hallitsemasta jaksosta lähtien osallistujat (ja katsojat) viedään toinen toistaan romanttisimmille treffeille eksoottisiin kohteisiin. Kuten Rachel E. Dubrofsky (2012, 194) osoittaa, sarja toteuttaa hyvin tunnistettavia rakkauskertomusten konventioita: romanttisia illallisia, jalokiviostoksia, piknik-tilaisuuksia, kuumailmapallolentoja tai

kuuluisien muusikkojen pitämiä yksityiskonsertteja. Sarja esittää romanssin hyvin materialistisessa valossa painottaessaan toinen toistaan loisteliaampia ja eksoottisempia treffejä, jotka luovat tilan todellisen maailman ja romanttisen fantasiamaailman välille (Frank 2007, 102).

Romanttisen matkan huipentumana amerikkalaisessa sarjassa kauden keskuksen henkilö kosii valitsemaansa osallistujaa itse valitsemallaan sormuksella. Mielenkiintoisesti myös *The Bachelorette* -sarjassa miespuoliset osallistujat valmistautuvat kosimaan lopussa sarjan keskushenkilöä, joka lopulta valitsee kumpi osallistuja saa kosia häntä. Rakastuminen onkin hyvin säänneltyä ja kaavamaista *The Bachelor* -sarjassa sekä sarjan tuotantoryhmän toimesta että yleisesti länsimaissa rakkauteen yhdistettyjen roolien ja toimintojen kautta.

The Bachelor kaikkine spin off -sarjoineen edustaakin hyvin perinteisiä sukupuolirooleja (McKenzie & Dales 2017, 865) ja romanssiin yhdistettyä tarinamallia (Kavka 2012, 122) kaudellisella aikatasolla.¹⁴ On kuitenkin aiheellista kysyä, millä tavalla *The Bachelor* -sarja toistaa romanssikaavaa? Pamela Regis (2007, 19) on määritellyt perinteisen romanssiromaanin fiktiiviseksi tarinaksi, joka kertoo yhden tai useamman naispuolisen henkilön seurustelusta ja kihlauksesta. Regis (mt. 30) jatkaa romanssiromaanin määrittelyä esittämällä, että romaanin tarina on naispäähenkilön matka rajoittavasta vanhasta sosiaalisesta tilasta vapauteen. Regisin tutkimus ja määrittely kohdistuvat ennen kaikkea klassiseen kirjallisuuteen, mutta hänen määritelmänsä romanssille on silti hyödyllinen lähtökohta. Vaikka monet tositelevisio-ohjelmat tarjoavat erilaisia kuvauksia romanssista, *The Bachelor* ja *The Bachelorette* -sarjat rakentavat romanttisista komedioista tutun kuvan rakkaudesta matkana, joka alkaa ensitapaamisesta ja kulkee treffien ja ensisuudelmien kautta kihlautumiseen.

Perinteisessä romanssiromaanin juonessa päähenkilöiden kohtaamat haasteet kulminoituvat ”rituaalikuolemaan”, joka edustaa perustavanlaatuisia uhkaa romanttiselle parisuhteelle ja jonka ylittäminen myös vapauttaa sankarittaren (Regis 2007, 35–36). Romanssikertomuksissa haasteet tulevat useimmiten romanttisen parin ulkopuolelta, perheiden tai yhteiskunnallisten rajoitteiden suunnalta. *The Bachelor* -sarjassa tällaisia ulkopuolisia uhkia ei juurikaan ole kauden muiden osallistujien lisäksi. Muiden osallistujien suunnalta tuleva uhka on kuitenkin sarjan romanttisen asetelman sisältä tuleva uhka, eikä tämä uhka haasta niinkään tietyn romanssin toteutumista, vaan sen, mikä romanssi lopulta toteutuu. Muiden osallistujien tuomaa uhkaa voidaan rakentaa jälkituotannossa, jossa tapahtumia voidaan kehystää muiden osallistujien kommentaareilla. Sarjan tekijät voivat hyödyntää tiettyä asetelmaa tukevia kommentaareja sekä leikata audio- ja videomateriaalia korostamaan tai jopa luomaan dramaattisia käännteitä.

Romanssin matkateemaa korostaa myös se, että sarja sijoittuu aluksi kuvauspaikkana toimivaan kartanoon Los Angelesissa, mutta suurin osa kaudesta viete-

¹⁴ Mielenkiintoisesti *The Bachelor* -kokonaisuus on viimeisten kahden vuoden aikana läpikäynyt muutosprosessia sekä konventioidensa ja rakenteensa suhteen että oletettujen sukupuoliroolien suhteen. Sarja on kokonaisuudessa edelleen hyvin perinteisiä sukupuolirooleja edustava, mutta *Bachelor in Paradise* -sarjan 6. tuotantokaudella on esitetty sarjan ensimmäisen samaa sukupuolta edustavien henkilöiden romanssi.

tään yleensä eri kaupungeissa Yhdysvalloissa ja kauden loppupuolella eksoottisissa ulkomaan kohteissa. Muuttuvat eksoottiset paikat tuovat muutosta kauden sisälle ja viestivät etenevästä romanssista enemmän kuin sarjan osallistujien läpikäymät kokemukset. Kaudella 20 kauden lopun eksoottisena paikkana toimi Jamaika ja kaudella 21 Suomen Lappi. Näissäkin osioissa huomio keskittyy kuitenkin enemmän osallistujien tunteisiin ja siihen, ovatko he valmiita parisuhteeseen. Esimerkiksi kaudella 20 yhdeksännessä jaksossa Ben Higgins ja kolme osallistujaa, Caila, Joelle ja Lauren, ovat Jamaikalla. Aikaisempien tapahtumien kertaamisen jälkeen kaikki osallistujat sanallistavat ajatuksensa katsojille:

[Caila] I do believe I have a big heart, and I just want to share it with Ben. I don't want to feel like I'm holding anything back. I just gotta remember to be myself. But it scares me sometimes to think that there are two other women on this journey as well.

[--]

[Lauren] I have not told Ben that I am in love with him. Usually you tell someone you're in love with them because hopefully you're gonna get that in turn as well. But I don't know what Ben is thinking. I don't know what's going through his mind. It's crazy there's so much riding on these three words. I just don't know if I can do it.

[Joelle] I know when someones are thinking about having a future, family plays a huge role. So, I've been concerned about that conversation [Ben] had with my brothers. Now I would hate for that to be a reason Ben and I don't work out. (*The Bachelor* K20J9, 6:42-7:33.)

Caila, Lauren ja Joelle ovat kolme viimeistä kilpailijaa kaudella, joka tarkoittaa, että he osallistuvat "fantasiasviittitreffeille" (*fantasy suite dates*), joissa kauden keskushenkilö ja kilpailija viettävät yhteisen yön ylellisessä hotellihuoneessa ilman kameroita. Kotikaupunki- ja fantasiasviittitreffien intiimit asetelmat kutsuvat katsojaa keskittymään henkilöiden sisäiseen kamppailuun samalla kun eksoottiset lomakohteet luovat romanttista ja taianomaista ympäristöä. ohtauksessa ainoastaan Joellella on huolia ulkoisesta vaikutuksesta hänen ja Benin suhteeseen. Samanlainen tilanne on kaudella 21 jaksossa 11, jossa Rachel on yksi kolmesta viimeisestä naisesta jäljellä, ja hän on treffeillä Nickin kanssa jakson alussa:

[Rachel] I am in upper Lapland, Finland, in this winter wonderland. I'm so excited to be here. It is so magical and beautiful out here. It's like being in Narnia, like, this is so beautiful. (*The Bachelor* K21J11, 3:05-3:21.)

[Rachel] I know that I am falling in love with Nick. And, it's very important for me to share my feelings with Nick, today. But, I'm holding back right now because I'm scared. [...] I'm afraid of rejection. I'm afraid of me putting myself out there and, then, him...he's got to give it back to me. (*The Bachelor* K21J11, 5:05-5:26.)

Kohtauksessa korostuu fantastisen tilan ja osallistujien oman sisäisen maailman jännitteisyys. Yhtäältä sarja tuo katsojan eteen selkeästi etenevän romanssin, jota kuvataan tilallisen matkustamisen kautta, mutta samalla keskiössä on kilpailijoiden omien tunteiden artikulointi keskushenkilölle. Lainauksissa ainoastaan Joellella on huolia ulkoisesta vaikutuksesta hänen ja Benin suhteeseen. Mutta Joellenkin esittämä epäily hänen veljiensä ja Benin käymän keskustelun suhteen ratkeaa myöhemmin jaksossa vakuutteluun, että veljet vain eivät ole nähneet vielä aitoa Beniä:

[Ben] And I just felt that there was a lot of tension. And I felt that nothing was really resolved. And I've been uneasy all week because I walked away from your hometown date without knowing your brothers any better and they didn't know me any better.

[Joelle] I hate that they were tough on you, I hate that they thought for a second that you weren't being genuine because I know you. [--] I know my brothers will love you. (*The Bachelor* K20J9, 51:00–51:50.)

Tässäkin tapauksessa konflikti on enemmän yhden henkilön ongelmista ilmaista itseään toisille, tässä tapauksessa Benin vaikeuksista Joellen veljille. Mutta kuten esimerkiksi Lauren ja Rachel osoittavat, omien tunteidensa tunnistaminen ja ilmaiseminen eivät ole hetkellisiä ongelmia, vaan kysymyksiä, joiden kanssa kilpailijat ovat painineet pidempään.

Catherine M. Roach (2016, 21–27) painottaa omassa tutkimuksessaan romanssin juonirakenteen sijaan romanssikertomusten yhdeksää keskeistä elementtiä.¹⁵ Roach (2016, 79) viittaa esimerkiksi Eva Illouzin tutkimukseen, joka vertaa 1800-luvun romanssiromaanin kysymyksiä naisten vapauksista ja nykyajan populaarikertomuksia, jotka tutkivat naisten vapautuvaa seksuaalisuutta avioliiton ulkopuolella. Nykyajan romanssikertomus ei keskity enää niin vahvasti naishahmojen sosiaalisten asemien parantamiseen, vaan romanssikertomuksissa keskiöön on noussut itsensä tunteminen sekä rakkauden parantava voima. Romanssikertomukset voivat sisältää edelleen kertomuksen alussa esitetyn maailman epätasapainon paranemiseen kertomuksen edetessä (mt. 26), mutta ei välttämättä luodun romanttisen tilan ulkopuolella. Romanssikertomukseen liittyy näin ollen keskeisesti joko vapauden kasvaminen tai itseymmärryksen lisääntyminen ja yleensä nämä tapahtuvat vielä naispuolisten henkilöiden kohdalla. Roachin (mt. 24) yhdeksästä romanssielementistä tämä näyttyy erityisesti neljännessä kohdassa ”romanssi vaatii paljon työtä” (*romance requires hard work*). Roachin mukaan rakkaus vaatii ”sosiaalisten naamioiden” riisumista ja itsensä avaamista toiselle.

The Bachelor -sarjan rakentama romanssikertomus vaikuttaakin toisaalta olevan lähempänä Roachin näkemystä nykypäivän romanssikertomusten painotuksista,

¹⁵ Roachin (2016, 21) esittämät elementit ovat: ”1) IT IS HARD TO BE ALONE, 2) especially as a WOMAN IN A MAN'S WORLD, but 3) romance helps as a RELIGION OF LOVE, even though it involves 4) HARD WORK and 5) RISK, because it leads to 6) HEALING, 7) GREAT SEX, and 8) Happiness, and it 9) LEVELS THE PLAYING FIELD for women.”

vaikka sarja itsessään mainostaakin sarjan rakkautta selkeänä matkana. Sarjan kerrota painottaa lähes poikkeuksetta osallistujien ja keskushenkilöiden päätöstä ”olla oma itsensä” ja ”olla uskollinen itselleen” (Dubrofsky 2012, 198). Tällainen autenttisuuden ja oikeiden motivaatioiden korostaminen dialogissa voi syntyä myös sarjan ympärille kehittyneestä mediaspektaakkelista. Kuten Bekah Martinez on paljastanut omasta kokemuksestaan *The Bachelor* -sarjan 22. tuotantokaudella (Moeslein 2018), että sarjaan osallistuvat kilpailijat eivät ansaitse osallistumisesta suoranaisesti mitään, mutta he saavat huomattavaa medianäkyvyyttä, varsinkin, jos he pysyvät pitkään kaudella mukana. Vastavuoroisesti kauden keskushenkilö voi tienata kymmeniä ja jopa satojatuhansia dollareita palkkiona sekä mainossopimusten kautta (Glum 2019). Mikäli uudet keskushenkilöt valitaan aikaisempien kilpailijoiden keskuudesta, voi monien motivaationa olla saada sarjan myötä tulevaa medianäkyvyyttä. Esimerkiksi *The Bachelorette* -sarjan 15. tuotantokaudelle osallistunut muusikko Jed Wyatt myönsi suoraan osallistuneensa alunperin ohjelmaan edistääkseen musiikkiuraansa. Paljastus asetui lopulta osaksi kauden romanttista kertomusta Jedin todettua osallistuneensa sarjaan tästä syystä, mutta rakastuneensa oikeasti kauden keskushenkilöön Hannah Browniin. Lopulta Hannah valitsikin Jedin kauden lopussa, mutta erosi tästä pian kihlautumisen jälkeen.¹⁶

Sarjan autenttisten tunteiden ja todellisen minän paljastaminen toiselle on paradoksaalisesti jälleen yksi lisäkerros sarjan viihteellisyydessä, joka tuodaan esiin useimmiten kauden viimeisessä jaksossa epäonnistuneiden otosten (*bloopers*) osiossa. Muutamana minuutina kestävässä osiossa esitetään lyhyitä kohtauksia, jotka ovat epäonnistuneet esimerkiksi sääolosuhteiden tai kompastumisten takia. Osiossa näytetään sekä osallistujien toimintoja kuvausten ulkopuolella että epäonnistuneita otoksia iltatilaisuuksista, haastattelutilanteista ja romanttisilta yksilötrefeiltiltä. Epäonnistuneet otokset tuovat eksplisiittisesti esiin sen, että jopa romanttisia hetkiä kahden ihmisen välillä voidaan kuvata useamman kerran onnistuneen kohtauksen taltioimiseksi. Kohtauksen viihteellistäminen erilliseen, tavallaan kauden huipentavaan, osioon¹⁷ tekee ohjelman todellisten tapahtumien ja televisiossa esitettyjen tapahtumien erottelemisen mielettömäksi.

Sarja toteuttaa omalla tavallaan Jean Baudrillardin (1994, 27–31) esittämän ajatuksen televisiosta todellisuuden ja merkityksen hämärtymisestä ja katoamisesta. Sarja hämärtyy dokumentaarisen tallentamisen ja viihdeohjelman eroja korostamalla omaa keinotekoisuuttaan, jolloin jäljelle jää vain esitetty kuva rakkauden etsimisestä. Sarja kyllä kertoo keskushenkilön ja hänen lopulta valitseman osallistujan suhteesta, alkaen ensitapaamisesta ja eri treffien myötä päättyvään kihlaukseen,¹⁸ mutta tämä tarina on vain yksi monista seurattavista suhteista. Sarjan keskeisiä kysymyksiä

¹⁶ Sarjan lopussa käydyin haastattelun perusteella kaksikon ero johtui Wyattin petollisuudesta, koska hän ei ollut kertonut kauden aikana, että hän oli ollut vakavassa suhteessa toiseen henkilöön vielä kauden kuvausten alkaessa.

¹⁷ Esimerkiksi Rachel Lindsayin kaudella *The Bachelorette* -sarjassa Chris Harrison kutsuu osiota perinteeksi sarjassa, jonka yleisö selvästi tuntee ja jota se osaa odottaa.

¹⁸ Amerikkalainen versio sarjasta päättyy lähes poikkeuksetta kosintaan, mutta esimerkiksi suomalaisessa versiossa kosintaa ei tapahdu. Myös australialaisessa versiossa sarjasta keskushenkilö yleensä antaa valitse-

ei niinkään ole *kuinka rakkaus voittaa kaikki haasteet*, vaan *kenet keskushenkilö lopulta valitsee* ja ennen kaikkea *uskaltavatko osallistujat tunnustaa oikeat tunteensa* – uskaltavatko osallistujat toteuttaa sarjan konventioita?

The Bachelor -sarja esittääkin yhtä aikaa supistetun ja laajennetun kertomuksen romanssista kahden ihmisen välillä. Sarja esittää muodollisesti koko romanttisen kertomuksen tarinakaaren ensitapaamisesta kihlaukseen, mutta tämä tapahtuu keino-tekoisten aikarajoitteiden sisällä. Vaikka sarjan kausien välillä jaksojen määrät saattavat vaihdella hieman,¹⁹ tuotanto- ja kuvausajat pysyvät pitkälti samoina. Näin sarja asettaa jo ennakkoon aikaraamit, joiden sisälle romanssin on toteuduttava. Samalla tämä aikaraja viestittää katsojille selkeän jatkumon: tarina alkaa ensimmäisestä jaksosta ja saavuttaa päätöksensä (joka oletettavasti on aina onnellinen) viimeisen valinnan myötä finaali-jaksossa. Jokainen kausi tarjoaa romanttiselle matkalle sulkeuman kihlauksen muodossa, mutta vasta kun seuraava kausi on ehditty pohjustaa katsojille. Näin jaksojen episodimainen aikarakenne toistuu myös molempien sarjojen kausien aikatasolla ja ylläpitää jatkuvaa romanssikertomusta katsojien keskuudessa.

Sarja tarjoaa näin jatkuvuuden katsojille kahdella tasolla: toisaalta sarja jatkuu kokonaisuutena seuraavalla kaudella uusien ja joidenkin vanhojen henkilöiden toimesta, mutta katsojat voivat ”jatkaa” matkaa vanhojen henkilöiden kanssa. Nick Viall osallistui *The Bachelorin* jälkeen saman kanavan toteuttamaan *Dancing with Stars* -ohjelmaan ja Ben Higgins on ollut useammalla tavalla mukana *The Bachelor* -ilmiössä kautensa jälkeen. Sarjan kilpailijoista ja keskushenkilöistä tulee, ainakin vähäksi aikaa, osa yhdysvaltalaisista populaarikulttuurikenttää, ja katsojat voivat seurata sosiaalisessa mediassa heidän edesottamuksiansa ja heidän romanssiensa jatkumista sarjan ulkopuolella.

Sarjojen esittämän romanttisen kertomuksen keinotekoisuus korostuu myös siinä, että kausien aikana ei oikeastaan tapahdu minkäänlaista muutosta henkilöiden vapautumisen suhteen. Ohjelma pyrkii itse asiassa kaikin keinoin häivyttämään ulkopuolisen maailman ja osallistujien menneisyyden taustalle kauden aikana. Ainoastaan neljän viimeisen osallistujan kohdalla katsoja pääsee tutustumaan heidän perheisiinsä ”kotikaupunki”-treffeillä (*hometown dates*), jossa osallistujat esittelevät keskushenkilön perheilleen. Näilläkin treffeillä keskiössä on kuitenkin osallistujien tunteet ja heidän kokemuksensa sarjan sisällä. Nick Viall on siitä poikkeuksellinen sarjan keskushenkilö, että hänellä on selkeä menneisyys, jota käydään läpi ja reflektoidaan kauden edetessä. Silti hänenkin menneisyytensä on *The Bachelor* -kokonaisuuden sisälle kietoutunutta menneisyyttä.²⁰

malleen kumppanille kauden päätteeksi sormuksen, mutta kyseessä vaikuttaa olevan enemmän vakavan suhteen symbolinen sormus, ns. lupaussormus, eikä varsinainen kihlasormus.

¹⁹ Esimerkiksi sarjan kaudella 20 on yhteensä 12 jaksoa, kun kaudella 21 on 13 jaksoa. Huomioitavaa on myös, että Suomessa esitettiin sarjan kaudella 21 yhteensä 14 jaksoa, koska erikoispitkä finaali-jakso on jaettu kahdeksi eri jaksoksi.

²⁰ Jopa Nickin kauden suuri paljastus, että hän oli harrastanut seksiä yhden osallistujan kanssa ennen kauden kuvauksia, paljastuu tapahtuneen Jade Roperin ja Tanner Tolbertin häissä. Tanner Tolbert osallistui Nick Viallin kanssa *The Bachelorette* -sarjan 11. kaudelle ja oli mukana myös *Bachelor in Paradise* -sarjan toisella tuotantokaudella, jossa hän tapasi Jade Roperin.

Hahmot elävät sarjan luomassa fantastisessa romanssitilassa, joka vain satunnaisesti viittaa tuon tilan ulkopuolelle kauden edetessä. Ehkä ei siis ole yllättävää, että hyvin harvat parisuhteet lopulta kestävät kausien päättymisen jälkeen. Sekä Ben Higginsin ja Nick Viallin sarjassa solmimat suhteet päättyivät noin vuosi kausien jälkeen. Mutta esimerkiksi Rachel Lindsayyn ja Bryan Abasolon parisuhde *The Bachelorette* -sarjasta on kestänyt. Ainoastaan kaksi pariskuntaa *The Bachelorin* ja vain kuusi *The Bacheloretten* historiassa on edelleen yhdessä (ks. Willett & Singh 2020).

Tulkintani mukaan sarjan esittämä romanttinen ajallisuus ei lopulta ole todellisesti etenevää aikaa, sillä se on sarjan sisälle kiedottua ajallisuutta. Sarjojen hahmot eivät liiku tai vaikuta todellisessa maailmassa, vaan sarjan luomassa romanttisessa fantasiamaailmassa, joka rakentuu urheilusta tutun välitetyn välittömään ajallisuuteen. Tämä maailma ei ole selkeästi esitys todellisuudesta, mutta toisaalta olisi virheellistä pitää sitä puhtaasti fiktiivisenäkään maailmana. Vaikka katsojilla ei välttämättä ole niin suurta mahdollisuutta vaikuttaa sarjan yksittäisten kausien tapahtumiin (Andersen & Linkis 2019, 87–88), katsojat nostavat esiin sarjasta seuraavat merkittävät henkilöt. On myös mielestäni virheellistä asettaa sarjoja kuten *The Bachelor* joko kuvastamaan tai aiheuttamaan rakkauden ja parinmuodostuksen tilaa nykypäivän länsimaisessa kulttuurissa, sillä sarja tekee molempia: se sekä kuvastaa koventuneita odotuksia ja kilpailullisuutta rakkauden etsimisessä ja samalla se tuottaa uusia toimintamalleja sekä asenteita.

Sarjan rakentama romanttinen fantasiamaailma rajaa pois myös mahdolliset muutokset osallistujien sosiaalisessa asemassa tai romanttisen tilan ulkopuolella kauden aikana; vasta sarjan maailman ulkopuolella kilpailijat voivat kokea muutosta elämässään. Sarjan esittämästä romanssiajallisuudesta onkin poistettu romanttisen parin kokemat haasteet, joiden jälkeen he perinteisessä romanssitarinassa saavuttavat onnellisen lopun. Kaikki kaudelle osallistuvat käyttäytyvät jo kuin he olisivat romanttisen suhteen toinen osapuoli (Kavka 2005, 123) ja osallistujat voivat kokea ainoastaan tapahtumia ohjelman rakenteiden sisällä. Yhdistettynä sarjan rajoitettuun ajallisuuteen ja tilallisuuteen televisiotuotannon määrittämät aikaraamit sekä tietyt kuvauspaikat, jotka luovat fantastisen romanssimaailman johtavat siihen, että kertomuksen sisällä hahmot voivat muuttua tai oppia jotain vain romanssikertomuksen ”sisällä”. Siinä missä esimerkiksi romanttiset elokuvat tai romaanit voivat sisältää sivujuonen päähenkilön voimaantumisen esimerkiksi työelämässä, *The Bachelor* -sarjassa oppiminen rakentuu vain rakkausteeman ympärille.

Tällainen suljettu romanttinen maailma ohjaa katsojia paljon aktiivisempaan rooliin tapahtumien kerronnallistamisessa spekulatiion kautta. Olivatko osallistujien toimet hyväksyttäviä, kestäisikö tietty parisuhde sarjan ulkopuolella. Koska sarja rajaa ulkomaailman esitetyn ohjelman ulkopuolelle, katsojien halu tarinallistaa tapahtumat ja saada mielekäs sulkeuma kertomuksille (Smith 1968, 3–4; Brooks 1984, 3, 96–97) luo puitteet spekuloinnille siitä, mitä tapahtuu sarjan ulkopuolella. Kestävätkö parisuhteet ja ennen kaikkea, miksi ne eivät kestäneet? Kausien päätösosien speaktaakkelimaisuus luo yhtäältä sulkeuman kaudelle kaikkine vakiintuneine osioineen, mutta toisaalta se luo odotusta seuraavalle kaudelle tai seuraaville ohjelmille.

Yhtenä esimerkkinä tästä voidaan pitää kauden 21 Ravenia, joka putoaa viimeisenä osallistujana kilpailusta. Heti putoamisensa jälkeen Raven kyseenalaistaa oman rakastettavuutensa, mutta jo seuraavassa osiossa, joka on ”Viimeisen ruusun jälkeen” -erikoisjakso, Raven vakuttaa studioyleisölle ja katsojille, että: ”I’m always looking for love” (*The Bachelor* K21J14, 8:05), joka johtaa ilmoitukseen, että hän osallistuu seuraavalle *Bachelor in Paradise* -kaudelle.²¹ Sarjan toistamassa romanttisessa rakkaudessa ei lopulta ole kyse rakkauden saavuttamisesta, tai kauden keskushenkilön romanttisesta ”matkasta”, vaan osallistujien kilpailusta itsensä kanssa siitä, pystyvätkö he heittäytymään sarjan versioon romanssista ja uskaltavatko he julistaa rakkautensa ääneen. Uskaltavatko he osallistua *The Bachelor* -prosessiin ja tekevätkö he sen oikeista syistä. Sarja rakentaa osallistujien rituaalikuolemaksi uskalluksen tunnustaa rakkautensa kauden keskushenkilölle, mutta tämä viimeinen este on kuitenkin tyhjä kuolema, joka ei takaa osallistujien vapautumista tai onnellista loppua kuin yhdelle kilpailijalle, jonka keskushenkilö lopussa valitsee kumppanikseen. Muiden osallistujien opiksi jää lopulta vahvistaa sitä tuntemusta ja ajatusmaailmaa, joka heillä oli jo kauden alussa. Rakkaus on tärkeää, ja että he ovat valmiita rakkauteen, ja että rakkauden voi löytää *The Bachelorista*.

Tässä suhteessa sarjan hallitsevana aikatasona toimiikin jaksollinen kilpailuaika, joka rytmittää koko sarjan kerrontaa kilpailumatiikan ja urheilulle tyypillisen välittömän ja kommentaareilla välitetyn kerronnan kautta. Sarjassa kuvattu romanssin aika onkin pysähtynyttä, fantasiamaista aikaa, jossa tuon ajallisuuden ulkopuoliset asiat eivät uhkaa romanttista tarinaa. Kaikki tapahtumat, muutokset ja moraalisetkin opit, mitä osallistujat käyvät läpi, liittyvät vain ja ainoastaan sarjan esittämään rakkauden etsimiseen. Samaan aikaan myös koko sarjan ajallisuus on sisäänpäin kääntynyttä, oma toisteinen todellisuus, jossa kausien päätökset ja uusien keskushenkilöiden esittely lomittuvat yhteen ja luovat jatkuvan rakkauden etsimisen maailman. Jopa hävitessään osallistujat vahvistavat sarjan tärkeintä sanomaa: rakkaus on kaiken tämän arvoista.

Lopuksi

Olen artikkelissani analysoinut *The Bachelor* -tositelevisio-ohjelman ajallisia rakenteita ja sitä, kuinka sarja pyrkii rakentamaan suljetun romanssijan. Tutkimuksessani erottelin sarjasta neljä aikatasoa: kaupallisen, kaudellisen, jaksollisen sekä juontajan ajallisuuden. Sarja esittää hyvin vahvasti tarjoavansa romanttisen matkan kertomuksen katsojille, joka rakentuu kauden keskushenkilön ja kauden osallistujien välille. Sarjan jokainen kausi vaikuttaakin rakentavan perinteisen romanssikerromuksen kaaren henkilöiden tapaamisesta treffien ja perheiden tapaamisen kautta kihlautumiseen. Tämä romanttinen juoni on kuitenkin sidoksissa ”alimpaan” sarjan

²¹ Näiden kahden toteamuksen välillä on todellisessa maailmassa kulunut noin neljä kuukautta.

aikatasoon eli jaksolliseen aikaan, joka luo suljetun ja kilpailullisen ajallisuuden sarjan sisälle.

Tämä suljettu ajallisuus rakentuu ennen kaikkea keskushenkilön ja osallistujien muuttumattomuuden kautta. Kauden alusta alkaen kaikki osallistujat ovat jo valmiiksi mahdollisia romanttisen suhteen osapuolia, joten he eivät käy läpi romanssikertomukselle perinteistä tarinakaarta, joka kulminoituu rituaalikuolemaan ja sen jälkeiseen vapautumiseen. Tositelevisioformaatin hybridisyys ei toista romanssikertomusten ajallisuutta sellaisenaan, vaan muokkaa siitä jotain muuta: se on taustalla, vaikka jokainen sarjojen kausista kehystetäänkin todellisena romanssikertomuksena.

The Bachelor -sarja tuottaa hyvin onnistuneesti romanttisen fantasiamaailman, jossa kaikki osallistujat ovat jo lähtökohtaisesti samassa tilassa, niin henkisesti kuin fyysisestikin. Esimerkiksi Ben Higginsin tai Nick Viallin rakkauden etsintä ei ole perinteinen romanssikertomus, joka keskittyisi kahden ihmisen parisuhteen kehittymiseen ulkoisten ja/tai sisäisten haasteiden keskellä. Vaikka sarja pyrkii esittämään heidän tarinansa kulttuurisesti tunnistettavana romanttisena matkana, heidän kertomuksensa ajallisuus ja tilallisuus on käännetty sisäänpäin. Tositelevisiolle ominaisesti sarja myös yhdistelee voimakkaasti käsikirjoitettuja tilanteita sekä käsikirjoittamattomia ihmissuhteita kausien sisällä.

Korostamalla omaa viihteellisyyttä ja keinotekoisuuttaan sarja myös hämärtää esitetyn rakkauden etsimisen suhdetta todellisiin parisuhteisiin. Muutos kertomuksen alun ja lopun välillä on lopulta osallistujien ajatusten ja asenteiden vahvistaminen, uudelleenvakuutus siitä, että rakkaus ja sen oikean kumppanin etsiminen on kaikista tärkeintä elämässä. Rakkaus on satumainen seikkailu, eikä sen oikean kumppanin etsimisen tarvitse välttämättä koskaan loppua.

Kirjallisuus

Kohdeteokset

- The Bachelor* K20J9, *The Bachelor*. Tuottaja: Warner Horizon Television.
The Bachelor K21J1, *The Bachelor*. Tuottaja: Warner Horizon Television.
The Bachelor K21J11, *The Bachelor*. Tuottaja: Warner Horizon Television.
The Bachelor K21J2, *The Bachelor*. Tuottaja: Warner Horizon Television.
The Bachelor K21J3, *The Bachelor*. Tuottaja: Warner Horizon Television.

Tutkimuslähteet

- Andersen, Tory Rye & Sara Tanderup Linkis 2019. As We Speak: Concurrent Narration and Participation in the Serial Narratives "@I_Bombadil" and *Skam*. *Narrative* 27(1), 83–106.
- Baudrillard, Jean 1994 [1981]. *Simulacra and Simulation*. Transl. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Billings, Andrew C. 2011. Introduction. Teoksessa *Sports Media: Transformation, Integration, Consumption*. Toim. Andrew C. Billings. London & New York: Routledge, 1–6.
- Biressi, Anita & Heather Nunn 2005. *Reality TV: Realism and Revelation*. New York: Columbia University Press.
- Boateng, Jojo 2023. The Perception of Intimacy: Are Dating Reality TV Shows Affecting Relationships? *Canadian Journal of Family and Youth* 15(2), 33–43.
- Brooks, Peter 1984. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.
- Chatman, Seymour 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. New York: Cornell University Press.
- Dubrofsky, Rachel E. 2012. *The Bachelorette's* Postfeminist Therapy: Transforming Women for Love. *A Company to Reality Television*. Toim. Laurie Ouellette. Somerset: John Wiley & Sons.
- Frank, Katherine 2007. Primetime Harem Fantasies: Marriage, Monogamy, and a bit of Feminist Fanfiction in ABC's *The Bachelor*. Teoksessa *Third Wave Feminism and Television: Jane Puts it in a Box*. Toim. Merri Lisa Johnson. London & New York: I.B. Tauris, 91–118.
- Glum, Julia 2019. Hanna B. Is the New Bachelorette. Here Are All the Ways She'll Get Paid. *Money CNN* 13.3.2019. <https://money.com/hannah-b-bachelorette-money/>, katsottu 25.5.2024.
- Guttmann, Allen 1986. *Sports Spectators*. New York: Columbia University Press.
- Hill, Annette 2005. *Reality TV: Factual Entertainment and Television Audiences*. London: Routledge.
- Kavka, Misha 2005. Love 'n the Real; or, How I Learned to Love Reality TV. Teoksessa *The Spectacle of the Real: From Hollywood to 'Reality' TV and Beyond*. Toim. Geoff King. Bristol: Intellect, 93–104.
- Kavka, Misha 2012. *Reality TV*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- McKenzie, Lara & Laura Dales 2017. Choosing Love? Tensions and Transformations of Modern Marriage in Married at First Sight. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 31(6), 857-867.
- Moeslein, Anna 2018. Bekah Martinez on the Real Cost of *The Bachelor*: 'I Was So Broke I Returned Everything That Still Had Tags On'. *Glamour* 15.5.2018. <https://www.glamour.com/story/bekah-martinez-on-the-real-cost-of-the-bachelor>, katsottu 25.5.2024.
- Morson, Gary Saul 1994. *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven: Yale University Press.
- Ouellette, Laurie 2014. Introduction. Teoksessa *A Company to Reality Television*. Toim. Laurie Ouellette. Somerset: John Wiley & Sons, 1-8.
- Real, Michael 2011. Theorizing the Sports-Television Dream Marriage: Why sports fit television so well. Teoksessa *Sports Media, Transformation, Integration, Consumption*. Toim. Andrew C. Billings. London & New York: Routledge, 19-39.
- Regis, Pamela 2007. *Natural History of the Romance Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1983. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York & London: Routledge.
- Roach, Catherine 2016. *Happily Ever After: The Romance Story in Popular Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Smith, Barbara Herrnstein 1968. *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Todorov, Tzvetan 1981. *Introduction to Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wenner, Lawrence A. 2011. Mocking the Fan for Fun and Profit: Sports dirt, fanship identity, and commercial narratives. Teoksessa *Sports Media: Transformation, Integration, Consumption*. Toim. Andrew C. Billings. London & New York: Routledge, 61-76.
- Willet, Megan & Olivia Singh 2020. All the Couples from 'The Bachelor' and 'The Bachelorette' that are still Together. *Business Insider Nederland* 9.3.2020. <https://www.businessinsider.nl/bachelor-bachelorette-still-together-2017-3/>, katsottu 25.5.2024.

11

“What would it take to make you a queen?”

Viettelykertomuksen sukupuolittuneisuudet

draamasarjassa *Mad Men*

Matias Nurminen, ORCID: 0000-0002-1242-6995

Palkittu draamasarja *Mad Men* (2007–2015) kuvaa 1960-luvun New Yorkin Madison Avenuen mainosmaailmaa ja erityisesti Sterling Cooper -mainostoimiston henkilökunnan sekä heidän läheistensä elämiä. Sarjan keskeinen elementti on työntekijöiden loputon viettelysten ja syrjähyppyjen verkosto (O’Barr 2011). Erityisen kietoutunut parinmuodostukseen jopa katsojan kyllästymiseen asti on sarjan päähenkilö, mainostoimiston luova johtaja Donald Draper (näyttelijä Jon Hamm). Don on poikkeuksellisen komea, rikas ja menestynyt perheellinen mies, jonka toimia näyttää kuitenkin hallitsevan lähes pakonomainen tarve hankkia itselleen rakastajattaria niin asiakkaista, kollegoista kuin satunnaisista kohtaamistaan naisista. Eräänlainen vastinpari Donille on Sterling Cooper -mainostoimiston toimistopäällikkö Joan Holloway (näyttelijätär Christina Hendricks). Joan on äärimmäisen pätevä, kurvikas ja näyttävä nainen, joka sarjan alussa elää sinkkuelämää New Yorkissa, mutta on samalla salasuhteessa firman toisen johtajan kanssa.

Mad Men on kertomus viettelemisestä, mihin viittaavat jo keskeisten hahmojen nimet. Don ja Joan muodostavat yhdessä kulttuurihistorian kuuluisimman viettelijähahmon Don Juanin, joka on arkkityyppi tahtoonsa taivuttavasta ja jopa vaarallisesta

viettelijästä.¹ Viettelemisen suhdetta parinmuodostukseen ja romanssiin voisi kuvata kertomukselliseksi: kyse on kahden ihmisen kohtaamisesta, jossa vieteltävä usein kuvittelee osallistuvansa romanssikertomukseen. Kuitenkin kyse on kuvitelmasta ja harhautuksesta, jota viettelijä taidokkaasti rakentaa vieteltävän ympärille romanssikertomuksen kuvastolla. Viettelijän sanoittama romanssi on vain kaunis ja valheellinen kertomus vieteltävän pään menoksi.

Tässä artikkelissa tarkastelen *Mad Menin* viettelysten ja viettelijöiden sukupuolirooleja. Vietteleminen on saanut ajassamme positiivisia konnotaatioita, ja 2000-luvun alun jälkeen populaarikulttuurin, tositelevisiotuotantojen ja kaunokirjallisuuden teemoissa viettelys toistuu tiuhaan (Nurminen 2018). Kuitenkin viettelemisen sukupuoliroolit ovat yhä usein vanhoilliset, auttamattoman heteronormatiiviset ja ei-binäärisen sukupuoli-identiteetin sivuuttavat: yleensä mies on toimija ja viettelijä, jolloin naisen osa on olla passiivinen vieteltävä. Keski-ikäisten romanssikertomusten sukupuolistereotyyppioiden siirtymistä nykyaikaiseen fiktion tutkinut Lesley Lawton näkee naisten olevan tarinoissa lähinnä miesten toiminnan ja pelastamisen kohteina – ”neitoina pulassa” (Lawton 2016, 3). Viettelykertomuksissa romanssien miehinä toimijuus kärjistyy, ja vaikka *Mad Menin* kaltaiset uudet representaatiot yrittävät kuvata ennakkokäsitysten olemassaoloa ajassamme ja nostaa keskusteluun näitä stereotyyppiä, ne usein päätyvät tavalla tai toisella myös toistamaan niitä.

Viettelijättären ja viettelijän roolien toimintamahdollisuudet ovat erilaiset kertomuksissa, mitä voidaan pitää keskusteluna kulttuurisista odotuksista sukupuolten välillä. *Mad Menin* Don ja Joan ovat prototyyppiä seksuaalista valtaansa ajoittain jopa häikäilemättömästi hyödyntävistä viettelijöistä, mutta sarjan todellisuus on heille silti kovin erilainen. Donin suhteet ja jopa seksuaalinen väkivalta aiheuttavat yritykselle lähinnä harmia, mutta naistenmiehen elkeet lähinnä kasvattavat hänen mainettaan. Vaikka Joan osaa välineellistää seksuaalisuuttaan omiin tarkoituksiinsa, hän kohtaa häirintää ja seksuaalista väkivaltaa aivan eri tavoin kuin Don, ja Joan myös painostetaan harrastamaan seksiä työnantajansa etuja ajaakseen. Vaikka *Mad Men* sijoittuu Yhdysvalloissa seksuaalisena vallankumouksen aikana pidetylle 1960-luvulle, on sarja ennemmin kuvaus ”yhtiömuotoisesta ahneudesta, esikaupunkialueista ja seksuaalisesta kaksinaismoralismista” (Falkof 2012, 31–32).² Donille miehenä seksi ja seksuaalisuus on useimmiten valinta, kun taas Joanille kyse on ennemmin painolastista ja pakosta.

¹ Olen myös aiemmissa tutkimuksissani (Nurminen 2016; Nurminen 2018) käsitellyt tätä nimien dynamiikkaa ja pohtinut sukunimen Draper sisältämien verbien *drape* (=kietoa, verhota) ja *rape* (=raiskata) suhdetta Donin hahmoon ja viettelykertomuksiin. Joanin sukunimet sarjan aikana ovat vaikeammin tulkittavissa: Holloway nimi juontuu ”tien notkoon” tai ”painanteeseen” viittaavasta sanaparista *hollow* ja *way*. Nimen voi lukea viittaavan Joanin valitsevan paljon kuljetun tai helpon tien tehdessään itsestään tietoisesti seksuaalisen objektin, kuten artikkelissa esitän. Kuitenkin sana *hollow* tarkoittaa samalla ”onttoa”, joten kritiikitön tämä nimi ei ole. Toisaalta aviomiehen kautta saatu sukunimi Harris kantaa äänteellisen yhtäläisyyden sanaan *harrass*, eli ”ahdistella”, joka vaikuttaa sarjan edetessä korvaavan jokseenkin vapautuneen seksuaalisuuden Joanin elämässä. Kiinnostavalla tavalla hän kuitenkin yhdistää nämä kaksi lopulta perustaessaan tuotantoyhtiö Holloway Harrisin ikään kuin hyväksyen kummankin nimen seuraukset.

² Kaikki artikkelin suomennokset ja *Mad Menin* vuorosanojen transkriptio ovat omiani.

Nykyviettelykertomukset, kuten *Mad Men*, käyvät keskustelua länsimaisen kulttuurin mieskeskeisyyden ja traditionsa väkivaltaisten haamujen kanssa. Keskustelu ei ole vailla ristiriitoja: Joania ei oteta tosissaan bisneselämässä toimijana, koska hän on näyttävänä naisena ensisijaisesti objekti miehille – joku, jota katsella, ei kuunnella. Roolien sukupuolittuneisuus tulee myös ilmi sekä Joanin että Donin joutuessa sarjan kuluessa raiskauksen uhriksi. Joanin raiskaa hänen tuleva aviomiehensä, joka on osoittanut aiemmin ärtymystä Joanin seksuaalisesti aktiivisesta toimijuudesta. Don joutuu lapsena seksuaalisen hyväksikäytön uhriksi, mutta tämä kohtaaminen sivuutetaan niin itse sarjassa kuin useimpien katsojien ja kriitikoiden kommentoissa lähinnä olankohautuksella. *Mad Men* näyttää seksuaalisten odotusten olevan täynnä stereotyyppioita, ja Don ja Joan ovat noiden ennako-oletusten vankeja. Viettelykertomusten parinmuodostuksessa miestä ei nähdä juuri koskaan uhrina, vaan hänen osansa on haluta seksiä aina. Naisesta seksuaalinen valta taas tekee lähes automaattisesti jonkinlaisen femme fatale -hahmon, joka kohtalokkaana naisena herättää miehissä lopputonta halua.

Television sarja *Mad Men* edustaa eräänlaista siltaa uuden ja perinteisen viettelykertomuksen välillä. Kriitikoiden ylistämä sarja kuvaa 1960-luvun myyttistä seksuaalisen vapautumisen aikaa Yhdysvalloissa, jolloin kuitenkin miesten ja naisten välinen tasa-arvo loistaa poissaolollaan ja esimerkiksi heteroseksuaalisuudesta poikkeaminen on rikollista. Tarkastellessa tuota mennyttä aikaa ja sarjan viettelysuhteita viidenkymmenen vuoden sosiokulttuurisen kehityksen tarjoaman linssin läpi saamme perspektiiviä nykyajan keskusteluihin sukupuolten välisestä tasa-arvosta, seksuaalisuudesta sekä heteronormatiivisuudesta ja binäärisestä sukupuolikäsityksestä poikkeamisesta. Mennyttä kuvaava viettelykertomus voi olla peili, joka paljastaa saavuttamamme seksuaalipoliittisen edistyksen sokeita pisteitä.

Mad Meniä on syytetty myös seksismin ihannoinnista, joka saattaisi levitä vaikutusvaltaisen sarjan myötä laajemmin televisioon ja lisätä naisten ja miesten välisen epätasa-arvon kuvauksia (Ferrucci, Shoenberger & Schauster 2014, 99). Tulkitseen kuitenkin ennemmin Fiona Coxin tavoin sarjan sisältävän ”tekstissään feministisiä aikoja, jotka dekonstruoivat vakaasti naisen esineellistämistä” ja jopa ”feministiä kriittisiä mahdollisuuksia itsessään sarjan muodossa” (Cox 2012). *Mad Men* rakentaa keskustelua parinmuodostuksen stereotyyppioista, joita tarkastelen ensin yleisesti ja sitten tarkentaen Donin ja Joanin hahmoihin. Artikkelin lopulla siirryn pohtimaan viettelemisen sukupuolittuneisuutta ja miten *Mad Men* kyseenalaistaa käsityksiä seksuaalisesta toimijuudesta ja suostumuksesta parinmuodostuksessa.

Sukupuoli, seksuaalisuus ja viettelykertomus *Mad Men* -sarjassa

Mad Menistä on julkaistu useita tieteellisiä kokoelmia jo sarjan tekoaikana (esim. Stoddart [toim.] 2011; Goodlad, Kaganovsky & Rushing [toim.] 2013) ja sitä on tarkasteltu esimerkiksi psykoanalyttisen tulkinnan (Prince 2011), aikakausikuvauksen

(Black & Driscoll 2012) ja työntekijöiden välisen mentorointisuhteen kautta (Buzza-nell & D’Enbeau 2013). Olen itse tarkastelut sarjaa kahdessa yhteydessä erityisesti Don Draperin hahmon kautta: suhteessa viettelykertomuksen traditioon (Nurminen 2016) ja 2000-luvun viettelykertomusten yhteydestä uusvilpittömyyteenä tunnettuun postmodernismin jälkeiseen kulttuuriseen olotilaan (Nurminen 2018). Tässä artikkelissa keskiössä ovat aiemmissa tarkasteluissa lyhyesti sivutut, mutta *Mad Menin* ja toisaalta viettelykertomuksen kannalta ehdottomasti olennaiset sukupuoliroolit ja seksuaalisuus. Tulkintani pohjaa ensisijaisesti sarjan kertomukselliseen tasoon, eli niin sanottuun tekstiin, mutta teen paikoin huomioita myös audiovisuaalisista valinnoista.

Kutsuessani *Mad Meniä* viettelykertomukseksi viittaan kertomuksiin, joiden määrittelen

1. nostavan yhdeksi kantavista teemoistaan viettelyksen,
2. kertovan ensisijaisesti, mutta eivät välttämättä ainoastaan, seksuaalista halua herättävästä viettelemisestä ja
3. kuvaavan viettelijän suunnitelmallista ja taidokasta toimintaa tämän taivuttaessa vieteltävän tahtoonsa. (Nurminen 2018, 65.)

Viettelykertomuksia on tutkittu verrattain vähän ja lähinnä jossain tarkoin määritellyssä, usein ennen 1800-lukua sijoittuvassa kulttuurikontekstissa (esim. Bontatibus 1999; Binhammer 2009; Bowers 2011). *Mad Men* kuvaa 1960-luvun maailmaa, mutta nykyaikaisena teoksena se antaa perspektiiviä myös aikamme käsityksiin viettelyksestä ja parinmuodostuksesta. Sarja nostaa etualalle viettelyksen, kertoo henkilöhahmojensa seksuaalisista suhteista ja sen viettelijähahmot ovat usein varsin tietoisia toimistaan vieteltävien pään menoksi. Nähdäkseni kuvaus mainosmaailmasta ja sen yrityksistä vaikuttaa kuluttajiin on poikkeuksellisen kohosteinen tuodessaan uuden tason viettelykseen, joka ei joissain määritelmässä edes tarvitse yhteyttä seksuaalisuuteen (Baudrillard 1990, 42–47).

Oman määritelmäni mukaan kuitenkin viettelykertomuksen täytyy käsitellä seksuaalista halua, eivätkä viettelijöihin perinteisesti liitetyt valheellisuuden ja petomaisuuden attribuutit ole välttämättömiä (vrt. Saint-Amand 1994; Bontatibus 1999). Tulkitsen, että niin Donin kuin Joanin toiminnassa näkyy ”laskelmoiva kiusaukseen saattaminen” (Saint-Amand 1994, 22). Kuitenkaan erityisesti Joanin suunnitelmalliset toimet viettelijättärenä eivät välttämättä johda suoraan eroottisiin seikkailuihin, vaikka häntä tulkitaan alati seksuaalisena objektina. Toisaalta Donin usein rauhallisen ulkokuoren alla piilee myös viitteitä petomaisuudesta viettelijänä.

Seksuaalisuuden ohella *Mad Men* puhuttelee sukupuolen kysymyksiä, kuten ensimmäisellä tuotantokaudella kiihkeän suudelman jälkeen käyty keskustelu Donin ja hänen asiakkaansa – ja tulevan rakastajattarensa – Rachelin välillä osoittaa:³

³ Viitatessani *Mad Menin* tiettyihin kohtauksiin lainauksiin on merkitty kauden ja jakson numerot, sekä aikaviite kohtauksen löytämiseksi.

Don: Listen, I'm married.

Rachel: I guess I didn't ask 'cause I didn't want to know.

Don: That shouldn't have happened.

Rachel: Well, you couldn't help yourself.

(*Mad Men* K1J3, 21:15–21:43.)

Viettelykertomuksien suhteet eivät ole usein yksioikoisia, ja kohtauksessa vaikuttaakin, että ennemmin Rachel viettelee viettelijäksi kutsumaani Donia, joka on lähinnä rakentanut puitteet viettelykselle. Silti Rachelin järkeistävä ja vastuusta vapauttava kommentti, ettei naimisissa oleva Don mahtanut itselleen mitään suudellensa toista naista, on kuvaava sarjassa nähtävän sukupuolien dynamiikan kannalta. Kuten sarjan nimi *Mad Men* kertoo, kyse on hullujen miesten maailmasta, jossa naiset siivutetaan seuraamaan ja kohtaamaan miesten vallankäyttöä ja jopa väkivaltaa. Sarjan maailmassa sukupuoli on myös binäärinen, eikä sisällä juuri muita kuin naisen ja miehen representaatioita. Toisaalta myös poikkeaminen heteroseksuaalisuudesta on pitkälti hyljeksittyä ja kiellettyä, sillä Yhdysvaltojen 1960-luvulla homoseksuaaliset seksisuhteet olivat laittomia. Varakas, vammaton ja valkoinen heteromies Don Draper saakin rellestää työelämässä ja vapaa-ajallaan mielensä mukaan saaden lähes aina anteeksi läheisiltään ja kollegoiltaan. Donin komeus ja lahjakkuus työssään varmistavat hänelle nämä etuoikeudet, mutta kuinka suuri osa anteeksiannosta on lopulta hänen sukupuolensa, etnisyytensä ja sosiokulttuurisen asemansa ansiota? Niin kuin Donin suojatti Peggy toteaa hänelle vihaisena: ”Tiedätkö mitä? Me olemme kaikki täällä sinua varten. Haluamme vain ja ainoastaan miellyttää sinua.” (*Mad Men* K4J1, 41:15–41:25.)

Fiona Coxin mukaan *Mad Menin* naiset kärsivät alati ”asemastaan sukupuolittuneessa hierarkiassa, joka asemoi naiset ensisijaisesti haluavan miehisen katseen houkuttelevaksi polttopisteeksi” (Cox 2012). Kuten myöhempi analyysini osoittaa, Joan myös hakeutuu sarjan ensimmäisillä kausilla tietoisesti tuohon polttopisteeseen hyväksikäyttääkseen hierarkiaa. On myös esitetty, että sarjan maailmassa työ määrittää miehen ja ”mittaa heidän menestystään”, sillä heidän ajatellaan elättävän perhettään. Naisille työ on sarjassa enemmän ”aktiviteetti, jota osa naisista tarvitsee avuksi saavuttaakseen päätavoitteen: aviomiehen nappaamisen”. (Ferrucci, Shoenberger & Schauster 2014, 97.) Naisten tekemän työn vähättely värittääkin *Mad Menin* maailmaa, sillä sarjan alkaessa naiset toimivat Sterling Cooper -mainostoimistossa lähinnä sihteereinä ja puhelinvaihteina. Heti sarjan ensimmäisessä jaksossa Joan ohjeistaa uutta sihteerää Peggyä, kuinka todella korttinsa oikein pelaava nainen pääsee asumaan maaseudulle ja hänen ei tarvitse tehdä töitä (ibid.; myös Cox 2012; Logan 2014). Naisen päämääräksi nähdäänkin rikkaan aviomiehen löytäminen, jonka myötä työn teko käy turhaksi.

Kun Peggy kuitenkin *Mad Menin* kuluessa etenee sihteeristä tekstisuunnittelijaksi ja Joan monien vaiheiden kautta oman firmansa perustajaksi, tulkitsemme sarjan juuri kuvaavan tätä naisten esiinnostusta hullujen ja menneitä maailmaa hallitsevien miesten varjosta. Kuitenkaan miesten valtakuntana ajateltuihin toimiin siirtyminen ei ole

yksinkertaista, saati vailla taisteluita – ei työpaikalla tai rakkauden taistelukentillä. Sukupuolistereotypioita työpaikoilla tutkinut Madeline Heilman näkee, että miehiä ajatellaan yleensä toimijuuden ja naisia yhteisöllisyyden kautta (Heilman 2012, 115; myös Ellemers 2018, 281). Kyse on samasta ajattelusta kuin viettelemisen ja parinmuodostuksen rooleissa: mies on subjekti ja aktiivinen toimija, kun nainen on enemmän toiminnan kohteena. Todellisen maailman tavoin *Mad Menin* fiktiivisiä naishahmoja ei oteta tosissaan toimijoina, koska he ovat naisia ja heihin liitetään vääristäviä stereotypioita.

Sukupuolet ajatellaankin yhä aikanamme vastakkaisiksi ja vertailtaviksi keskenään (Ellemers 2018, 277). Toisaalta vahingollisella tavalla naiset ajatellaan usein sukupuoliensa, jolta jollain tapaa puuttuu jotain, mitä miehillä on (Heilman 2012, 115). Mediatutkijat Brian Ott ja Robert Mack ovat analysoineet tutkimuksessaan maskuliinisuuden ja feminiinisuuden stereotyyppistä kuvastoa: maskuliinisuus on ”voimaa, merkityksellisyyttä, toimijuutta ja sosiaalista vaikutusvaltaa”, siinä missä feminiinisyys ”voimattomuutta, merkityksettömyyttä, passiivisuutta ja rajoitettua hallintaa” (Ott & Mack 2014, 198).

Mad Men tuntuu noudattavan näitä kuvastoja lähes oppikirjamaisesti, mutta Fiona Coxin tavoin ajattelen kuvauksilla heräteltävän kriittistä katsetta. Cox kuvaa, että sarjan pitkäkestoinen viehätys ”ei kumpua hohdokkaista kuvauksista naisista seksuaalisina objekteina, vaan ennemmin tavoista, joilla se kyseenalaistaa naisten rooleja”. Näin yleisön suhde naisten esineellistämiseen – myös itse harrastettuun, kuten Joania käsittelevässä alaluvussa osoitan – hankaloituu, jolloin sarja rakentuu ”vahvasti feministiseksi”. (Cox 2012.) *Mad Menin* 1960-lukuun kohdistuva estetisoiva ja nostalginen ihannoitus törmää siten kriittiseen katseeseen, joka paljastaa kauniiden ulkokuorien ja tunnelmointien takaa parinmuodostuksen epäkohtia.

Don Draperin valta ja väkivaltainen viettelys

Don: Ken, you will realize in your private life that at a certain point seduction is over and force is actually being requested.

Freddy: Ah, he's a kid. He thinks it's the other way around.

(*Mad Men* K1J8, 16:23–16:34.)

Katkelmassa Don kehuskelee asiakkaan taivuttamisella tahtoonsa viitaten kuitenkin laajemmin viettelykseen seksuaalisessa mielessä. Hän suosittelee yhdessä toisen vanhemman mainosmiehen kanssa nuorelle asiakaspäällikölle turvautumista voimaan viettelemisen jatkeena. Don on pitkä, lihaksikas ja komea mies, joka erityisesti sarjan ensimmäisillä kausilla huokuu voimaa. Nicky Falkof tulkitsee jopa kuvaustekniikoiden korostavan hänen fyysistä olemustaan ja tekevän hänestä eräänlaisen toiminnan miehen arkkityypin edustajan. Toiminnan miehellä ei ole samanlaisia moraalisia rajoitteita kuin yleensä kuvataan sankarilla olevan ”työssään tai toimissaan

naisten kanssa”. (Falkof 2012, 35.) Työelämässään Don on taipuvainen laiskotteluun ja tarvittaessa ajamaan omaa etuaan, vaikka hän on samalla mainostoimistonsa innostava voima, jonka palopuheita muut hiljentyvät kuuntelemaan. Don pettää häikäilemättömästi sarjan aikana kumpaakin vaimoan ja muita seurustelukumppaneitaan niin asiakkaiden, kollegoiden, sihteerien, perheenäitien kuin satunnaisesti humalassa kohtaamiensa naisten kanssa. William O’Barrin tavoin tulkitseen, että vaikuttaa kuin Donille ”talo, vaimo ja lapset olisivat menestyksen asusteita” (O’Barr 2011).

Don Draper on alun perin nimeltään Dick Whitman, mutta hän varastaa Korean sodan taistelukentillä itselleen kuolleen miehen identiteetin päästäkseen rintamalta pois. Dick on köyhissä oloissa kasvanut prostituoidun poika. Äiti kuolee häntä synnyttäessään, pahansisuihin isä onnettomuudessa hänen ollessaan kymmenvuotias, ja Don kasvaa isänsä vaimon kasvattamana ilotalossa. Valeidentiteetistä tulee Dickille mahdollisuus uuteen alkuun ja lähteä tavoittelemaan amerikkalaista unelmaa – kuin viittauksena toiseen suureen viettelykertomukseen, F. Scott Fitzgeraldin *The Great Gatsbyyn* (1925). Kuitenkin *Mad Men* osoittaa, miten Donin ”itsenäisyyden, luomisen ja tuottavuuden arvojen” tavoittelu tapahtuu usein ”perheen ja yhteisön kustannuksella” (Maloyed 2014, 18). Kysymys Donin itsekeskeisyydestä onkin keskiössä, kun tarkastelee myös hänen toimiaan viettelijänä.

Don Draper kohtaa sarjan aikana suuren määrän naisia, joiden kanssa hän päätyy seksisuhteeseen, mutta itseasiassa hänen nähdään viettelevän heistä varsin harvoja. Vaikuttaakin siis, että naiset viettelevät enemmän Donin. Toisaalta viettelijän on tulkittu turvautuvan passiivisuuteen saadakseen vieteltävän ryhtymään aktiiviseksi toimijaksi (Saint-Amand 1994, 102). Jean Baudrillard pitää viettelyn ehtona viettelijän antautumista viettelemiselle itse (1996, 81). Kun Don esimerkiksi ryhtyy suhteeseen tyttärensä opettajan Suzannen kanssa, hän nimenomaan yrittää vedota Suzannen aloitteeseen, vaikka itse ilmestyy myöhään illalla tämän ovelle sanoen haluavansa jutella:

Don: What do you want me to say? You’ve been flirting with me for months.

Suzanne: So what?

Don: So, I can’t stop thinking about you.

Suzanne: Because I’m new and different. Or maybe I’m exactly the same.

Don: Tell me you’ve run past that stretch of highway in the past two weeks and not thought of me, not looked for me.

Suzanne: But then I have the luxury of that last half-mile home where I go through every step of the future until it ends. I know exactly how it ends.

Don: So what?

(*Mad Men* K3J9, 44:51–45.30.)

Kohtauksessa Don houkuttelee Suzannea tunnustamaan halunsa ja tekee näin vieteltävästä toimijan, vaikka Suzanne haastaa tätä vähättelemällä flirttailuakin toteamuksella ”entä sitten”. Kohtauksessa Suzanne osoittaa ymmärtävänsä viettelykertomusten luonnetta, kun hän toteaa ”käyvänsä läpi jokaisen tulevaisuuden askeleen,

kunnes se loppuu” ja ”tietävänsä tarkalleen, miten se loppuu”: perinteinen viettelykertomus ei lupaa vieteltävälle usein mitään hyvää, vaan lähinnä hetken huuman jälkeisen onnettomuuden (esim. Bontatibus 1999). Don kuittaa nämä epäilykset tyyliä ja lainaten Suzannen juuri itsekäyttämää fraasia ”entä sitten”. Hän siis haastaa Suzannen syytä riittämättömiksi, ja kun Suzanne lainatun katkelman jälkeen jatkaa järkeilyä suhdetta vastaan, Don ottaa tämän syleilyynsä ja toteaa: ”Minä haluan sinut. Minä en välitä. Eikö se merkitse sinun kaltaisellesi ihmiselle mitään?” (*Mad Men* K3J9, 45:45–46.00.) Tulkinnanvaraiseksi jää, eikö Don romanttisesti välitä vaikeuksista vai eikö hän kylmäkiskoisesti välitä Suzannen ajatuksista. Joka tapauksessa monitulkintainen lausahdus toimii, ja seuraa suutelua, seksiä sekä salasuhte.



Kuva 1. Don viettelee Suzannen (*Mad Men* K3J9, 44.07).

Donin sanat ja lainattu fraasi ”entä sitten” toimii yhtäältä pelkoja tynnyttävänä lupauksena siitä, että suhde olisi sen arvoista, romanssi, mutta samalla se osoittaa Donin viettelijän moraalitonta itsekkesuhteisuutta. Hänen sanansa yhtäaikaaisesti rohkeat Suzanne hylkäämään tekosyynsä ja vihjaavat, ettei hän kuitenkaan välitä Suzannen kohtalosta, vaan ajattelee ainoastaan viettelemisen onnistumista ja omien halujensa täyttämistä.

Donille vietteleminen rinnastuu pitkälti vallankäyttöön. Don käyttää esimiesasemaansa hyväkseen viettellessään humalassa – aluksi epäroivän – sihteerinsä Allisonin, jonka hän sitten myöhemmin tyyliä sivuuttaa. Don yrittää vietellä parhaan ystävänsä Annan siskontytön Stephaniein, joka on lähes puolet nuorempi kuin hän. Don aloittaa suhteen Faye Milleriin, Sterling Cooperin kumppanifirman työntekijään, ja painostaa tätä kertomaan liikesalaisuuksia vain jättääkseen tämän toisen naisen takia. Don jopa osaltaan ajaa erään pitkäaikaisen rakastajattarensa, naapurissa asuvan Sylvian, pois luotaan alistamalla tätä valtaleikkeihin: Don vaatii Sylvian muun muassa konttaavan hakemaan hänen kenkiään ja asuvan hotellissa päiviä odottamassa Donia tietämättä, milloin tämä palaa. Kun Sylvia sitten haluaa lopettaa suhteen ja

että he palaisivat kumpikin tahoillaan aviokumppaneidensa luokse, Don anelee ahdistuneena Sylviaa jäämään. (*Mad Men* K6J7.) Sylviasta tulee Donille lähes pakkomielletti, ja tulkitsenkin hänen ja viettelemisen edustavan Donille turvasatamaa, jossa hän voi vallankäytöllään hallita todellisuutta. Sylvian kieltäessä häneltä tuon kyvyn hallita Don tuntuu ajautuvan tuuliajolle eksyneenä.

Donin valta on kuitenkin myös voimankäyttöä ja pakottavaa. Suhteessaan erään mainostoimistolle työskentelevän koomikon manageriin ja vaimoon, Bobbie Barrettiin, Don käyttää seksuaalista väkivaltaa, kun Bobbie yrittää kiristää häntä. Don pakottaa Bobbien seinää vasten pitäen tätä hiuksista ja tunkee kätensä tämän intiimialueelle uhaten samalla tuhota tämän aviomiehen. (*Mad Men* K2J3, 42:15–42:45.) Vaikka Bobbien ja Donin suhde jatkuu yhä intiiminä tapahtuneen jälkeen, ei se vähennä Donin tekoon liittyvää väkivaltaa ja toisaalta vielä karumman vallankäytön uhkaa. Viettelijähahmona Don Draper huokuu ainaista väkivallan uhkaa, joka eräässä jaksossa esitetään katsojalle jopa miehen tekemänä tappona. Don törmää uuden vaimonsa Meganin kanssa erääseen Donin vanhaan rakastajattareen Andreaan, joka sitten ilmestyy heidän asunnolleen kuumeisen Donin sairastaessa kotonaan. Andrea houkuttelee ja lähes pakottaa Donin harrastamaan seksiä kanssaan, ja kun tämä uhkailee heidän tapaavan Donin kielloista huolimatta pian uudestaan, Don kuristaa Andreaan kuoliaaksi. Myöhemmin paljastuu koko Andrea vierailun olleen vain Donin kuumehoureiden tuottama painajainen. (*Mad Men* K5J4.) Donin väkivallan puuska painajaisessa tuntuu kuitenkin puhuttelevan jonkinlaista piilevää petomaisuutta ja uhkaa hänessä.

Don Draperin hahmo ei ole millään tavoin yksioikoinen. Tulkitsen painajaisen pettämisestä ja murhasta syntyvän Donin epätoivoisesta halusta olla uskollinen uudelle vaimolleen Meganille sekä toisaalta lapsuuden seksuaalisen hyväksikäytön traumasta, johon palaan tämän artikkelin lopulla. Kuitenkin jopa kuumehoureidensa keskellä Don tekee valinnan: entisen rakastajattaren haamu painostaa ja houkuttelee, mutta lopulta Don tekee unessaan päätöksen harrastaa seksiä – kuten hän valitsee myös surmata häntä seksin jälkeen kiusoitellen pilkkaavan haamun. Viettelykertomuksen parinmuodostuksessa mies kuvataan usein ainakin kykeneväksi väkivaltaan ja naisen, myös viettelijättären rooliin astuvan Joanin, osa on useimmin olla tuon vallankäytön uhri.

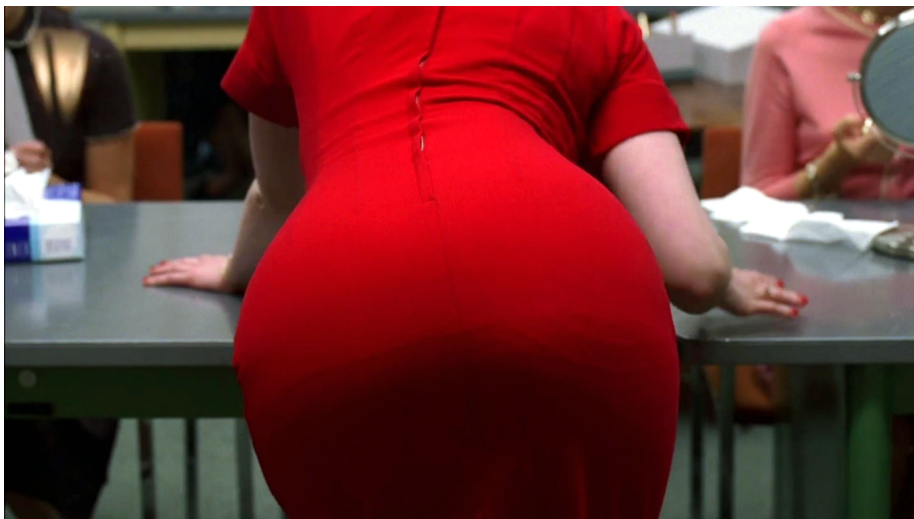
Seksualisoitu ja alati painostettu Joan Holloway

Joan: I’ve always wondered why he’s [Don] ignored me. Probably because he’s so good-looking he can go outside the office for whatever he wants. Most of these fellas can’t.

(*Mad Men* K1J5, 34:00–34:11.)

Joan Holloway on äärimmäisen pätevä osa Sterling Cooper -mainostoimiston toimintaa: sarjan alussa hän toimii johdon sihteerinä ja on vastuussa sihteerikunnasta, mutta hän etenee sarjan aikana henkilöstöpäälliköksi, firman osakkaaksi ja lopulta asiakaspäälliköksi. Joan kuvataan sarjan alussa seksuaalisesti aktiiviseksi sinkkunaiseksi, joka on salasuhteessa firman toisen johtajan Roger Sterlingin kanssa, kunnes menee naimisiin komean lääkärin kanssa. Läpi sarjan näyttävä Joan on miesten katseiden ja heidän vihjailujensa kohde – osaltaan omasta tahdostaan, osaltaan ei. Kuten Joan toteaa Donille eräässä jaksossa, hänen ”äitinsä kasvatti hänet ihailtavaksi” (*Mad Men* K5J10, 27:18).

Kurvikas Joan tunnistaa oman seksuaalisen vetovoimansa, ja erityisesti sarjan alussa hän jopa ”tarkoituksella tarjoaa ruumistaan miehelle katseelle eroottisena spektaakkelinä” (Cox 2012). Kenties edustavin kohtausta tästä nähdään ensimmäisen kauden kuudennessa jaksossa ”Babylon”, kun Joan avustaa firman sihteeille tehtävässä kohderyhmähaastattelussa, jota firman miehet seuraavat yksisuuntaisen lasin läpi. Vaikka suurin osa sihteeistä vaikuttaa täysin tietämättömiltä tarkkailusta, Joan tarkoituksella ja itsetietoisesti kumartuu lasin edessä esitelläkseen takamustaan miehille.



Kuva 2. Joan esittelee kehoaan tietoisesti (*Mad Men* K1J6, 24.20–24.40).

Kuten Elizabeth Fraterrigo esittää, Joanin voi tulkita käyttävän ”seksuaalista valtaa mielistelläkseen miespuolisia esimiehiään” (Fraterrigo 2015, 176); yhtä lailla kyse on kuitenkin seksin hyödyntämisestä ”manipuloinnin työkaluna” (Cox 2012). Joanin naisellisuus ja siihen kietoutuva seksuaalisuus ovat performatiivisia (kts. Butler 1990): sekä Joanin että Donin sukupuoli on eräänlainen korostunut selviytymiskeino, joka tekee heistä miehuuden ja naiseuden arkkityyppejä. Performoitu seksuaalisuus on siis Joanille ase, joka herättää vastarintaa ja tuo mukanaan ongelmia, kuten seksuaalista häirintää, johon ei *Mad Menin* kuvaamassa maailmassa suhtauduta tosissaan. Myös salasuhte naimisissa olevaan esimieheen näyttäytyy kauhun tasapainona Joa-

nin vallan ja häneen kohdistetun vallankäytön välillä: jakson ”Babylon” lopussa rakastaja Roger antaa hänelle lahjaksi lintuhäkin, joka romanttisen lahjan ohella symboloi Joania kahlitsevia odotuksia ja riistettyä vapautta.

*Mad Men*issä katseista on lyhyt matka ehdotteluun, häirintään ja itsemääräämisoikeuden rikkomiseen. Joanin ja hänen seksuaalisen toimijuutensa kimppuun nähdään hyökkäys hänen tulevan aviomiehensä Gregin vieraillessa mainostoimistolla jaksossa ”Mountain King” (K2J12). Greg on osoittanut aiemmin jaksossa olevansa kiusaantunut Joanin vapaan seksuaalisuuden suhteen. Työpaikalla Greg tuntuu saavan jonkinlaisen kimmokkeen Joanin entisen rakastajan Roger Sterlingin kohteliaasta tuttavallisuudesta Joania kohtaan. Ravintolaan lähdössä oleva pari jääkin toimistolle hetkeksi, kun Greg haluaa, että Joan kaataa hänelle paukun:

Greg: Isn't that what these guys do all day? I've seen the movies. Pretend like I'm your boss. Donald Draper.

Joan: Okay, one drink. [*Pari kävelee Donin työhuoneeseen ja Greg alkaa suudella Joanin niskaa tämän kaataessa juomaa.*] Dr. Harris, are you trying to examine me?

Greg: Maybe.

Joan: Not in here.

Greg: That Sterling guy knows an awful lot about you.

Joan: I've been working here for nine years. [*Greg jatkaa lähentelyään ja Joan alkaa estellä häntä.*] Greg, don't. It isn't my office.

Greg: It's okay.

Joan: No, I mean it. [*Greg pakottaa Joanin lattialle.*] Come on. Greg, this isn't fun.

Greg: This is what you want, right?

Joan: Stop.

(*Mad Men* K2J12, 30.33–31.45.)

Kohtauksessa Greg ei kuitenkaan suostu lopettamaan, vaan raiskaa Joanin Donin työhuoneen lattialla. Ääneen lausuttu motivaatio seksuaaliselle väkivallalle on moninainen: Greg osoittaa sekä kieroutunutta käsitystä Joanin seksuaalisesta halusta että jonkinlaista tuohtumuksen ja kiihottumisen yhdistelmää Joanin ja toisen miehen suhteen mahdollisuudesta. Greg haluaa olla kohtauksessa Don, eli yksi mainosmiehistä ja viettelijöistä, jotka eivät välitä naisten tahdosta. Teko onkin Gregille kuin jonkinlaista sairaalloista halua voittaa muut miehet – ja Joanin aktiivinen seksuaalinen toimijuus – Joanin elämässä ottamalla hänet väkisin. Toisaalta voidaan tulkita, että Greg haluaa lujittaa tulevan aviomiehen valtaansa koskettamaan Joanin työelämää pakottamalla tämän alistumaan omalla työpaikallaan (Cox 2012). On kuin Greg yrittäisi jollain tavalla pilata, tahrata ja valloittaa työpaikan Joanilta, sillä myöhemmin hän myös painostaa Joania jättämään työpaikkansa lupauksilla elättää tämän lääkärinä – lupauksilla, jotka eivät toteudu. Joan kuitenkin yrittää unohtaa tapahtuneen ja menee naimisiin Gregin kanssa. Yhdessäeloa varjostaa raiskauksen lisäksi Gregin

itseluottamuksen puute työelämänsä sairaalamaailmassa, joka osaltaan ajaa hänet lopulta armeijan palvelukseen. Armeijassa Greg johtaa muita miehiä ja saa toteuttaa kirurgin töitä, joihin häntä ei pidetä tarpeeksi taitavana siviilielämässä. Greg lähetetään Vietnamiin sotaan ja avioliitto Joanin kanssa päättyy, kun Greg ilmoittautuu Joanin tunteista piittaamatta vapaaehtoisesti palaamaan rintamalle palveluksensa päätyttyä. Muiden miesten hallitseminen on aviomiehelle Joania tärkeämpää.

Vaikka mainostoimisto tunnustaa Joanin pätevyuden työssään, hän on ensisijaisesti katseltava objekti ja jonkinlainen naisen seksuaalisuuden ilmentymä. Firman kärsiessä taloudellisesti hankalista ajoista potentiaalisen asiakkaan edustaja esittää pyynnön saada viettää yö Joanin kanssa vastineeksi mainostoimiston tukemisesta. Kunnianhimoinen ja ajoittain varsin häikäilemätön asiakaspäällikkö Pete Campbell painostaakin Joania – ensin kautta rantain, sitten suorasukaisesti, vaikka kohteliaisuuksiin verhottuna – harrastamaan seksiä firman parhaaksi:

Joan: You're talking about prostitution.

Pete: I'm talking about business at a very high level. Do you consider Cleopatra a prostitute?

Joan: Where do you get this stuff?

Pete: She was a queen. What would it take to make you a queen?

Joan: I don't think you could afford it.

(*Mad Men* K5J11, 7:04–7:24.)

Pete kutsuu Joanin parittamista liiketoiminnaksi ”erittäin korkealla tasolla” ja imartelelee tätä vertaamalla tilannetta Kleopatran ja roomalaisten keisareiden suhteisiin. Joan pitää ehdotusta ensin lähinnä huvittavana ja sitten pöyristyttävänä todeten, että firmalla ei ole varaa maksaa hänelle niin paljon. Pete kuitenkin tulkitsee lausunnon hinnan olevan olemassa ja ehdottaa yrityksen kumppaneille, että he tarjoavat Joanille rahaa seksistä. Donia lukuun ottamatta muu firman johto suostuu ehdotukseen, ja lopulta Joan taipuu vaadittuaan vastineeksi viiden prosentin osakkuuden firmasta. Don yrittää – liian myöhään, kuten käy ilmi – taivuttaa Joania luopumaan ideasta, sillä ”se ei ole sen arvoista”. Joan kutsuu Donia hyväksi mieheksi, mutta Donin asenteessa on myös mukana itsekkyyttä: hän haluaisi voittaa, ja siis vietellä, asiakkaan puolelleen itse omalla työllään. (*Mad Men* K5J11, 29:00–29:30.)

Kun firma painostaa Joania seksiin voitontavoittelun varjolla, Joania ei tunnusteta toimijaksi, vaan joksikin mitä voidaan käyttää ja hyödyntää. Ott ja Mack näkevät stereotyyppisen maskuliinisuuden ja feminiinisuuden jakautuvan seksuaalisen subjektin ja objektin aseisiin: ”Miehelle nainen on sukupuoli – absoluuttinen sukupuoli, ei vähempää. Hänet määritetään ja erotetaan suhteessa mieheen ja miestä ei suhteessa häneen; nainen on satunnainen, epäolennainen suhteessa olennaiseen. Mies on Subjekti, mies on Ehdoton – nainen on Toinen.” (Ott & Mack 2014, 202.) Joanin hahmoa ajatellaan ensisijaisesti hänen seksuaalisuutensa kautta, mutta alistuvana Toisena, ei toimijana ja Subjektina. Romanssitraditioon kuuluu seksuaalisuuteen kietoutunut naiskäsitely: naisten merkitys tarinoille on ”heidän kyvykkyytensä hurmata ja

innoittaa miehiä sekä täyttää roolinsa ja velvollisuutensa lisääntymisessä” (Lawton 2016, 3). Joanin seksuaalisuus onkin lopulta kaupan, koska hän ei ole heteromies.

Sarjassa aiemmin samalla tavoin kohdelluksi joutuu homoseksuaalisuuttaan piilotteleva mainosgraafikko Salvatore Romano: kolmannen kauden yhdeksännessä jaksossa ”Wee Small Hours” Don antaa Salvatorelle potkut arvovaltaisen miesasiakkaan vaatimuksesta, koska Salvatore ei ole suostunut seksiin painostettaessa. Salvatore vetoaa, toimisiko Don samalla tapaa, jos samassa tilanteessa olisi ”joku tyttö”, mutta Don toteaa julmasti: ”Se riippuisi millainen tyttö olisi ja mitä minä tietäisin hänestä.” (*Mad Men* K3J9, 28:44–28:54.) Heteromiehen seksuaalisuuden tuolla puolen niin naisten kuin homoseksuaalien ajatellaan voivan taipua seksiin firman parhaaksi. Viettelykertomuksissa sukupuoliroolit ovat alati läsnä, mutta *Mad Men* osoittaa syitä olevan myös laajemmissa kulttuurisissa käsityksissä.

Viettelykertomuksen sukupuolittuneisuuksia

Don: Well, there’s a gentleman over at seven-thirty who looks like he wants to dance.

Joan: Who do you think he is? Advertising? Insurance? Lawyer? And who do you think’s waiting at home? I bet she’s not ugly. The only sin she’s committed is being familiar.

Don: So you think it’s all him?

Joan: Because she can’t give him what he wants.

Don: Because he doesn’t know what he wants, what he’s wanting.

Joan: He knows. It’s just the way he is. And maybe it’s just the way she is.

(*Mad Men* K5J10, 31:55–32:55.)

Mad Men käy keskustelua viettelykertomusten sukupuolittuneisuuksista. Toisaalta viimeaikainen populaarikulttuurinen kiinnostus parinmuodostustarinoihin ja viettelukseen laajentaa keskustelua koskettamaan länsimaista kulttuuria laajemmin. *Mad Menin* alituinen eronteko sukupuoliroolien ja niihin liittyvän seksuaalisuuden saralla kutsuu katsojia pohtimaan naisille ja miehille asetettuja odotuksia. Yllä siteeratussa katkelmassa Don ja Joan jopa sanallistavat odotuksia ja stereotyyppioita – sellaisia hypoteettinen mies ja nainen vain ovat, pettäjiä ja liian tuttuja. Naisviettelijän arkkityyppeihin ei kuulu Casanovan kaltaista kujeilevaa seikkailijaa tai leikkisyyttä. Toiminnalliseen viettelijärooliin asettuva, seksuaalisesti aktiivinen nainen tulkitaan usein femme fatale -stereotyypin kautta: femme fatalella on miehiin kohdistuvaa valtaa, jota hän käyttää myös ajaakseen omaa etuaan, ja hän haastaa sukupuolirooleja käytöksellään, kuten vapaalla seksuaalisuudella, mutta samalla häneen yhdistetään vaarallisuuden ja petollisuuden attribuutteja (Smith 2017, 37–38). Joania kohdellaankin femme fatalena niin hyvässä kuin pahassa: ulkonäkö suo Joanille rajallista valtaa suhteessa miehiin ja toisiin naisiin, mutta kohtalokkaan naisen hahmoon samaista-

minen luo myös seksuaalisia odotuksia, joita Joan ei ole valmis täyttämään. Viettelevä nainen, eli Subjekti, onkin helppo tulkita jollain tavalla epäilyttäväksi ja seksuaalisesti vapaamieliseksi – kutsuksi vaaralliseen romanssiin.⁴

Femme fatalen rooli, ja muiden mahdollisten viettelijäroolien puute, pakottaa Joanin sarjan maailmassa tietynlaiseen muottiin. Vaikka Joan ottaa ”aktiivisesti haltuun miehistä katsetta” ja yleisöä houkutellessaan myös kuvaustekniikoilla nauttimaan hänen taktiikoistaan, Joanin uran ja elämä ovat kritiikkiä halulle asettaa itsensä objektiksi: lopulta eroottisuuden valtapiiri tuntuu tuovan hänelle lähinnä harmia ja pettymyksiä (Cox 2012). Joan ei saa työelämässään ansaitsemaansa kunnioitusta ja sarjan lopulla hän myös eroaa uuden työnantajansa palveluksesta jatkuvan epäkunnioittavan käytöksen ja seksuaalisen häirinnän takia. Joania ei hyväksytä aktiivisena subjektina, vaan hänet yritetään alistaa passiiviseksi objektiksi ja seksualisoida kerta toisensa jälkeen. Joan kuitenkin vastustaa tätä kohtelua perustamalla oman tuotantoyhtiönsä ja siten ottamalla menestyksensä ohjat pois mainosalaa hallitsevien miesten käsistä.

Katsoja joutuu myös tasapainoilemaan eräänlaisen kanssarikollisuuden ja moraalisen paheksunnan välimaastossa: katsoja ohjataan erityisesti sarjan alussa jopa kuvausteknisesti tirkistelemään ja esineellistämään Joanin ruumista, kun sarjan jatkuessa tuohon katseeseen yhdistyy uhka seksuaalisesta väkivallasta. Kiinnostavalla tavalla esineellinen suhtautuminen on seurannut myös Joanin näyttelijän Christina Hendricksin uraa todellisessa elämässä, kuten hän mainitsee haastattelussa: ”Minä raadoin ohjelmassa ja sitten kaikki puhuivat ainoastaan vartalostani!” (Larocca 2010.) Joania näyttävä Hendricks on myös katsojille ja kritikoille ensisijaisesti objekti, eikä aktiivisesti toimiva alansa ammattilainen.

Sarjan kuluessa käy kuitenkin selväksi, että Don on Joanin tavoin myös objekti, jota sekä naiset että miehet katselevat, vaikka hänet mielletään subjektiksi. Seitsemännen kauden kymmenennessä jaksossa ”The Forecast” Donin alainen Mathis huutaa hänelle suutuspäissään, että tämän ei tarvitse koskaan pyydellä anteeksi, koska tämä on komea mutta tyhjä kuori:

Mathis: Roger tells that Lucky Strike story, too. But he says that Lee Garner Jr. was in love with you. That you always had to be at the meetings so he could think about jacking you off.

Don: You have a foul mouth. Take responsibility for your failure. That account was handed to you and you made nothing of it because you have no character.

Mathis: You don't have any character. You're just handsome. Stop kidding yourself.

(*Mad Men* K7J10, 35:00–35:20.)

Mathis väittää vaikutusvaltaisen asiakkaan olleen rakastunut Doniin ja ettei tällä ole komeuden ohella lainkaan luonnetta. Usein sanavalmis Don ei osaa vastata syytökseen, vaan hän toruu Mathisia lähinnä tämän kielenkäytöstä. Mathis on mo-

⁴ Myös Donin toisen vaimon Meganin toimia miehen hurmaamiseksi on tulkittu mahdollisesti petollisiksi (kts. Falkof 2012, 37–38).

nin tavoin oikeassa, sillä Don Draper on oikeastaan vain komea, amerikkalaista unelmaa haikaileva ulkokuori, jonka avulla köyhä Dick Whitman yrittää saavuttaa unelmiaan. Don onkin Joanin tavoin viettelijäroolinsa uhri ja määritelty usein ainoastaan seksuaalisen vetovoimansa kautta. Donin rakastajatar Bobbie Barrett jopa paljastaa, että hänestä puhutaan kaupungilla: ”Älä pelkää. Sinut tunnetaan [naisten] asiantuntijana. Sinulla on paljon faneja.” (*Mad Men* K2J6, 41:35–41:45.)

Jos naisen seksuaalisuus ei näyntyä viettelykertomuksissa ja *Mad Men*issä toimijuutena ilman jonkinlaista petollisuuden auraa, miesten seksuaalisuutta ei taas osata ajatella haavoittuvana – mies ei sano ”ei”, koska hän on aktiivinen Subjekti. Kuudennen kauden kahdeksannessa jaksossa ”The Crash” (*Mad Men* K6J8) nähdään kuitenkin, kun Don joutuu lapsuudessaan raiskauksen uhriksi. Tuttu prostituoitu Aimée pakottaa sairaudesta toipilaana olevan, teini-ikäisen pojan harrastamaan seksiä kanssaan. Donin naissuhteita varjostaakin seksuaalisen hyväksikäytön trauma, mutta tämä ei tunnu välittyvän kaksinaismoralistisen käsityksen takia, kuten *The Atlanticin* toimittaja Abigail Rine huomaa jakson vastaanotosta:

“Yllätyksekseni ja tyrmistyksekseni, huomasin suurimman osan reaktioista (myös *The Atlantic*:in) selittelevän kohtaamista, hyväntahtoisesti kutsuvan Dickin ”menettävän neitsyytensä” tai Aimeen [sic] ”vievän” hänen neitsyytensä. Vielä häiritsevämpää olivat reaktiot, jotka kuvasivat tapauksen positiivisena, jopa voimauttavana. [...] Kulttuurissamme, miehen seksuaalisuus ylivoimaisesti esitetään voimakkaana, hallitsevana, haavoittumattomana ja seksuaalisesti kyltymättömänä.” (Rine 2013.)

Vaikka *Mad Menin* kohtauksessa nuori Dick sanoo, ettei halua seksiä Aiméen kanssa, jaksoa on tulkittu hyväntahtoisena neitsyyden menettämisen kokemuksena. Rine huomauttaa jopa joidenkin kriitikoiden tulkinneen, että prostituoitu tiesi pojan halun pakottaessaan tämän seksiin. Rine pohtii, kuinka tyrmistyneen vastaanoton sama tulkinta päinvastaisista sukupuolirooleista olisi saanut. (Ibid.) Kohtaus ja sen vastaanotto paljastaa maskuliinisuuden ja toisaalta viettelykertomuksen stereotyyppioita. Don Draperin hahmo on pakotettu seksuaalisesti kyltymättömäksi viettelijäksi, joka haluaa seksiä aina – vaikka olisikin vasta arka ja hyväksikäytetty lapsi.

Vuonna 2014 Sarah Galo kirjoittaa toisesta kohtauksesta seitsemännellä kaudella, jossa aikuinen Don sanallisesti ilmaisee, ettei halua harrastaa seksiä, tai yhtään mitään, mutta hänen vaimonsa Megan painostaa tämän ryhmäseksiin itsensä ja ystävättärensä kanssa: ”Kun meidät kohtaa sellainen kertomus kuin Donin, kysymys raiskauksesta ei yksinkertaisesti ole läsnä. Me emme ymmärrä, ja kuittaamme sen eroottisena kolmenkimppana mainitsematta, että suostumusta ei annettu.” (Galo 2014.) Tulkitsen ryhmäseksikohtausta Meganin yrityksenä pelastaa Donin ja Meganin hiipuva avioliitto: Megan epäilee Donin pettävän tätä, mutta järjestämällä kolmenkimppan hän yrittää tarjota Donille, mitä hän kuvittelee tämän haluavan – seksiä vieraan naisen kanssa. Donin kieltäytymistä ei siksi otetakaan kuuleviin korviin, sillä

ryhmäseksi kauniiden naisten kanssa on jotain, mitä Donin, ja miesten ylipäättään, ajatellaan haluavan.

Kohtauksen vastaanotto kuvaa groteskilla tavalla katsojien ja kriitikkojen kyvyttömyyttä tulkita Don Draperia seksuaalisen painostuksen uhrina. Jo toisella kaudella Don sanoo tulevalle rakastajattarelleen Bobbie Barrettille ”ettei halua tehdä tätä”, kun nainen suutelee häntä, mutta Bobbie vain tunkee kätensä miehen haaroihin – kuten Don myöhemmin tekee vastavuoroisesti Bobbielle tämän kiristäessä häntä saman jakson lopulla (*Mad Men* K2J3, 21:40–22:10; kts. myös 42:15–42:45).

Don Draperin hahmo onkin siis monimutkaisempi kokonaisuus kuin alati haaluva viettelijä. Donin kuumehoureinen uni entisen rakastajattaren seksuaalisesta painostuksesta ja surmasta kytkeytyy lapsuuden traumaattiseen kokemukseen sairauden kautta, sillä tullessaan hyväksikäytetyksi nuori Dick on toipilaana. Mutta oli kokemus miten traumaattinen tahansa, se ei muuta Draperin hahmossa piilevää väkivaltaa. Painajaisissaan Don on valmis tappamaan, eikä hän toisaalta sarjassa kavahda edes seksuaalista väkivaltaa saadakseen tahtomaansa. Myös Don Draperin aikuisena kohtaaman seksiin painostamisen kohdalla on huomattava hänen fyysinen mahdollisuutensa poistua tilanteesta: Don kuvataan vahvarakenteiseksi mieheksi, joka olisi ruumiillisesti kyvykäs poistumaan esimerkiksi ryhmäseksitilanteesta, kun taas aviomiemensä raiskaamaksi joutuvalla Joanilla samaa mahdollisuutta ei ole. Kuitenkin Doniin kohdistuva seksuaalinen pakottaminen ja hyväksikäyttö osoittaa *Mad Menin* keskustelemaan pariutumiseen ja viettelemisen sukupuolirooleihin liittyvistä olettamuksista, stereotyyppioista ja vääristymistä.

Lopuksi

Kriitikoiden ylistämän televisiosarjan *Mad Men* hahmot Don Draper ja Joan Holloway ovat viettelijäroolin ilmentymiä, jotka niin täydentävät kuin rikkovat kuvaa parinmuodostuksen itsetietoisesti toisia tahtoonsa taivuttavista toimijoista. Sekä Don että Joan käyttävät ulkonäköään ja seksuaalista vetovoimaansa tietoisesti hyväkseen. Kuitenkin Don on miehenä paljon suojatumpi viettelemisen varjopuolista: Donin pystyy usein käyttämään valtaa ja jopa väkivaltaa hallinnoidakseen suhteitaan, siinä missä naisena Joania taas yritetään alistaa tuolla vallankäytöllä. Donin suhteet ajatellaan ennemmin yksityiselämän valtapiiriin, kokonainen työpaikan miesyhteisö jopa painostaa Joania prostituutioon. Vaikka hän nousee firman osakkaaksi suostumalla näiden miesten tahtoon, Joan saavuttaa todellisen arvostuksen bisnesmaailmassa vasta perustamalla oman yrityksensä.

Joan joutuu taistelemaan eri tavoin häirintää ja seksuaalista väkivaltaa vastaan kuin Don, vaikka kummankin hahmon voi huomata sarjan aikana olevan objekteja toisten hahmojen katseille ja teoille. Donin hahmo voi viettelijänä helpommin siirtyä aktiiviseksi toimijaksi, kun Joan halutaan ennen kaikkea nähdä – ja pitää vaikka väkisin – passiivisena. Kumpikin hahmoista on omalla tavallaan viettelyksen sukupuuo-

littuneiden roolien uhreja, mutta lopulta Don voi valmiimmin turvautua perinteisen viettelykertomuksen viimeiseen oljenkorteen, voimaan ja väkivaltaan, saadakseen tahtonsa läpi.

Mad Menin kuvaus viettelystä herättelee kuitenkin ennen kaikkea keskustelua ja haastaa katsojensa ajattelua. Joania näyttelevän Christina Hendricksin saama vastaanotto roolista todentaa sarjasta omille urilleen irtautunutta kulttuurista käsitystä naisesta esineenä: näyttävän Hendricksin ammattitaitoinen suoritus näyttelijänä siivutetaan usein, kun katsojat ja kriitikot ajattelevat häntä ainoastaan seksuaalisena spektaakkelinä – samalla tapaa kuin mainosmaailman hullut miehet sarjassa. Toisaalta näyttelijä Jon Hammin esittämän Don Draperin kohtaama seksuaalisen väkivalta ja painostaminen keskustelee kaksinaismoralismista miehen seksuaalisuuden suhteen: miehen ajatellaan niin sarjan maailmassa kuin vastaanottajien silmissä olevan kyltymätön seksuaalisesti ja stereotyyppinen käsitys, ettei miestä voi raiskata, näyttäytyä olevan voimissaan.

Mad Menin retrospektiivinen katse 1960-luvun Yhdysvaltojen seksuaalisen vallankumouksen aikana pidettyyn, mutta nyt näkökulmastamme kovin ahdasmieliseen, rasistiseen ja raadolliseen maailmaan, antaa perspektiiviä aikamme käsityksiin seksuaalisuudesta, sukupuolesta ja parinmuodostuksesta. Sarjan viettelijäroolien monitahoinen sukupuolittuneisuus niin tarinamaailmassa kuin sen vastaanotossa osoittavat, että viettely- ja muiden parinmuodotuskertomusten kautta käyty keskustelu ei ole puolen vuosisadan aikana edistynyt niin paljon kuin haluaisimme uskoa.

Kirjallisuus

Kohdeteos

Mad Men -televisiosarja 2007–2015. Tuottanut Matthew Weiner, Scott Hornbacher, Andre Jacquemetton, Maria Jacquemetton & Janet Leahy. Lionsgate Television.

Jaksot:

Mad Men K1J3, "Marriage of Figaro".

Mad Men K1J5, "5G".

Mad Men K1J6, "Babylon".

Mad Men K1J8, "The Hobo Code".

Mad Men K2J3, "The Benefactor".

Mad Men K2J6, "Maidenform".

Mad Men K2J12, "Mountain King".

Mad Men K3J9, "Wee Small Hours".

Mad Men, K4J1, "Public Relations".

Mad Men K5J4, "Mystery Date".

Mad Men, K5J10, "Christmas Waltz".

Mad Men K5J11, "The Other Woman".

Mad Men K6J7, "Man with the Plan".

Mad Men K6J8, "The Crash".

Mad Men K7J10, "The Forecast".

Tutkimuslähteet

Baudrillard, Jean 1990. *Seduction. (De la séduction, 1979.)* Transl. Brian Singer. Basingstoke & London: Macmillan.

Binhammer, Katherine 2009. *The Seduction Narrative in Britain, 1747–1800.* Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511635496>

Black, Prudence & Catherine Driscoll 2012. Don, Betty and Jackie Kennedy: On *Mad Men* and Periodisation. *Cultural Studies Review* 18(2), 188–206. <https://doi.org/10.5130/csr.v18i2.2764>

Bontatibus, Donna R. 1999. *The Seduction Novel of the Early Nation. A Call for Socio-Political Reform.* East Lansing: Michigan State University Press.

Bowers, Toni 2011. *Force or Fraud. British Seduction Stories and the Problems of Resistance, 1660–1760.* New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199592135.001.0001>

Butler, Judith 1990. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity.* New York: Routledge.

Buzzanell, Patrice M. & Suzy D'Enbeau 2013. Intimate, ambivalent and erotic mentoring: Popular culture and mentor-mentee relational processes in *Mad Men.* *Human Relations* 67(6), 695–714. <https://doi.org/10.1177/0018726713503023>

- Cox, Fiona 2012. “So Much Woman”: Female Objectification, Narrative Complexity, and Feminist Temporality in AMC’s *Mad Men*. *InVisible Culture* 17(1). <http://ivc.lib.rochester.edu/so-much-woman-female-objectification-narrative-complexity-and-feminist-temporality-in-amcs-mad-men/>, katsottu 4.6.2024.
- Ellemers, Naomi 2018. Gender Stereotypes. *Annual Review of Psychology* 69(1), 275–298. <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-122216-011719>
- Falkof, Nicky 2012. The father, the failure, and the self-made man: Masculinity in *Mad Men*. *Critical Quarterly* 54(3), 31–45. <https://doi.org/10.1111/criq.12003>
- Ferrucci, Patrick, Heather Shoenberger & Erin Schauster 2014. It’s a Mad, Mad, Mad, Ad World: A Feminist Critique of *Mad Men*. *Women’s Studies International Forum* 47(1), 93–101. <https://doi.org/10.1016/j.wsif.2014.08.002>
- Fraterrigo, Elizabeth 2015. Single Girls and Working Women: Gender, Power, and Feminism in American History and Culture. *Journal of Women’s History* 27(3), 176–186. <https://doi.org/10.1353/jowh.2015.0031>
- Galo, Sarah 2014. Don Draper is a Rape Survivor. *Medium* 12.5.2014. <https://medium.com/@SarahEvonne/don-draper-is-a-rape-survivor-c238657d2bea>, katsottu 4.6.2024.
- Goodlad, Lauren M. E., Lilya Kaganovsky & Robert A. Rushing (toim.) 2013. *Mad Men, Mad World: Sex, Politics, Style, and the 1960s*. Durham, NC: Duke University Press Books. <https://doi.org/10.2307/j.ctv120qtw5>
- Heilman, Madeline E. 2012. Gender stereotypes and workplace bias. *Research in Organizational Behavior* 32(1), 113–135. <https://doi.org/10.1016/j.riob.2012.11.003>
- Larocca, Amy 2010. Woman of the Hourglass. *New York Magazine* 10.2.2010. <http://nymag.com/fashion/10/spring/63808/>, katsottu 4.6.2024.
- Lawton, Lesley 2016. Reconsidering the Use of Gender Stereotypes in Medieval Romance: figures of vulnerability and of power. *Miranda* 12(1), 1–21. <https://doi.org/10.4000/miranda.8646>
- Logan, Elliott 2014. The Ending of *Mad Men*’s Fifth Season: Cinema, Serial Television and Moments of Performance. *Critical Studies in Television* 9(3), 44–53. <https://doi.org/10.7227/CST.9.3.5>
- Maloyed, Christie L. 2014. *Mad Men* and the Virtue of Selfishness. *Journal of Popular Film and Television* 42(1), 16–24. <https://doi.org/10.1080/01956051.2013.787041>
- Nurminen, Matias 2016. *Tulossa viettelijäksi, halusta kirjoittajaksi. Viettelykertomusta ja kaunokirjallisuutta ohjaavien roolien ja halujen analoginen suhde 1800-luvun alun jälkeisessä viettelytraditiossa*. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201604281491>
- 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.
- O’Barr, William M. 2011. *Mad Men*: Gender, Race, Ethnicity, Sexuality, and Class. *Advertising & Society Review* 11(4). <https://doi.org/10.1353/asr.2011.0004>
- Ott, Brian L. & Robert L. Mack 2014. *Critical Media Studies: An Introduction*. Malden, MA: John Wiley & Sons.

- Prince, Robert 2011. Bodyguard of Lies: The Vicissitudes among Mad Men and Women. *American Journal of Psychoanalysis* 71(4), 376–380. <https://doi.org/10.1057/ajp.2011.31>
- Rine, Abigail 2013. Don Draper Was Raped. *The Atlantic* 18.6.2013. <https://www.theatlantic.com/sexes/archive/2013/06/don-draper-was-raped/276937/>, katsottu 4.6.2024.
- Saint-Amand, Pierre 1994. *The Libertine's Progress: Seduction in the Eighteenth-Century French Novel*. Hanover, NH: Brown University Press.
- Smith, Kirsten 2017. Seduction and Sex: The Changing Allure of the Femme Fatale in Fact and Fiction. Teoksessa *Re-visiting Female Evil. Power, Purity and Desire*. Toim. Melissa Dearey, Roger Davis & Susana Nicolás. Leiden, Alankomaat: Brill | Rodopi, 37–52.
- Stoddart, Scott F. (toim.) 2011. *Analyzing Mad Men: Critical Essays on the Television Series*. Jefferson, NC: McFarland.

12

Kieliteltyjä leikkejä

Seksin sopimuksenvaraisuuden kielellistäminen Essi

Tammimaan eroottisessa romaanissa *Isän kädestä*

Noora Vaakanainen, ORCID: 0009-0005-2387-7766

Isi hokee korvaan rumia sanoja, jotka hätkähdyttävät himon hereille. Se upottaa. Kiellettyjä sanoja, kiellettyjä tekoja.

- Essi Tammimaa: *Isän kädestä*, 297.

Essi Tammimaan eroottinen romaani *Isän kädestä* (2018, tästä eteenpäin =IK) kuvaa kahden rakastavaisen, Ruutin ja Luukaksen, välistä BDSM-suhdetta, seksin nautinnollisuutta ja nautinnon ristiriitoja. Romanin otsikko, *Isän kädestä*, on tulkintaa suuntaava lukuohje: teoksen nimi viittaa samanaikaisesti sekä eroottiseen rankaisemiseen että herättää mielleyhtymiä kaikkivoivan herran kämmenen suomasta turvasta. Ruut haluaa, että Luukas antaa hänelle isän kädestä, mutta alistamisen on tapahduttava yhteisymmärryksessä. Pariskunnan lihallsessa romanssissa hekumaa voidaan tavoittaa ainoastaan silloin kun kielletyt halut kielellistetään yhdessä: ääneen lausumisen seurauksena aiemmin kielletystä asiasta tulee sallittu ja jaettu, nautintoa tuottava rakkaudellinen teko. Kielletyistä leikeistä tehdään siis romaanissa kieliteltyjä leikkejä. Lisäksi teoksessa pohditaan tiheään sitä, kuinka ruumiilliset nautinnot tai

tuntemukset pakenevat kieltä, tai kuinka sanallistaminen osoittautuu päähenkilölle ja hänen rakastetulleen keskeiseksi sadomasokistisen sopimisen välineeksi.

Isän kädestä on Tammimaan kolmas aikuisille suunnattu romaani, joka jatkaa kirjailijan aiempien teoksien tapaan ruumiillisuuden tematiikan tutkimista. Joonas Sääntti (2018) on teosta käsittelevässä arviossaan kiinnittänyt huomiota romaanissa esiintyviin ”erikoisiin verbeihin ja adjektiiveihin, uusien ilmauksien keksimiseen” sekä ”arkiseen dialogin määrään”. Hanna Etholénin (2018, 133) mukaan uudissanojen käyttö toimii vieraannuttavasti ja ”aivan kuten Ruutin halu tulla alistetuksi (...) tuo heteroparisuhteeseen kiinnostavia säröjä, joiden kautta voi versoa jotain uutta”. *Isän kädestä* -romaanin kritiikeissä on nostettu lisäksi esille teoksen eettisesti arveluttava asetelma. Ruutin seksuaalisuus linkittyy teoksessa lapsuuden traumaan ja mahdolliseen hyväksikäyttöön, ja näin ollen teoksen voi tulkita patologisoivan päähenkilön sadomasokistista halua (Sääntti 2018; Etholén 2018, 133).

Kirjailija itse on *Helsingin Sanomien* haastattelussa kertonut omasta seksimyönteisyydestään ja painottanut muun muassa puhumisen tärkeyttä hyvän seksin tavoittelussa (Salmi 2018). Kielellisellä kommunikaatiolla on merkittävä rooli myös Tammimaan romaanissa. BDSM-seksin kielellistä sopimuksellisuutta korostavaa mutta samalla kinkyhalua jossakin määrin patologisoivaa teosta voi näin ollen tulkita ambivalentiksi puheenvuoroksi heteroseksistä #Metoon aikakautena (Etholén 2018).

Tässä artikkelissa tutkin, kuinka seksin sopimuksenvaraisuutta romaanissa kielellistetään. Tarkastelen, voivatko uudissanat toimia seksin sopimuksenvaraisuutta painottaen, ja kuinka sopimuksellisuutta voidaan korostaa tai purkaa metakielellisin pohdinnoin. Koska Tammimaan romaanin erityispiirteisiin kuuluu runsas dialogi, on tarpeen huomioida, kuinka neuvottelemisen toteutuu rakastavaisten vuoropuhelussa, jossa neuvotellaan seksin ehtoja ja raameja. Dialogia voi pitää ainakin klassisia kaunokirjallisia rakkauskertomuksia ja pornografiaa jossakin määrin yhdistävänä kerronnan moodina: jo *Raamatun* ”Laulujen laulu” kuvaa rakastavaisten välisen sananvaihdon avulla rakkauden etiikkaa (Korsisaari 2006, 164–165), ja dialogimuoto on olennainen osa esimerkiksi Marquis de Saden 1700-luvun *Filosofia budoaarissa* -pornoklassikkoa (Sturges 2005, 8).

Lähestyn *Isän kädestä* -teoksen lihallista romanssia monitieteellisestä näkökulmasta yhdistelemällä kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksen lähestymistapoja. Pornon ja seksin mediaesityksiä tutkinut Susanna Paasonen (2018) on ehdottanut, että seksiä ja seksuaalisuutta voitaisiin tutkia *leikillisyyden* (playfulness) käsitteen avulla. Seksien leikillisyyden tarkasteleminen korostaa seksin nautinnonhakuisuutta ja ruumiillisten tuntemusten tavoittelua. Leikillisyyden voi seksissä kytkeytyä myös yksilön ruumiillisten rajojen koettelemiseen. (Paasonen 2018, 27–28, 38.) Artikkelissani analysoin kielellisen sopimisen roolia *Isän kädestä* -romaanin seksileikkien mahdollistajana sekä sitä, mitä leikillisyydelle tapahtuu, kun seksi menettää sopimuksenvaraisuutensa. Koska teoksessa leikkaavat keskenään kielellinen kohosteisuus, kerronnalliset keinot ja ruumiilliset kuvaukset, sopimuksenvaraisuuden analyysi vaatii eri tieteenalaja yhdistelevää metodologiaa.

Kielellistämisen ja seksin yhteenkietoutumista tehostetaan romaanissa usein metakielellisin keinoin. Sakari Katajamäki on määritellyt *metakielellisyyden* ”eksplisiitiseksi puheeksi kielestä” (Katajamäki 2004, 138). Vaikka määritelmä pohjaakin Roman Jakobsonin (1987, 69) ajatteluun metakielellisyydestä kielen yhtenä funktiona, Katajamäki viittaa käsitteellä kaunokirjallisen tekstin avoimeen ja itserefleksiiviseen puheeseen kielestä. Omassa tutkimuksessani ymmärrän metakielellisyyden sekä avoimeksi puheeksi kielestä että mahdolliseksi kielen funktioksi, jonka on määrä johdattaa lukija merkityksellistämään toistuvaa kielellistä kohosteisuutta.

Tarkastelen *Isän kädestä* -romaanin eroottisena kirjallisuutena. Sen lisäksi, että Tammimaan romaani esittää avoimesti sekä seksuaalista halua että seksiä, romaanissa on muitakin kirjalliselle erotiikalle tyypillisiä piirteitä¹. Tarinamaailman seksiaktit suodattuvat ensisijaisesti naishenkilöhahmon näkökulmasta ja kokemina. Vastaavanlaiseen näkökulmarajaukseen luottavat etenkin 1900-luvun jälkipuoliskon eroottiset romaanit, kuten esimerkiksi Almudena Grandesin *Lulú* (1989), Pauline Réagen *O:n tarina* (1954) ja Emmanuelle Arsanin *Emmanuelle* (1959). Kotimaisessa kirjallisuudessa teoksen edeltäjiksi voi lukea ainakin Anna-Leena Härkösen *Akvaariorakkautta* (1990), joka käsittelee seksuaalista halua parisuhteessa naisen näkökulmasta, sekä Stan Strömin ja Suvi Hurmelinnan sadomasokistista suhdejärjestelyä kuvaavan *Kipukynnyksen* (2012).

Selvimmän *Isän kädestä* kiinnittynee toki E. L. Jamesin *Fifty Shades* -trilogian (2011–2012) herättämään, BDSM- seksiä ja eritoten suostumusta koskevaan keskusteluun, sillä Tammimaan teoksessa neuvottelua seksistä kuvataan samoissa määrin ellei jopa enemmän kuin lemmeleikkejä.² *Fifty Shadesin* myötä BDSM-blogsfäärissä nähtiin tarpeelliseksi eritellä suostumuksen sosiaalista puolta, ja Jamesin teoksia kritisoitiin sopimisen paikantamisesta yksilöiden välisiin suhteisiin sen sijaan, että suostumusta lähestyttäisiin niissä yhteisöllisenä käytäntönä (Barker 2013). Lisäksi trilogiaa on kritisoitu seksuaalisen voimaantumisen sitomisesta perinteisiin käsityksiin feminiinisyydestä: *Fifty Shadesin* kuvaamassa heterosuhteessa nainen tavoittaa nautintoa ainoastaan miehen haluihin alistumalla, sen sijaan, että tämä alkaisi tutkia omia halujaan ja vaatia miestä toteuttamaan niitä (Tsaros 2013; Boyd 2015). *Isän kädestä* -romaanin lähestyy Jamesin teosten lailla sopimista ensisijaisesti yksilöiden välisenä toimintana, mutta teoksessa keskiössä on nimenomaan naisen halujen kielellistäminen ja toteuttaminen.

¹ Erotiikan on nähty tutkimuksissa usein esittävän seksiä metaforisesti tai implisiittisesti, kun taas pornon on ajateltu kuvaavan eksplisiittisesti niin seksiaakteja ja kuin genitaaleja. Tällaiset linjaukset eivät kuitenkaan ota huomioon jatkumoa pornon ja erotiikan välillä tai seksin esittämisen vaihtelevia keinoja teoksen sisällä. (Lubey 2012, 31.) Eroottista ja pornografista kirjallisuutta voi pitää ruumiillisena genrenä, sillä lajityypin voi määritellä vastaanottajassa tuotettujen ruumiillisten reaktioiden perusteella: pornografinen teos pyrkii ensisijaisesti kiihottamaan katsojaansa tai lukijaansa, vaikka se voi toki kutsua esiin muitakin reaktioita (Paasonen 2015, 9–10).

² *Isän kädestä* -teoksessa ei viitata mainittuihin teoksiin. Ainoa Tammimaan romaanissa nimeltä mainittu eroottinen kirjallisuuden klassikko on Vladimir Nabokovin *Lolita* (1955). Luukas vertaa suhdettaan Ruutiin ja tämän kanssa leikittyihin roolileikkeihin Humbert Humbertin ja Dolores Hazen suhteeseen. Molemmissa teoksissa on lisäksi äänteellistä leikittelyä, jonka voi ajatella erotisoivan kieltä.

Aloitin analyysini käsittelemällä kielellisen kohosteisuuden ja seksuaalisen leikillisyyden suhdetta. Sen jälkeen jatkan sopimuksenvaraisuuden analyysia dialogissa ja vertailen, millaista hankausta romaanissa syntyy kielellisesti kohosteisen kolmannen persoonan kerronnan ja niukkasanaisten dialogikerronnan välille. Lopuksi tutkin, kuinka kuvaukset mykistymisestä ja kahdesta eri kielestä, puhutusta kielestä ja ruumiillisesta kielestä, huojuttavat kielellistämiseen pohjaavaa seksin sopimuksenvaraisuutta ja leikillisyyttä.

Sopimuksenvaraisuutta ja leikillisyyttä painottava kielellinen kohosteisuus

Tammimaan romaanissa jo rakastavaisen nimeäminen korostaa kielen ja etenkin äänteellisyyden keskeistä roolia teoksessa. Molempien rakastavaisten nimet juontuvat *Raamatusta*, ja kummassakin toistuu ensimmäisessä tavussa kaksoisvokaali ”uu”. Romanssikertomuksissa kertautuukin usein rakastavaisten kohtalonomainen yhteenkuuluvuus (Soikkeli 1998, 114–115), joka *Isän kädestä* -romaanissa rakentuu ensisijaisesti kielellisin keinoin. Kertautuva kaksoisvokaali tuottaa samuutta ja yhteenkuuluvuutta pariskunnan välille yhdessä nimien jaetun etymologian kanssa. Lisäksi Ruutin ja Luukaksen nimiä leimaavat ruumiilliset konnotaatiot. Ruutin nimi³ yhdistyy alkusoinnun myötä sanaan ”ruumis”, ja tätä yhteyttä vahvistetaan romaanissa eksplisiittisin pohdinnoin:

Hän on täyttä lihaa, joka puolelta, hän huokuu halua kuin hajua jalkojensa välistä, sieltä ahnaasta suusta, joka ei ole koskaan täynnä, ei koskaan tyytyväinen, ei koskaan hiljaa. Ei ole sallittua haluta niin rajattomasti. Ei ole sallittua olla lihaisa, olla naisen ruumiissa ja tahtoa silti koko ajan. Koko ajan enemmän. (*IK*, 122.)

Toistuvaa negaatiota voi pitää kielellisesti kohosteisena keinona, jota on yhdistetty kirjallisuudentutkimuksessa sosiaalisten normien ja niistä poikkeamisen näkyväksi tekemiseen (Karttunen 2008, 420). Ruut mieltää halunsa kielletyksi jo pelkästään halun määrän vuoksi, puhumattakaan halun laadusta. Ruutin sukupuolielimestä käytetään kiertoilmaisua ”ahnas suu”: ahnas suu voi liittyä syömiseen, toimia vaginan aktiivisuutta alleviivaavana metaforana penetraatiolle, mutta yhtä hyvin kyseessä voi olla viittaus puhumiseen. Ahnas suu ei pelkästään syö ja niele, vaan myös kertoo kurssailematta halustaan. Katkelmassa käytetäänkin metaforaa kaksista huulista, jotka voivat viitata suun huulien lisäksi häpyhuuliin.

³ *Raamatussa* esiintyvää Ruutin hahmoa on tulkittu feministisessä tutkimuksessa varsin ristiriitaisesti: yhtäältä analyyseissa on painotettu Ruutin myöntäväisyyttä, toisaalta taas korostettu hahmon aktiivista toimijuutta ja rajoja rikkovaa käytöstä. (Tribe 2009.) *Raamatun* Ruutia värittävä ambiguiteetti koskee samalla tavoin *Isän kädestä* -romaanin Ruutia, sillä tämä tavoittelee aktiivisesti nautintoa juuri alistumisen kautta.

Luukaksen nimeä valotetaan sanaleikissä, kun kertoja avaa Ruutin ajatuksia vaapaassa epäsuorassa esityksessä: ”Luukas, Ruut muistuttaa itseään, Luu-kas, kas-luu, Luukkainen, evankeliumi Luukaksen mukaan” (IK, 10)⁴. Luukaksen nimen poikkeava tavuttaminen ja leikittely tavujen järjestyksellä korostavat ensimmäisen tavun, ”luu”, autonomista merkitystä. Jos Luukaksen nimen sisältämää merkityssisältöä vertaa Ruutin nimeen yhdistyvään konnotaatioon, ruumiiseen, tarkentuu rakastavaisten nimistä lisää yhteneväisyyksiä: ihmisruumis on luinen, joten luu-kas voi olla ruumiiseen viittaava johdos, jossa kas-toimii johtimena. Nimissä toteutuva äänteellinen leikittely ja niissä risteävät merkitykset herkistävät lukijaa teoksen äänteelliselle ainekselelle. Jaettujen konnotaatioiden ja äänteellisen kuvioinnin leikkauspinnat ennakoivat romaanissa toistuvaa äänteellisyyden ja ruumiillisuuden kytkeytymistä toisiinsa.

Daniel Punday on *ruumiillista narratologiaa* (corporeal narratology) kehitellessään todennut, että *ruumiillistamisen aste* (degree of embodiment) on merkittävä henkilöahmoa karakterisoiva kerronnallinen keino. Ruumiillistamisen konventioihin kirjallisuudessa kuuluvat vahvasti sukupuoliittavat ja rodullistavat käytännöt, ja feministinen kirjallisuudentutkimus on osoittanut, että etenkin naishahmot kuvataan usein mieshahmoja sidotumpina ruumiiseensa. (Punday 2003, 66.) Tammimaan romaanin voi yhtäältä ajatella tasa-arvoistavan ja toisaalta taas toistavan asetelmaa. Molemmat hahmot assosioidaan saman äänteellisen keinon avulla ruumiiseen, mutta tarinamaailma ja etenkin seksiaktit suodattuvat pääosin Ruutin fokalisoimina. Luukaksen näkökulma avautuu vain kahdesti romaanin aikana, ja silloin pohdinta kiinnittyy suhteen moraaliseen arviointiin eikä esimerkiksi ruumiillisen nautinnon kokemiseen. Ruumiillisuus määrittää siis enemmän Ruutin kuin Luukaksen hahmoa.

Äänteellinen kuviointi ei rajoitu romaanissa rakastavaisten nimeämiseen ja ruumiillisuuden kuvaamiseen. Suurin osa äänteellisestä kuvioinnista ja kielellisestä kohosteisuudesta paikantuu arkista tekemistä ja toimintaa esittävään kolmannen persoonan kerrontaan:

RUUT SIIVOAA KEITTIÖTÄ. Rätti *turistuu* nyrkissä, se tirisee tasoille harmaita juovia, jotka hän kohta palaa pyyhkimään käännettyään rätin huolella toisin päin. Hän tiristää *hurskeet* viemäriin, valuttaa kirikkaat vedet, jatkaa, *kouhaisee* roskat kämmeneensä, heittelee niitä roskakoriin, *krapsuttaa* kynnellään kökkärettä, joka on päättänyt kiinnittyä tasoon ikuisiksi ajoiksi, kuolla siihen muistutukseksi ruoasta, joka kerran oli. (IK, 105, kapeitelit alkuperäiset, kursiivit lisätty.)

Kyseessä on varsin merkitykseltömältä vaikuttava kuvaus Ruutin keittiöaskeleista. Kuvauksessa huomio kiinnittyy kuitenkin pian tekemisen sijaan katkelman kielellisiin keinoihin ja etenkin äänteellisesti kohosteisten sanojen toistumiseen. Al-

⁴ Vaikka rakastavaisten nimet jakavatkin osittain saman etymologian, nimien viittaukset *Raamattuun* en-teilevät myös henkilöahmojen halujen välisiä eroja: Ruutin nimi yhdistyy Vanhaan testamenttiin, ja Luukaksen nimi Uuteen testamenttiin. Luukkaan nimen kielellistä makustelua voi tulkita myös viittauksena Nabokovin *Lolitaan*: Humbert Humbert tavuttaa Lolitan nimeä ”Lo-lee-ta” (Nabokov 2006 [1955], 7) samoin kuin Ruut tunnustelee rakkaansa nimeä.

kukirjaimen varioinnin myötä arkinen tekeminen alkaa saada uudenlaisia assosiaatioita: räitti ei puristu vaan ”turistuu” Ruutin kädessä. Yhden kirjaimen ero odotuksenmukaiseen sanaan mahdollistaa eri merkitysten rinnakkaisuuden: turistuminen muistuttaa äänteellisesti ja kirjoitusasultaan turisemista, puhumiseen viittaavaa ja puheen tuottamaa ääntä korostavaa verbiä. Lisäksi turistumista voidaan ajatella nenän niistämiseksi, ja tällöin rätin jättämät juovat rinnastuvat ruumiin eritteisiin. Katkelmassa kuvattujen tekojen poikkeava nimeäminen johtaa kielellisen aineksen etualaistumiseen (Leech 2008 [2013], 48). Tammimaan romaanissa eritoten kielen äänteellinen aines etualaistuu: kohosteiset verbit ovat tulkittavissa onomatopoeettisiksi ilmaisuiksi, koska niihin kiinnittyy kuvatusta tekemisestä lähtevää ääntä. Arkinen tekeminen alkaakin äänteellisen assosioinnin myötä ikään kuin puhua tai kirjoittautua ääneen Ruutin käsissä.

Kielellisen kohosteisuuden ja leikillisyyden rinnastavaan tulkintaan kannustaa romaanissa metakielellisyydellä leikittelevä seksuaalisen nautinnon kuvaus, jossa sekä kirjaimet että äänteet näyttävät keskeistä osaa:

Ruut voiheksee, se karkaa, suu aukeaa ooksi vasten miehen lihaa, ääni ei pakene, mutta se muodostuu kurkussa, Ruut tuntee sen. Glottaaliklusiili. Ruumiin sulkeutuminen ja avautuminen, joka jää kuulematta. Mutta hän tietää sen. (*IK*, 125.)

Ruutin nautinnosta voihkiva suu rinnastuu metaforassa o-kirjaimen. ”Glottaaliklusiili” toimii puolestaan Ruutin seksuaalisen nautinnon esityksenä, joka kuvaa ”ruumiin sulkeutumista ja avautumista”, kenties jopa vaginan supistelemista tulevan orgasmin kourissa. Tulkitsen Ruutin oksymoronin sävyttämän, mykän voihkaisun rinnakkaiseksi alistumisesta kumpuavalle, aktiivista kokemista painottavalle nautinnolle; kohtaus kuvaa Ruutin tuntemuksia kesken aktin, kun Luukas sitoo hänet köysillä ilmaan roikkumaan. Tukahdutetut äännähdykset heijastelevat Ruutin kaventunutta liikkumatilaa rakastelussa, jossa vapautuminen tapahtuu paradoksaalisesti alistumisen kautta ja joka ladattu täyteen ”[n]iin suurta onnea” (mt.). Äänteellinen kohosteisuus ja metakielellisyys saavatkin romaanissa paikoin kieltä erotisoivan merkityksen⁵.

Suurin osa Tammimaan romaanin uudissanoista paikantuu verbien sanaluokkaan, vaikka toki jonkin verran neologismeja on adjektiiveissa ja substantiiveissakin. Adjektiiveissä esiintyvät neologismit ovat usein partisiipejä, jotka yhdistyvät nekin siis tekemiseen. Substantiiveissa esiintyvät uudissanat puolestaan kiinnittyvät usein ruumiillisuuteen kuvaamalla tekemisestä lähtevää ääntä. Sopimuksenvaraisuutta painottavat poikkeamat kielessä kiinnittyvät Tammimaan romaanissa tekemisen lisäksi näin ollen ruumiillisuutta korostaviin ilmauksiin. Usein kohosteiset verbit ovat Tammimaan romaanissa onomatopoeettisia: esimerkiksi kosahtaa (*IK*, 45), kraappaa (mt., 47), lumsahtaa (mt., 72). Onomatopoeettisuuden ja äänteellisyyden voi ajatella

⁵ Banalisoivaa kerrontaa nykykirjallisuudessa on käsitellyt myös Hanna Huhtinen (2021), joka tutkinut arkiintuneen kirjallisen kommunikaation yhteyksiä digitaaliseen kulttuuriin ja teknologiavälitteisyyteen.

korostavan kielen materiaalisuutta sekä sanan fysikaalista ääntämistä (ks. Lummaa 2013, 38), ja vuorovaikutustilanteissa onomatopoeettisuuden on havaittu välittävän aistivaikutelmia (sensory impression) (Sasamoto & Jackson 2015, 46). Siru Kainulaisen (2018, 302–303) mukaan runoudessa äänteellinen aines voi ilmentää ”sanotun ja sanomattoman välistä jännitettä” ja kutsua ”aineelliseen ja fyysiseen kokemukseen”. Myös kertomakirjallisuudessa äänteellinen kuviointi voi saada tällaisia merkityksiä. Tulkitsemkin, että äänteellisesti kohosteiset verbit ohjaavat lukijaa tarkastelemaan sanojen suhdetta tekemiseen ja ruumiillisuuteen.

J. L. Austinin (1962 [2016]) puhetekorian mukaan sanoilla voidaan konkreettisesti tehdä asioita eli ne voivat toimia performatiivina. Austinin määritelmässä performatiiviksi kelpaavat tilanteet, joissa ”*sanominen* on sitä, että tekee jotakin, tai joissa jotakin sanomalla tai jotakin *sanoessamme* teemme jotakin” (mt, 22, kurssiivit alkuperäiset). Austin erottaa toisistaan etenkin *illokutionaariset* ja *perlokutionaariset* puheteot: illokutionaariset teot pitävät sisällään määräyksiä ja lupauksia, siinä missä perlokutionaariset teot saavat jotakin aikaan, ne voivat siis esimerkiksi vakuuttaa tai johtaa kuulijaa harhaan (mt, 101). Austinin ymmärrys puheteoista yhdistääkin ne toistuviin, ritualistisiin ja ”yksiselitteisiin kielellisiin tapahtumiin”, kuten tuomitsemiseen tai vihkimiseen (Laitinen & Rojola 1998, 9). Onomatopoeettiset verbit eivät Tammimaan romaanissa itsessään ole performatiivisia, mutta niiden tehtävä teoksessa on havahduttaa lukija kiinnittämään huomiota sopimisen kielelliseen ulottuvuuteen eli romaanissa ilmenevään kielen performatiiviseen funktioon. Ruutin ja Luukaksen suhteen kuvauksessa kieltä erotisoikin äänteellisen kohosteisuuden lisäksi sopimisen akti, jota pariskunta toteuttaa vuoropuhelussaan.

Banaalin dialogi sopimuksenvaraisuuden neuvotteluna

Tammimaan romaanissa dialogi toteuttaa sopimuksevaraisuuden representaation tasolla, kun pariskunta neuvottelee seksileikkiensä rajoista ja määrittelee säännöt tilanteille, jotka ylittävät heidän ymmärryksensä hyväksytystä. Dialogin rakentumista tarkastellessa olennaiseksi eivät nouse pelkästään siinä eksplisiittisesti esiintyvät keinot. Yhtä lailla lukijan tulkintaa vuoropuhelusta ohjaa dialogin suhde teoskokonaisuuteen sekä dialogissa esiintyvät poikkeamat kaunokirjallisen vuoropuhelun konventioista.

Proosan dialogia valottavissa tutkimuksissa on usein nostettu esille vuoropuhelun karakterisoivat, retoriset, juonelliset ja temaattiset funktiot (ks. Koivisto & Nykänen 2013, 37). Tuoreemmassa tutkimuksessa on kiinnitetty huomiota jopa fiktion arkipäiväisen dialogin performatiivisiin, sosiaalista vuorovaikutusta korostavat merkityksiin (ks. Cohen & Green 2019, 135; Menon 2019, 167). Performatiivisuutta voikin pitää *Isän kädestä* -romaanin keskeisimpänä vuoropuhelua määrittävänä funktiona.

Luukas ja Ruut käyvät keskusteluissaan läpi joskus hyvinkin yksityiskohtaisesti menneitä ja tulevia seksiakteja sekä sopivat, mikä on sallittua ja mikä ei.

- Mä haluan tulla sun kasvoille.
 - Okei.
 - Okei mitä?
 - Tuu vaan.
 - Oikeesti?
 - Joo, jos sä haluat.
 - Täh, näinkö helppoa se on?
 - Miten nii?
 - No, siis, olisink mä voinut milloin vaan kysyä?
 - Tietenki.
 - Ja sä olisit sanonu joo.
 - En mä näe mitään syytä sanoa ei.
- Luukas alkaa nauraa, päästää suustaan sellaisen äänen, jota Ruut ei ole koskaan kuullut. Pohjasta asti vapautuneen. (IK, 86.)

Dialogin puhekielisyys asettuu jokseenkin vastakkaiseksi kertojan verboosin ilmaisuuden kanssa. Ero korostaa romaanissa esiintyvää dialogia omalakisenaan kerronnan moodina (ks. Koivisto & Nykänen 2013, 10). Ruutin ja Luukaksen vuoropuhelua leimaa toisteisuus: rakastavaiset toistelevat sanojaan ja peilaavat toistensa puheenvuoroja, varmistellakseen toisen ja kenties omaakin suostumustaan. Neuvottelu on niukkaa, virkkeet usein alle kymmenen sanan mittaisia, joskus pelkästään yksisanaisia toteamuksia. Dialogia kehystävää kolmannen persoonan kerrontaa värittävät romaanissa usein luetteloivat virkkeet ja uudissanat, mutta sen sijaan rakastavisten puhe on luonteeltaan vähäsanaista ja jankkaavaa. Etenkin toisteisuuden voi tulkita kliseyttävän romaanin vuoropuhelua entisestään ja tekevän dialogista karrikoitua jopa suhteessa arkikieleen (ks. mt., 9).

Romaanissa esiintyvää vuoropuhelua voi luonnehtia *banaalin dialogiksi*, arjen kieleksi, jossa sanojen merkitys puhetekoina, eli neuvottelun välineinä, luo niille kerronnallisesti mielekkään tulkintakehyksen. Kun pariskunta on päässyt yhteisymmärrykseen uusista ehdoista, Luukas ”päästää suustaan sellaisen äänen” joka on ”pohjastaan asti vapautunut”. Neuvottelun tulosta kuvataan metakielellisellä reflektoinnilla: banaaliksi naamioitua dialogi luokin jotakin uutta, ennen kuulematonta. Leikillisuus seksissä ja kielessä on siis saavutettavissa vain sopimuksenvaraisuuden avulla.

Isän kädestä -romaanin dialogi pitää sisällään joitakin poikkeavuuksia tyypillisestä kaunokirjallisesta dialogista. Kaunokirjallisuudessa dialogia merkitsemään käytetään usein johtolauseita, jotka ilmaisevat puhujan (Haakana 2013, 129), mutta Tammimaan teoksesta niitä esiintyy niukasti etenkin pitempien vuoropuhelujen yhteydessä. Puhujien erotteleminen onnistuu kuitenkin kontekstin ja repliikkien sisällyksen myötä, ja tällöin johtolauseiden uupumisen voisi tulkita merkiksi kerronnallisesta ekonomisuudesta (mt., 130), samalla kun keino luo illuusiota aidosta vuorovaikutustilanteesta (Cohen & Green 2019, 132). Kerronnallinen ekonomia korostaa entisestään

kielellisesti kohosteisen kolmannen persoonan kerronnan ja vähäsanaisen vuoropuhelun välistä eroa.

Puhujien näennäinen anonymiteetti luo myös tasa-arvoisuuden vaikutelmaa rakastavaisten dialogiin, abstrahoi puhuvia ääniä ja häivyttää paikallisesti henkilöhahmojen nimiin kytkeytyvää raamatullista merkityslastia. Siinä missä pariskunta ottaa erilaisia rooleja ja leikkii todeksi eri valta-asemia seksin aikana, akteista neuvottellessa nimien häivyttäminen korostaa yhdenvertaisuutta. Kaunokirjallisen dialogin on nähty etenkin uusimmissa tutkimuksissa irtaantuvan vuoropuhelun idealistisesta, puhujien välistä tasa-arvoisuutta ja yhteisymmärrystä korostavasta perinteestä ja painottavan sen sijaan vastakkaisia näkökulmia, vaihtuvia valta-asetelmiä sekä luovan jännitettä (Koivisto & Nykänen 2013, 16; Thomas 2012, 170). *Isän kädestä* -romaanissa muotoon kytkeytyvää tasa-arvoisuuden illuusiota ei välttämättä tarvitse ajatella vastakkaiseksi suhteen valtdynamiikan kuvaukselle, vaikka johtolauseiden uupuminen korostaakin puhujien yhdenvertaisuutta.

Bronwen Thomas on esittänyt, että dialogia kehystävä kerronta vaikuttaa olennaisesti lukijan tulkintaan dialogista. Vaikutussuhde on yleensä vastavuoroinen ja dynaaminen sekä kutsuu lukijan aktiivisesti päivittämään käsityksiään tekstissä esiintyvistä vuoropuhelujaksoista (Thomas 2012, 110). Tammimaan romaanissa banaanit dialogit käydään usein joko ennen seksiaktia tai sen jälkeen. Vuoropuhelujen ja aktia kuvaavien episodien läheisyys houkuttaa lukijaa lukemaan seksiä ja kielellistä neuvottelua rinnakkain, dialogia seksin reflektiona tai sopimuksen käsikirjoituksena, *skriptinä*. Kognitiivisen skriptiteorian mukaan ihmisen käyttäytymistä ohjaavat erilaiset skriptit (scripts), oletetut ja stereotyyppiset käsikirjoitukset tavanomaisista tapahtumakuluista (Schank & Abelson 1977, 41). Myös seksuaalinen käyttäytyminen sekä siihen liittyvät tuntemukset ja toiveet ovat erilaisten kulttuurisesti määräytyvien, *seksuaalisten skriptien* ohjaamia (Simon & Gagnon 1986, 105). Etenkin porno voi toimia seksuaalisen kanssakäymisen käsikirjoituksena (Sun et al. 2014, 990). Ruutin ja Luukaksen välisen neuvottelun voi ajatella samanaikaisesti laajentavan heteroseksin käsikirjoitusta, jossa Ruutin kielellistämät masokistiset halut korvaavatkin perinteisen, sanattomasti hyväksytyyn ja normatiivisen heteroseksin skriptin (ks. Etholén 2018).

Vuoropuhelun ja siinä lausuttujen sanojen merkitys neuvottelun merkitsijöinä korostuu eritoten silloin, kun dialogi ei saavutakaan yhteisymmärrystä ja johda leikillisyyteen. Näissä negatiivisesti virittyneissä vuoropuheluissa onnistuneen sopimuksenvaraisuuden sijaan vaarana on koko sopimuksen kyseenalaistuminen, suhteen päätyminen:

- Miksi sä et voi tehdä niin ku mä pyydän?
- Ei kaikki oo aina vaan sua varten, Luukas tuiskahtaa.
- Mutta etkö säkin halua tätä? Määrätä mua. Eihän se silloin ole vaan mua varten.
- Joo kai.

Se on aika iso sana. *Kai*. Siihen voi kaikki tämä kaatua. Jos Ruut ei olisi jo polvillaan, sana viimeistään löisi hänet sinne. (*IK*, 174, kurssiivi alkuperäinen.)

Ruutin ja Luukaksen riidassa toistuu pronomini ”tämä”, jonka merkitys on keskustelussa huojuva. Mikä on ”tämä”, mihin ”tämä” oikein viittaa? Ruut haluaa puheen-
vuorossaan Luukakselta varmistuksen, että hän haluaa ”tätä”, joka assosioituu ään-
teellisen toiston avulla seuraavassa virkkeessä Ruutin alistamista kuvaavaan verbiin
(*tätä* – *määrätä*). Lisäksi kertojan vapaassa epäsuorassa esityksessä Ruutin ajatuksis-
ta toistuu jälleen ”tämä” yhdistyneenä ”kaikkeen”. ”Kaikki” on ”tätäkin” epätarkem-
pi, mutta neuvottelun yhteydessä se paradoksaalisesti täsmentää ”tätä”. Kyseessä ei
ole pelkästään epäonnistunut akti tai edes pariskunnan suhteen valtdynamiikka,
vaan suhde kokonaisuudessaan. ”Tämä” merkitsee siis sopimusta ja viittaa samalla
”kaikkeen”: sopimus on romaanissa koko parisuhteen metonymia. Siten Luukaksen
passiivinen vastaus ”joo kai” sekä ilmaisee että huojuttaa samanaikaisesti kielellis-
tä suostumusta. Romaanissa pariskunnan neuvottelu on kuitenkin tiettyssä mielessä
aina ehdotonta, eikä se salli ambivalenssia. Siten ”kai” ei koske pelkästään aktia, sillä
se osoittaa metonyymisesti koko suhteen huteran pohjan. Jos yksittäinen akti pake-
nee neuvottelua ja hyväksyntää, koko suhde uhkaa luhistua. Neuvottelun epäonnis-
tumista alleviivataan väkivaltaisella metaforalla: kun Luukas ei halua alistaa Ruutia
pariskunnan seksileikissä, hän päättyy epäröivillä sanoillaan lyömään Ruutin polvil-
leen.

Vaatus ehdottomasta hyväksynnästä mutkistaa pariskunnan valtasuhteen esit-
tämistä. Onko kyseessä neuvottelu laisinkaan, mikäli sopimusta ei voida kyseenalais-
taa? Entä edellyttääkö Ruutin nautinto itse asiassa kielellisen suostumuksen sijaan
Luukaksen alistumista Ruutin tahtoon? Keskustelujen toisteisuus lietsoo sekin luki-
jaa punnitsemaan, kuinka sopimuksenvaraista ja vapaata painostamisesta neuvot-
telu todella on. Vaikka vuoropuhelut kiinnittyvät tiettyihin akteihin, niissä toistuu
kysymys siitä, kuinka pari voi sovittaa Ruutin halun tulla alistetuksi ja Luukaksen
kokemaan epämukavuuden.

Halujen jatkuva ääneenlausuminen johtaa paradoksaalisesti tilanteeseen, jossa
puhe alkaa muistuttaa pakottamista ja manipulointia. Vaikka Ruut haluaa näytellä
seksissä alamaista Luukakselle, suhteen kielellistä neuvottelussa juuri Ruut näyt-
tää ohjaavan keskustelua haluamilleen urille. Ratkaisukeskeisen kommunikaation
sijaan kaunokirjallisissa vuoropuheluissa saattaa korostua myös kommunikaation
loputon kehämäisyys (Thomas 2012, 164). Tammimaan romaanin edetessä dialogin
avoin neuvottelevuus tuntuu vaihtuvan painostukseen, saman keskustelun uuvutta-
vaan toistumiseen. Samalla sopimisen jankkaava muoto nakertaa pohjaa kielellisen
kohosteisuuden avaamalta vapaudelta.

Romaanin dialogissa rakastavaiset selvittelevät usein niitä akteja, joissa kielellis-
täminen on sivuutettu:

Tunteet tulevat myöhemmin, ne saavat hänet kiinni suihkussa, takertuvat
kurkkuun kuin karanneet hiukset (...) Kun Ruut katosi, mitä Luukas näki?

Miten Luukas hänet otti, kun hän ei enää ollut siellä? Ruut seisahtaa makuuhuoneen oviaukkoon, vettä roipahtelee lattialla, kun käsivarret hakevat asemiaan. (...) hänhän on ollut kateissa, hänhän on ollut jossain aivan muualla kuin tämän ruumiin rajoissa.

- Miten sä saatoit tehdä mulle niin?
- Mutta sähän halusit sitä. Sä sait ihan täysillä!
- Niin mut silti. Et sä voinut tietää, että mä haluan tai että mä saisin. En mä osannut sanoa mitään.
- Siis sanotko sä nyt, ettet sä koskaan halunnutkaan mitään tällaista?
- No en tietenkään! Mutta miten sä saatoit raiskata mut silleen?
- Sä oot sanonut, että sä haluaisit, että mä teen niin.
- Mut niin ei saa tehdä. (IK, 73.)

Ruutin sisäinen sekaannus asettuu vastakkaiseksi ulkoiseen tarinamaailmaan viittaavien, täsmällisten ja deiktisten ilmausten kanssa. Ruutin asettaminen oviaukkoon, kynnykselle, ennakoi dialogissa tapahtuvaa rajojen uudelleenmäärittelyä. Vuoropuhelussa Ruut ja Luukas nimittäin neuvottelevat uusiksi sopimusta, jonka kielellinen solmiminen ei ole osoittautunut rakastelussa kestäväksi. Samalla Ruut lausuu sopimuksen uudet, kielelliset ehdot julki: Luukas ei voi yksistään Ruutin ruumiillisia reaktioita lukemalla päätellä, mitä tämä haluaa ja mikä on seksissä sallittua. Ruutin on performoitava halunsa puhumalla ja annettava sille jaettava, kielellistynyt muoto, jotta kyseessä on sopimuksenvarainen seksi eikä raiskaus.

Kielellistäminen seksuaalisen toimijuuden ja leikillisyyden ehtona

Isän kädestä sisältää myös kuvauksia kielen riittämättömyydestä, ruumiin ja sanojen epäsuhdasta. Usein niin konflikteja kuin harmonista ekstaasiakin seuraa eksplisiittinen, metakielellinen kuvaus, jossa kertoja summaa vapaan epäsuoran esityksen avulla Ruutin kokemusta seksistä:

Miten tätä kuvaisi, miten hän voisi sanoittaa jotain, mikä yhdistää hänet itseensä näin. Rikkoo ja rakentaa yhdeksi. Sanat ovat niin tavalliset ja niin-täynnä taivasta. (IK, 126)

Ruutin tuntemusten, nautintojen ja ajatusten kerrotaan pakenevan kieltä. Ruutin ruumis merkityksellistyy romaanissa näin ollen usein seksin yhteydessä paikaksi, jossa neuvottelu on osittain siirtynyt kielen ulkopuolelle ruumiin kieleksi. Seksi sekä "rikkoo" että "rakentaa" yhdeksi: rikkoutuminen viittaa samanaikaisesti sekä ruumiiseen että kieleen, ruumiin kokemiin ja ihon pintaa rikkoviin iskuihin, sanojen ja aktin yhteensovittamattomuuteen. Kuvaamisen vaikeuden lisäksi Ruut reflektoi näennäi-

sesti banaalien sanojen merkitystä, sillä arkiset sanat toimivat nautinnon mahdollistavana neuvottelun välineenä.

Dialogeja ympäröivässä kerronnassa rakennetaan toisinaan jyrkkääkin ristiriitaa Ruutin ruumiin, mielen ja kielen välille. Kun Luukas tukehduuttaa Ruutia tyynyllä seksileikin aikana, Ruutin ruumiin kerrotaan puhuvan eri kieltä kuin mielen:

Luukas vetäisee Ruutin vaivatta selälleen, kiipeää tytön päälle, työntää sormensa pimpin vettyneeseen suohon, joka kiitollisena sykähtää vastauksensa.

- Eiku eiku -

- Sun vuoro. Nyt suu kiinni.

Luukas riipaisee tyynyn, painaa sen Ruutin kasvoille.

- Kukaan ei kysynyt sulta, mitä sä haluat.

Ruutin tunteet saattaisivat vastata sanoihin ristiriitaisesti. *Mua et määrää.*

Mutta pimppi puristuu sormen ympärille. Sille ei ole lainkaan epäselvää, että ne sanat ovat juuri se, mitä Ruut haluaa kuulla. (*IK*, 119, kurssiivit alku-peräiset.)

Seksileikin yhteydessä esiintyy näennäistä vuoropuhelua, mutta se ei ole kuitenkaan puhuttuun kieleen perustuvaa vuoropuhelua, vaan väkivallan ja nautinnon rajalla käytyä neuvottelua. Kate Gemmill (2019, 145–146) on Samuel Richardsonin *Pamelaa* ja *Clarissaa* tutkiessaan yhdistänyt viivoin keskeytetyn puheen seksuaalisen väkivallan esittämiseksi, jossa viiva implikoi vastustusta ja alkava puheenvuoro korostaa toisen puhujan väkisin valtaamaa tilaa. ”Sun vuoro”, jonka kirjoitusasu tulee lähelle ”suunvuoroa”, eikä Luukas anna Ruutille oikeutta kieltäytyä aktista, vaan mykistää tämän tyynyllä ja alkaa penetroida häntä sormillaan. Luukas vie Ruutilta suunvuoron, mutta antaa ”sun vuoron”, siis puheenvuoron Ruutin pimpille, ”joka kiitollisena sykähtää vastauksensa”. Vaikka suostumusta ei dialogissa ilmaistaakaan, kehystävä kolmannen persoonan kerronta erottaa kohtauksen raiskauksesta ja korostaa Ruutin ruumiillista nautintoa. Limakalvojen supistelu korvaa Ruutin puheen, joka katkeaa seuraavassa virkkeessä toistuvaan yhteen puhekieliseen kieltosanaan. On epäselvää, mihin kertoja oikeastaan viittaa kielellistäessään Ruutin ajatuksia: ”ne sanat ovat juuri se, mitä Ruut haluaa kuulla”. ”Ne sanat” voi tulkita Luukaksen lausumiksi: Ruut haluaa tulla hiljennetyksi ja penetroiduksi. Toisaalta ”ne sanat” voivat olla Ruutin sisäistä monologia, kurssiivein eroteltua mielensisäistä puhetta: ”[m]ua et määrää”. Tällöin Ruutin kiihottumisen lähde on hänen oma kielensä, sanallistamisen kynnyksellä hapuileva vastarintansa.

Isän kädestä -romaanissa esiintyvää nautinnon ja väkivallan rajaa voi tarkastella juuri kielellistämisen kynnyksen kautta. Elaine Scarry on teoretisoinut teoksessaan *The Body in Pain* (1985) kivusta kärsivän ruumiin suhdetta kieleen. Scarryn mukaan kipu pyrkii tuhoamaan kielen taannuttaessaan ilmaisun esikielellisiksi voihkaisuiksi ja murahduksiksi, koska ruumiillinen kärsimys vastustaa usein kielellistämistä (mt, 4). Kipua kielellistettäessä kipu toisaalta myös lakkaa olemasta kipua ja muuttuu

kielen objektiksi. Scarry nimittääkin kivun kielellistämisen prosessia ”toimijuuden kieleksi” (”language of agency”). (Mt, 13, 16–17). Toimijuuden kielen voi tulkita Tammiin romaanissa kielelliseksi sopimiseksi, joka tapahtuu joko rajojen julkilausumisena aktia ennen tai sen jälkeen kivun näkyväksi tekemisenä. Romaanissa kivun kielellistäminen toimii reittinä seksuaaliseen mielihyvään: kun Ruutin kokemus väkivalta saa kielellisen vastineen, kärsimys voi muokkaantua nautinnoksi.

Joskus Ruutin pimppi puhuu niin ristiin tämän omien halujen kanssa, että hän kokee mykistyvänsä:

Pimppi herää, se turpoo, se vaatii heti omaansa. Kyllä, se sanoo ja ahmaisee ajatuksen. Kyllä kiitos, se vastaa Luukakselle. Ruut menee mykäksi järkytyksestä, muttei tiedä, johtuuko se Luukaksen sanoista vai kipeästä tykytyksestä jalkovälissä. (IK, 52–53.)

Ruutin ruumiin kieltä leimaa oksymoron – toisaalta hänen pimppinsä vastaa Luukaksen sanoihin, mutta hän itse jää sanattomaksi, ”mykäksi”. Ruumiin kieli tuntuu korostavan eroa ruumiin ja mielen sekä mielen ja kielen välillä: juuri pimpin eli Ruutin häpyhuulten vastaus saattaa mykistää hänen toiset huulensa, ne kirjaimellisesti ”ahmaise[vat] ajatuksen”.

Ajatus mykästä ruumiista, joka viestii vain ruumiin kielellä, asetetaan Tammiin romaanissa myös kyseenalaiseksi. Kun Ruut ei pysty kommunikoimaan omaa epämukavuuttaan, hän tuntee itsensä voimattomaksi, eikä alistumiseen enää liity leikillisyyttä:

Kyllä Ruut askarteleo mielessään erilaisia lauseita. Hän vain hylkää jokaisen. Ne kaikki kuulostavat vaatimuksilta. Jos he kerran ovat sopineet, että hän alistuu, hänen tulee myös alistua. Ei ole mitään sanottavaa. On vain kestävä ja toivottava, että joku läimäys herättää hänen ruumiinsa, niin kuin joskus tapahtuu, ilmestys, liekki. Luukaksen pitää vain löytää oikea tapa koskettaa ilman apua. Ruut ei voi häntä ohjata.

Ilman sanoja Ruut kutistuu. Hän ei tee sitä tietoisesti, eikä hän voi sitä estää. Kun Luukas tarttuu Ruutin hiuksiin ja vetää hänen päänsä patjasta, Ruut luopuu vallasta omaan ruumiiseensa – ja lakkaa vastustamasta.

Mitä ihminen on ilman valtaa omaan ruumiiseensa? Ilman sanoja? (IK, 78–79.)

Katkelmassa kuvattu voimattomuuden kokemus vahvistaa Ruutin ja ruumiin välistä assosiaatiota: kun Ruut tuntee menettävänsä vallan omaan ruumiiseensa, hän kutistuu. Tällä kertaa ei ole kyse kuitenkaan pelkästä ruumiin omasta kielestä ja sen vaientamisesta, vaan sanat viittaavat puhuttuun kieleen ja vuorovaikutukseen, toimijuuden kieleen. Ruut visioi mielessään kieltä, jossa Luukas toteuttaisi Ruutin halut ilman vuoropuhelua, mutta koska Luukas ei voi Ruutin ruumista lukemalla päätellä tämän haluja, Ruut tuntee tulevansa vaiennetuksi ja kokee kadottavansa itsensä. Sa-

malla seksi lakkaa olemasta leikillistä, ja siitä tulee ”kestettävää”. Assosiaatiot *Raamattuun*, kuten ilmestys, ruumiin herääminen eli ylösnousemus ja liekki, korostavat entisestään ruumiin kieltä mahdolltomana, ihmeenkaltaisena ilmestyksenä⁶, jonka toteutuminen ei ole rakastavaisten käsissä. Voi jopa kysyä, onko tällainen lihan kieli romaanissa ollenkaan mahdollinen. Sanat ja ääneen puhutut sopimukset antavat valan satuttaa, mutta pelkästään ruumista kuuntelemalla tällaista sopimusta ei Ruutin ja Luukaksen välillä voida onnistuneesti tehdä.

Kuvaukset ruumiista, joka kommunikoi halunsa ilman sanoja, horjuttavat romaanissa alleviivattua kielellisen neuvottelun tärkeyttä ja nautinnollisuutta. Sopimuksenvaraisuus, jossa molempien henkilöiden erilaiset halut ja niistä neuvottelemisen korostuvat, uhkaa toisinaan tulla syrjäytetyksi samuutta tavoittelevalla, ideaalisella ruumiillisella kielellä, jossa kehot reagoivat toisiinsa vaistomaisesti, ilman sanoja ja väärinkäsitysten mahdollisuutta. Eva-Maria Korsisaari (2006, 158) on kirjoittanut rakastavaisten yhteensulautumisesta kirjallisena topoksena, jossa rakastavaiset ajautuvat ”arvostamaan yhdenmukaisuutta ja samanmielisyyttä moninaisuuden ja erilaisuuden kustannuksella” malttamatta tutkailla ”kuka rakastettu, tämä minun toiveisiini ja tarpeisiini palautumaton, oikein onkaan”. Tammimaan romaanissa yhteensulautuminen näkyy nimenomaan kielellistämisen keinoissa, toisinaan ilmevästä haaveesta, jossa yhteinen ruumiin kieli voisi korvata puhutun ja haparoivan sopimuksellisuuden. Tällainen kieli ei kuitenkaan romaanissa osoittaudu kestäväksi, vaan tulee aina lopulta korvatuksi toisen erilaisia haluja sovittelevalla, molempien toimijuutta korostavalla kielellä.

Lopuksi

Olen artikkelissani valottanut, kuinka moninaisia merkityksiä seksin sopimuksenvaraisuuden kielellistäminen voi teoksessa saada. *Isän kädestä* -romaanissa näennäisen banaali arkisten askareitten kuvaus korostaa sanojen performatiivisuutta, ja kiellinen kohosteisuus saa romaanissa erotisoivan tehtävän. Eritoten onomatopoeettiset verbit ohjaavat lukijaa tarkastelemaan sanojen ja sanoilla tekemisen roolia seksiä koskevassa sopimisessa.

Tammimaan teoksessa seksin sopimuksellisuus neuvotellaan rakastavaisten välisessä vuoropuhelussa. Aivan kitkatonta ei neuvottelu kuitenkaan ole: vuoropuhelua kehystävän, kielellisesti kohosteisen kerronnan vastakkainasettelu dialogin ekonomisuuden kanssa luo toisinaan vaikutelmaa pakonomaisuudesta ja molemminpuoleisesta painostamisesta. Romaanin eri kerronnallisten moodien, kolmannen persoonan kerronnan ja dialogin, vertaileminen avaa näin ollen esitetyn suhteen valtadynamiikkaa, siihen liittyviä karikoita ja nautinnon mahdollisuuksia.

⁶ Vaihtoehtoisesti ilmestyksen voi lukea viittaukseksi Tammimaan esikoisromaanin *Ilmestys* (2007, julkaistu nimellä Essi Henriksson), joka käsittelee sekä seksuaalista halua, tosin kahden naisen välillä.

Tammimaan romaanissa seksuaalista nautintoa peilataan kielellisellä kohosteisuudella. Etenkin äänteellisen kuvioinnin voi tulkita esittävän seksin leikillisyyttä, samalla kun se erotisoi romaanin ilmaisuja myös lukijalle nautinnolliseksi. Kaunokirjallisuudessa esiintyvien lihallisten romanssien tutkimuksessa voitaisiinkin kenties kiinnittää jatkossa erityistä huomiota tekstien kielellisiin tehokeinoihin ja niiden saamiin merkityksiin.

Kirjallisuus

Kohdeteokset

- Nabokov, Vladimir 2006 (1955). *Lolita*. London, New York, Toronto, Camberwell, New Delhi, Albany & Johannesburg: Penguin Books.
- Tammimaa, Essi 2018. *Isän kädestä (=IK)*. Helsinki: Otava.

Tutkimuslähteet

- Austin, J. L. 1962 (2016). *Näin tehdään sanoilla*. Suom. Risto Koskensilta. Englanninkielinen alkuteos *How to do Things with Words*. Toim. J. O. Urmson ja Maria Sbisà. Tampere: Vastapaino.
- Barker, Meg 2013. Consent is a grey area? A comparison of understandings of consent in *Fifty Shades of Grey* and on the BDSM blogosphere. *Sexualities* 16(8), 896–914. <https://doi.org/10.1177/1363460713508881>
- Boyd, Patricia R. 2015. Paradoxes of Postfeminism: Coercion and Consent in *Fifty Shades of Grey*. Teoksessa *Feminist Theory and Pop Culture*. Toim. Adrienne Trier-Bieniek. Rotterdam, Boston & Taipei: Sense Publishers, 103–114. https://doi.org/10.1163/9789004414259_008
- Cohen, William A. & Laura Green 2019. Introduction: Revisiting Dialogue. *Narrative* 27(2), 129–139. <https://doi.org/10.1353/nar.2019.0008>
- Etholén, Hanna 2018. Heteroseksin rikkomat. *niin&näin* 99(4), 131–134.
- Gemmill, Kate 2019. Typography and Conversational Threat in Samuel Richardson's *Clarissa*. *Narrative* 27(2), 140–159. <https://doi.org/10.1353/nar.2019.0009>
- Haakana, Markku 2013. Dialogin yksityiskohdista kokonaisuuteen. Erään novellin analyysi. Teoksessa *Dialogi kaunokirjallisuudessa*. Toim. Aino Koivisto & Elise Nykänen. Helsinki: SKS, 125–152.
- Huhtinen, Hanna 2021. Teknologinen tiedostamaton Johannes Ekholmin romaanissa *Rakkaus niinku* ja Sisko Savonlahden romaanissa *Ehkä tänä kesänä kaikki muuttuu*. *Avain – kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti* 18(4), 54–69. <https://doi.org/10.30665/av.107603>
- Jakobson, Roman 1987. *Language in Literature*. Toim. Krystyna Pomorska & Stephen Rudy. Cambridge, Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard UP.
- Kainulainen, Siru 2018. Kirjaimen kollektiivisuus eli miten äänneet kommunikoivat nykyrunoudessa. Teoksessa *Kirjallisuuden ja musiikin leikkauspintoja*. Toim. Siru Kainulainen, Liisa Steinby & Susanna Välimäki. Helsinki: SKS.
- Karttunen, Laura 2008. A Sociostylistic Perspective on Negatives and the Disnarrated: Lahiri, Roy, Rushdie. *Partial Answers* 6(2), 419–441.
- Katajamäki, Sakari 2004. ”Kukunor – niin kaunis sana!” Metakielellisyys Lauri Viidan *Kukunorissa*. Teoksessa *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*. Toim. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä & Annika Waenerberg. Helsinki: SKS, 136–158.

- Koivisto, Aino & Elise Nykänen 2013. Näkökulmia kaunokirjalliseen dialogiin. Teoksessa *Dialogi kaunokirjallisuudessa*. Toim. Aino Koivisto & Elise Nykänen. Helsinki: SKS, 9–56.
- Korsisaari, Eva 2006. *Tule, rakkaani! Naisen ja miehen välisestä etiikasta kirjallisuuden rakkauskuvauksissa*. Helsinki: Teos.
- Laitinen, Lea & Lea Rojola 1998. Keskusteluja performatiivisuudesta. Teoksessa *Sanan voima. Keskusteluja performatiivisuudesta*. Toim. Lea Laitinen & Lea Rojola. Helsinki: SKS.
- Leech, Geoffrey 2008 (2013). *Language in Literature. Style and Foregrounding*. London & New York: Routledge.
- Lubey, Kathleen 2012. *Excitable Imaginations: Eroticism and Reading in Britain, 1660–1760*. Lewisburg: Bucknell UP.
- Lummaa, Karoliina 2013. Vieraslajisuudesta vierasmaailmaisuteen – lintujen kohtaamisen uutta runousoppia. *Avain – kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti* 2(2013), 25–42. <https://doi.org/10.30665/av.74907>
- Menon, Tara 2019. Keeping Count: Direct Speech in the Nineteenth-Century British Novel. *Narrative* 27(2), 160–181. <https://doi.org/10.1353/nar.2019.0010>
- Paasonen, Susanna 2015. *Pornosta*. Turku: Eetos.
- Paasonen, Susanna 2018. *Many Splendored Things: Thinking Sex and Play*. London: Goldsmiths Press.
- Punday, Daniel P 2003. *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*. New York & Hampsire: Palgrave Macmillan.
- Salmi, Susanne 2018. Yksi tapa parantaisi jokaisen parin seksielämää, sanoo seksiposiitiivinen feministi Essi Tammimaa – Tärkeää on se, mitä tapahtuu seksin jälkeen. Helsingin Sanomat 3.5.2018. <https://www.hs.fi/elama/art-2000005664751.html>, katsottu 25.9.2018.
- Sasamoto, Ryoko & Rebecca Jackson 2016. Onomatopoeia – Showing-word or Saying- word? Relevance Theory, lexis, and the communication of impressions. *Lingua* 175–176 (2016), 36–53. <https://doi.org/10.1016/j.lingua.2015.11.003>
- Scarry, Elaine 1985. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Schank, Roger & Robert Abelson 1977. *Scripts, Plans, Goals, and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures*. Hillsdale & New Jersey: Lawrence Elbaum Associates, Publishers.
- Simon, William & John H. Gagnon 1986. Sexual Scripts: Permanence and Change. *Archives of Sexual Behavior* 15(2), 97–120.
- Soikkeli, Markku 1998. *Lemmen leikkikehässä. Rakkauskurssin sovellukset 1900-luvun suomalaisissa rakkausromaaneissa*. Helsinki: SKS.
- Sturges, Robert S. 2005. *Dialogue and Deviance. Male-male Desire in the Dialogue Genre*. New York & Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Sun, Chyng, Ana Bridges, Jennifer A. Johnson & Matthew B. Ezzell. 2016. Pornography and the Male Sexual Script: An Analysis of Consumption and Sexual Relations. *Archives of Sexual Behaviour* 45 (2016), 983–994. <https://doi.org/10.1007/s10508-014-0391-2>
- Säntti, Joonas 2018. Nautinnon rajoilla. *Kiiltomato-Lysmasken* 7.7.2018, <https://kiiltomato.net/essi-tammimaa-isan-kadesta/>, katsottu 25.9.2019.

- Thomas, Bronwen 2012. *Fictional Dialogue: Speech and Conversation in the Modern and Postmodern Novel*. Lincoln & London: University of Nebraska Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1ddr5tg>
- Trible, Phyllis 2009. *Ruth: Bible*. *Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women* 20.3.2009. Jewish Women's Archive. <https://jwa.org/encyclopedia/article/ruth-bible>, katsottu 17.12.2019.
- Tsaros, Angelika 2013. Consensual non-consent: Comparing EL James's *Fifty Shades of Grey* and Pauline Réage's *Story of O*. *Sexualities*, 16(8), 864–879. <https://doi.org/10.1177/1363460713508903>

IV
Jälkisanat



13

Coda, eli pysäytyskuva romanssin ikuisuuskysymyksen vastauksiin

Matias Nurminen, ORCID: 0000-0002-1242-6995

Yhdysvaltalainen pop-tähti Miley Cyrus julkaisi tammikuun 12. päivä vuonna 2023 kappaleen ”Flowers”, joka nousi yhdeksi vuoden kuunnelluimmista, palkituimmista ja keskustelluimmista hiteistä. Cyrusin kappale esittää kuvauksen itsenäisestä naisesta, joka ei tarvitse parisuhdetta onnellisuuteensa. Kappale keskustelee Bruno Marsin romanttiskaihoisan kappaleen ”When I Was Your Man” (2012) kanssa luoden tästä inversion: Marsin laulaessa, kuinka ”minun olisi pitänyt ostaa sinulle kukkia”, Cyrus vastaa voivansa ”ostaa itsellensä kukat”. Cyrusin kappaleen puhuja onkin nainen, joka täyttää omat tarpeensa ilman miestä tai parisuhdetta.

Kappaleen ympärillä käytävä keskustelu kietoutui erityisesti artistin omaan elämään ja Cyrusin avioeroon näyttelijä Liam Hemsworthista. ”Flowers” analysoitiin puhki kuuntelijoiden ja kriitikoiden etsiessä sanoituksista piikkejä kohti Hemsworthia, joka oli vuoden 2022 lopussa noussut suuren yleisön ristiriitaiseksi puheenaiheeksi tultuaan valituksi Netflixin *The Witcher* -suursarjan (2019–) päänäyttelijän Henry Cavillin korvaajaksi. Laukalle lähteneitä analyyseja kappaleesta ei hillinnyt se, että julkaisuhetkellä päivä oli vaihtunut ex-puolison kotimaassa Australiassa jo tämän syntymäpäiväksi. Sanoitusten lisäksi vihjeitä yritettiin löytää niin kuvauspai-kasta kuin vaatevalinnoista, joita nettisalapoliisit yhdistelivät Cyrusin ex-puolison mahdollisten rakastajattarien gaala-asuihin.

Nurminen, M. 2024. Coda, eli pysäytyskuva romanssin ikuisuuskysymyksen vastauksiin. Teoksessa H. Samola, S. Isomaa & M. Nurminen (toim.), *Romanssikertomukset 2000-luvulla: Parinmuodostuksen juonia ja murtumia kirjallisuudessa ja populaarikulttuurissa*. Tampere: Tampere University Press, 241–246.

<https://doi.org/10.61201/tup.864>

On ilmiselvää, että loistavan pop-kappaleen suosion taustalla on myös aimo annos niin uteliaisuutta kuin tahtoa kuulla sydänsurujen sijaan voimaannuttava ääni romanssin raunioilta. Liki kaksi miljardia kuuntelua suoratoistopalveluissa saavuttanut "Flowers" oli kesäkuussa 2024 tuorein kaikkien aikojen 100 striimatuimman kappaleen listalle noussut laulu.

Toive ja kiinnostus romanssin jälkeiseen räväkkään ulostuloon tuntuikin olevan vuonna 2023 menestyvä resepti: eräs vuoden musiikkimenestyksiä oli poptähti Shakiran kappale "Bzrp Music Sessions, Vol. 53", joka julkaistiin päivää ennen Miley Cyrusin kappaletta Youtube-videopalvelussa: kyseinen sessiokappale keräsi yli 63 miljoonaa katselua ensimmäisenä päivänä, eikä vähäisin syy kiinnostukselle ollut, että kappale oli artistin entiselle kumppanille, jalkapalloilija Gerard Piquéelle suunnattu dissausbiisi. Kappaleessa Shakira pilkkaa entistä kumppania tämän uudesta seurustelukumppanivalinnasta verraten itseään Ferrari-urheiluautoon ja luksuskello Rolexiin, jotka mies on vaihtanut arkisempiin Renaultiin ja Casioon.

Cyrusin ja Shakiran kappaleet puhuvat niin feministisen voimaantumisen¹ noususta musiikkiteollisuuden keskiöön kuin tuon alan ja julkisten kohujen riippuvuus-suhteesta. Toisaalta ne esittelevät merkittävästi, miten romanssin julkinen purkaminen voi muuttua aseeksi entistä kumppania kohtaan ennennäkemättömällä tavalla. Kappaleet ilmentävätkin romanssien ja parinmuodostusten alati muuttuvia tuulia, mikä on tällaisen kokoelman koostamisen siunaus ja kirous. Samat kysymykset ovat askarruttaneet ihmisiä kertomusten historian alusta lähtien, mutta kerta toisensa jälkeen saamme uusia vastauksia.

Parittomuutta, parillisuutta ja ristiriitoja

Parinmuodostusten, romanssien ja niiden puuttumisen tai jopa vastustamisen teemat eivät tietenkään seikkaile vain pop-musiikissa, vaan ovat yhteiskunnalliskulttuurisen keskustelun arkea. Hiljattain länsimaisessa sosiaalisessa mediassa on herättänyt keskustelua Etelä-Koreasta lähtöisin oleva 4B-liike, jossa naiset kieltäytyvät seksistä, parisuhteesta, avioliitosta ja lasten hankkimisesta miesten kanssa. Kyse on eräänlaisesta feministisestä vastalauseesta patriarkaliselle ja lasten hankkimiseen painostavalle yhteiskunnalle. Vuoden 2019 tienoilla syntynyt liike on herättänyt vastakaikua esimerkiksi Kiinassa ja laajentunut 6B4T-liikkeeksi, joka velvoittaa myös boikotoimaan naisia halventavia tuotteita sekä vaatii sinkkunaisia tukemaan toisiaan ja kieltäytymään naimisissa olevien naisten tukemisesta. Lisäksi liike hylkää uskonnon, monet naisten kauneushanteista sekä idoli- ja hyperseksualisointikulttuurin. Toisaalta liike on herättänyt myös vastustusta, ja vastineeksi liikehännälle on miesasiapiireissä väläytelty myös miesten vastaavaa liikettä.

¹ Feminististä voimaantumista edustaa esimerkiksi Paris Paloman kappale "Labour" (2023), joka keskustelee sukupuolten välisestä epätasa-arvosta tunnetyön ja kodinhoidollisten vastuiden jakautumisessa heterosuhteissa.

Miesten liike, joka kieltäytyy seksistä naisten kanssa, on herättänyt huvitustakin sosiaalisessa mediassa, kuten TikTokissa, mutta vastaavanlaisia miesten liikkeitä on nähty aiemminkin. Nettivetoinen miesasialiikehdintä, eli manosfääri, on kokenut uutta nousua erityisesti 2010-luvulla. Yksi äänenkannattajista on Men Going Their Own Way -liike, jonka keskiössä on ollut juuri miesten avioliitosta kieltäytyminen itsensä kehittämiseen keskittymisen varjolla. Samaan aikaan kuitenkin manosfääriin toisella laidalla paljon mediassa keskustelua herättäneet incelit, eli vastentahtoissa selibaatissa eläviksi identifioituvat, suhtautuvat katkerasti seksikumppanin ja läheisyyden puutteeseen. Incelien alakulttuuri on noussut julkiseen keskusteluun viime vuosina erityisesti ajatteluun yhdistettyjen useiden terroritekojen myötä.

Elämmekin ristiriitaista aikaa, jolloin seksuaalisuuteen, sukupuoleen ja kehoon sekä näiden itsemääräämisoikeuteen liittyvissä kysymyksissä ollaan valistuneempia kuin koskaan, mutta samanaikaisesti nähdään konservatiivista ja jopa radikaalia vastaliikehdintää. Kuluvan vuoden 2024 keväällä julkaistiin tasa-arvoasiantuntija Elina Nikulaisen kirja *Haluatko? Pieni kirja suostumuksesta* (2024), joka käsittelee suostumusperustaista seksiä ja yksilön oikeutta olla tulematta painostetuksi seksuaalisesti, ikään kuin summaten viime vuosien vilkasta keskustelua suostumuksen merkityksestä seksissä. Samana keväänä kiistelty miesjärjestö Miesten tasa-arvo Ry sai – vääristelyjen tilastojen ja tutkimustulosten avustuksella² – Sosiaali- ja Terveysministeriöltä yli 600 000 euroa hankkeeseen, jossa tutkitaan miesten kokemaa lähisuuhdeväkivaltaa. Miesten tasa-arvo Ry on vastustanut suostumuksen liittämistä raiskausmääritelmiin ja hyökännyt aktiivisesti sosiaalisessa mediassa seksuaalirikosten uhreja vastaan vähätellen heidän kokemuksiaan.³ Tällaisia esimerkkejä vastakkaisista kehityksistä on lukuisia lisää.

Seksiä ja parisuhdetta kaipaavan incel-alakulttuurin eräänlaisena vastapainona yhteiskunnallisessa keskustelussa kuullaan yhä enemmän ääniä, jotka normalisoivat aromanttisuuden ja aseksuaalisuuden kokemusta. Toisaalta taas tasa-arvoasioiden eteen tehtävän työn ja tietoisuuden lisäämisen antiteesinä esimerkiksi sosiaalisen median naisvihamielinen vaikuttaja Andrew Tate on noussut julkisuuteen ja kerännyt vannoutuneita faneja ihmiskauppasyytteistä ja naisia halveksivista puheistaan huolimatta. Yhdysvalloissa viime vuosina on nähty aborttilainsäädännön ennennäkemätön tiukentuminen ja noin puolet osavaltioista kieltää tai rajoittaa naisen aborttioikeutta, mutta samaan aikaan Ranska on keväällä 2024 kirjannut aborttioikeuden perustuslakiinsa.

Sosiaalisen median palvelu OnlyFans on mahdollistanut eroottisen sisällön tuottamisen ansaintamallina erityisesti nuorille naisille ilman aikuisviihdetuotantoyhtiöitä. Kuitenkin jonkinlaisen astetta eettisemmän aikuisviihteen tuolla puolen it-asiantuntijat varoittavat mediassa ihmisten haksahdettavan haittaohjelmia pursuaville

² Yle julkaisi Miesten tasa-arvo Ry:n hakemuksen väitteistä faktoja tarkistavan jutun ”Kiistanalainen miesjärjestö sai ministeriöltä yli puolen miljoonan avustuksen – perusteluissa kyseenalainen väite” (19.4.2024), joka todentaa hankkeen keskeisiltä väitteiltä puuttuvan tieteellinen pohja.

³ Miesten tasa-arvo Ry:n edesottamuksia on käsitelty esimerkiksi toimittaja Ida Erämaa Iltalehden näkökulmajutussa ”Näkökulma: Ministeriön työpöydällä on jättipotti tasa-arvon taantumusliikkeelle” (18.12.2023).

sivustoille, jotka mainostavat nosteessa olevan näyttelijätär Sydney Sweeneyn ole-mattomilla alastonkuvilla – kuvilla, jotka olisivat siis laittomasti hankittuja ja näyt-telijän itsemääräämisoikeutta loukkaavia. Teknologinen kehitys on tuonut niin yksi-näisyyttä lievittävät virtuaaliset deittailukumppanit kuin vailla suostumusta luodut julkkisten deep fake -pornovideot kaikkien ulottuville. Tekoälybuumin ja huomios-tamme kamppailevien markkinointikoneistojen ristitulessa toden ja epätodellisen raja on häilyvä – ja kenties monelle entistä merkityksellisempi.

Kaiken tämän keskellä maailma seuraa, miten seksuaalisesta väkivallasta, häi-rinnästä ja pakottamisesta syytetty Yhdysvaltain entinen presidentti Donald Trump kampanjoi jälleen kohti vallan kahvaa.

Karhurakastajia ja utooppisia sukupuolisuhteita

Taide ja viihde luonnollisesti ilmentävät yhteiskunnallisten keskustelujen virtauksia. Tämän kokoelman matka on ollut koronavuosien ja sopivan kustantajan etsimisen takia pitkä. Alati muuttuva keskustelu romanssien, parinmuodostuskertomusten ja muiden tässä kokoelmassa käsiteltyjen teemojen parissa tuottaakin yhä uusia kiin-nostavia teoksia ja aiheita, joita olisimme halunneet käsitellä ja analysoida iloksenne.

Esimerkiksi Siiri Enorannan nuortenutopia *Maailmantyttäret* (2022) kuvaa tule-vaisuuden utooppisia sukupuolisuhteita Maailmankodissa, jossa tasa-arvo on saa-vutettu. Tässä teoksessa ilmiöt, kuten slut shaming, ovat menneisyyttä, ja teoksen sukupuoli-identiteeteissä ja esitetyissä kehoissa on viljalti moninaisuutta. Kuitenkin teos keskustelee ohuelti myös vainoamistestemasta, mikä on ollut suosittu teema viime vuosina myös televisiossa, kuten sarjoissa *You* (2018–) ja *Baby Reindeer* (2024). Ehkä tässäkin kirjoituksessa mainitut todellisen tasa-arvon esteet tekevät Enorannan toi-veikkaasta romaanista korostetusti vielä utopiaa.

Kirjallisuudessa ja populaarikulttuurissa seksuaalisuuden monimuotoisia ku-vauksia nähdään entistä enemmän. Seksuaalivähemmistöjen kokemuksia Suomessa ovat viime vuosina käsitelleet esimerkiksi taiteilija Tove Janssonista kertova elämän-kerrallinen Zaida Bergrothin elokuva *Tove* (2020), palkintojakin voittanut ja myös aseksuaalisuudesta keskusteleva Alli Haapasalon elokuva *Tytöt, tytöt, tytöt* (2022) sekä Rasmus Arikan *Homoromaani* (2023). Kuitenkin voidaan ajatella, että esimerkiksi Os-car-palkituista homoseksuaalista halua ja suhteita kuvaavista elokuvista *Moonlight* (ohjannut Barry Jenkins, 2016) ja *Call Me By Your Name* (ohjannut Luca Guadagnino, 2017)⁴ on kuljettu yllättävän pitkä matka ensimmäiseen suuren tuotantoyhtiön mies-

⁴ André Acimanin samannimiseen kirjaan (2007) perustuva elokuva *Call Me By Your Name* herätti myös keskustelua grooming-ilmioista, jossa aikuiset hyväksikäyttäjät valmistelevat alaikäisiä seksuaalisiin tekoihin pitkäaikaisella houkuttelulla ja suostuttelulla. Elokuvan päähenkilöiden, vielä alaikäisen Elion ja jo aikuisen Oliverin välillä voidaankin tulkita olevan huolestuttava grooming-suhde, vaikka elokuvasta on tehty myös myötämielisiä tulkintoja. On huomioitavaa, että grooming-ilmion ympärille kehkeytyi myös 2020-luvun vaihteessa eräänlainen konservatiivinen salaliittoteoria, jossa LGBTQ+-yhteisöä ja erityisesti transsukupuolisia mustamaalattiin lasten groomaamisesta ja pedofilian normalisoinnista. Koska Elio on 17-vuotiaana aikuisuu-

ten välistä suhdetta kuvaavaan romanttiseen komediaan *Bros* (ohjannut Nicholas Stoller, 2022). Romanttinen komedia onkin ollut eräänlainen Hollywoodin rahan ehdoilla portinvartioima valkoisen heteroihastuksen linnake, ja kun *Bros* jäi positiivisista arvioista huolimatta tuotantona pahasti tappiolliseksi, kenties tuon linnakkeen muurit pysyvät edelleenkin pystyssä.

Tositelevision puolella parinmuodostukset jatkavat voittokulkuaan käyden läpi mitä erilaisempia asetelmia. *Save the Date Suomi* (2022) laittoi kolme naista etsimään itselleen puolison 50 päivässä kirjaten häöpäivän sarjan alussa kalenteriin. *Love & Translation* (2024) taas yhdistää pareja, joilla ei ole yhteistä kieltä etsimään keskenään rakkautta. Kevään 2024 puhuttavin kotimainen teletelevisio-ohjelma parinmuodostusten kentällä on kuitenkin *Kolmiodraama*, jossa kilpailijat valitsevat ensin viestien perusteella kahdesta mahdollisesta kumppanista toisen, jonka luokse muuttavat heti rakentamaan suhdetta. Myöhemmin sarjassa aiemmin hylätty kumppani saa kuitenkin mahdollisuuden hurmata uudelleen kilpailijan. Yllättävä käänne kuitenkin on, että tällöin kaikki kolme muuttavat saman katon alle.

Erään erikoisimmista romanssin kentistä tarjoaa videopeli *Baldur's Gate 3* (2023), joka on palkinnoilla mitattuna jo nyt eräs kaikkien aikojen peleistä. Valtavan kehityksen takana ollut roolipelitapaus tarjoaa pelissään myös moninaisia mahdollisuuksia luoda suhteita ja romansseja eri hahmoihin. Näistä mahdollisuuksista yksi kuitenkin nousi viraali-ilmiöksi sosiaalisessa mediassa: pelissä on mahdollista harrastaa seksiä hahmon kanssa, joka pystyy muuttamaan muotoa ihmisen ja karhun välillä. *Baldur's Gate 3* antaakin pelaajalle mahdollisuuden harrastaa seksiä – häveliäästi kuitenkin kameran kuvatessa muualle – karhuhahmossa olevan kumppanin kanssa. Niinpä samaa sukupuolta olevien hahmojen romanssin mahdollisuus jääkin yllättäen kuriositeetiksi, vaikka tällaisten peliromanssien historia on edelleen verrattain lyhyt.

Parinmuodostusten viimeiseksi sanaksi nostettakoon Anna Brotkinin palkittu draamakomediasarja *Aikuiset* (2019–2022). *Aikuiset* kertoo nuorten aikuisten elämästä Helsingissä, missä he yhtä lailla etsivät onneaan kuin haahuilevat päämäärättömyydessä ja toteuttavat ikäpolvensa versiota aikuisuudesta. Päähenkilö Oonan ja hänen parhaan ystävänsä Artun parisuhteet ja romanssit ovat isossa roolissa pitkin sarjaa, mutta kiinnostavalla tavalla läpi sarjan yksikään suhde ei voi koskaan olla tärkeämpi kuin Oonan ja Artun välinen ystävyys.⁵ Kertovatko tällaisten sarjojen suosio

den kynnyksellä, elokuvan ympärillä käyty keskustelu jopa häivyttää todellista ongelmaa, jossa uhrin saattavat olla paljon nuorempia. Voidaan pohtia, kumpuaako kritiikki ensisijaisemmin päähenkilöiden homoseksuaalisuudesta, eikä grooming-valtasuhteesta. Grooming-ilmiötä suomalaisessa kirjallisuudessa on käsitelty esimerkiksi Erika Vik nuortenkirjassaan *Olivia online* (2023). Lisäksi mediassa on käyty keskustelua viime aikoina seuraavaksi James Bondin roolihahmon näyttelijäksi uumoillun Aaron Taylor-Johnsonin ja hänen ohjaajapuolisonsa Sam Taylor-Johnsonin ikäerosta: Samia vastaan on esitetty syytöksiä groomingista, koska parin tavatessa Aaron on ollut vasta 18-vuotias ja hän itse 42-vuotias. Syytöksiä on kuitenkin myös kuvattu naisvihamielisiksi ja ikäsyrintää osoittaviksi, kun vanhemman naisen ja nuoren miehen suhde mielletään herkästi ongelmalliseksi ja jopa rikolliseksi, kun taas nuorten naisten ja vanhempien miesten suhteet hyväksytään helpommin.

⁵ Ylipäätään parisuhde ei itseisarvoisesti tai eräänlaisena romanssin palkintona kannata enää samanlaista arvoa, kun yhteiskunnallinen kehitys on mahdollistanut naisten saavuttaa taloudellisen itsenäisyyden. Toisaalta lisääntymisteknologia ja -lainsäädäntö mahdollistavat monenlaiset perherakenteet – myös soolovanhemmouden.

ja saamat palkinnot uusista tuulista ja ajatuksista maailmassa, jossa parinmuodostukset – ja parin muodostumattomuudet – ovat alati läsnä, mutta muutoksessa?

Romanssin ikuisuuskysymys ja auttamatta vajaiksi jäävät vastaukset

Aavistelen, että kokoelmamme pitkä matka julkaistuksi teokseksi saattaa jollain tapaa kieliä romanssi- ja parinmuodostuskertomusten yhä kiikkerästä asemasta nykykulttuurissa. Tuntuukin, että erityisesti kunnianhimoisen tieteellisen keskustelun käyminen tällaisesta kepeäksi ja ehkä vähän karkeaksi mielletystä aiheesta on yhä kons-tikasta. Juuri siksi kokoelmamme herättää meissä ylpeyttä moninaisine teksteineen ja erilaisine lähestymistapoineen. Pystymme kirjoittajiemme kanssa tarjoamaan te-rävää tekstien ja kertomusten analyysia ja avauksia monenlaisiin keskusteluihin sekä huomioita mediuumeista, joissa parinmuodostuksista ajassamme kerrotaan. Samalla kokoelmamme kuitenkin myös turhauttaa, sillä romanssi ja tuttavälajit ovat liukkaita ja aina liikkeessä. Tämä kokoelmamme loppukaneetiksi tarkoitettu osiokin todistaa, mitä kaikkea olisi vielä voinut tutkia, analysoida ja käsitellä, jos olisi ollut enemmän aikaa ja tilaa tai olisimme aloittaneet kokoelmamme koostamisen jossain toisessa hetkessä.

Lopulta tässä kirjoituksessakin mainitut tekstit ja ilmiöt ovat vain raapaisu tuosta loputtomasta keskustelusta, jota yhteiskuntamme ja kulttuurimme alati käy parinmuodostuksen nyansseista: suurin osa maininnoista on niin sanotusti uusinta uutta, vaikka kertomushistoria toki on pullollaan parinmuodostuksia. Sarkaa jää siis sekä taakse että eteen niin pitkälle kuin silmä kantaa. Niinpä kirjamme pohjalta voimme todeta tutkijalle niin kiitollisen ja kuin hieman hikikarpaloita nostattavan huomion: romanssi ja parinmuodostuskertomukset voivat yhä ajassamme hyvin, eivätkä ole menossa minnekään. Nuo kertomukset, kuten niihin liittyvät kysymykset ja noihin kysymyksiin sopivat vastauksetkin, vain muuttuvat hiljalleen kaiken aikaa. Niitä sie-täisi tutkia lisääkin.

Kirjoittajat

Saija Isomaa, dosentti, Suomen kirjallisuuden yliopistonlehtori, Tampereen yliopisto
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0313-383X>

Laura Karttunen, FT, kirjallisuustieteen ma. yliopisto-opettaja, Tampereen yliopisto

Maria Laakso, FT, kirjallisuustieteen yliopisto-opettaja, Tampereen yliopisto
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6483-5347>

Maria Mäkelä, dosentti, yleisen kirjallisuustieteen yliopistonlehtori,
Tampereen yliopisto
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9679-6856>

Helena Mäntyniemi, väitöskirjatutkija, Tampereen yliopisto
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-3161-2702>

Mikko Mäntyniemi, asiantuntija, Helsingin yliopisto
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9791-4164>

Matias Nurminen, projektipäällikkö, väitöskirjatutkija, Tampereen yliopisto
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1242-6995>

Hanna-Riikka Roine, digitaalisen kulttuurin apulaisprofessori, Bergenin yliopisto
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7959-4611>

Hanna Samola, dosentti, Suomen kirjallisuuden yliopistonlehtori,
Tampereen yliopisto
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3810-6105>

Noora Vaakanainen, väitöskirjatutkija, Tampereen yliopisto
ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-2387-7766>

Millaisia romanssikertomuksia luodaan ja kulutetaan ajassamme, jossa elämäntavat ja parisuhteet ovat entistä moninaisempia? Ovatko kertomusten tarjoamat mallit päivittyneet yhteiskunnallisten keskustelujen ja muutosten myötä vai toistavatko uudetkin kertomukset ikiaikaisia käsityksiä rakkaudesta ja parisuhteesta?

Tämä artikkelikokoelma tarkastelee 2000-luvun romanssien ja muiden parinmuodostuskertomusten kenttää transmediallisesti eli mediarajat ylittäen – viihteellisinä pidettyjä lajeja, kuten chick litiä ja tosi-tv-ohjelmia unohtamatta.

Teos tunnistaa ja erittelee eri medioiden lajeja ja kertomustyyppisiä, joita ei ole aiemmin tutkittu toistensa yhteydessä. Se tarjoilee läpileikkauksen romanssien ja parinmuodostusten kiehtovaan ja ajoittain synkkäänkin tarinakudelman.

ISBN 978-952-359-055-7

 TAMPERE
UNIVERSITY
PRESS

