

Niina Mero

# KUINKA VIIHDEROMANSSI KIRJOITETAAN?

Suuntaviivoja romanttisen viihdekirjallisuuden kentälle

Maisterintutkielma  
Jyväskylän yliopisto  
Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
Kirjallisuus  
Syksy 2017

## JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Niina Mero	
Työn nimi – Title Kuinka viihderomanssi kirjoitetaan? Suuntaviivoja romanttisen viihdekirjallisuuden kentälle	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Maisterintutkielma
Aika – Month and year Syyskuu 2017	Sivumäärä – Number of pages 62
<p>Tiivistelmä – Abstract</p> <p>Romanttisen viihdekirjallisuuden kirjoittaminen on vaiettu ja hieman häpeiltykin ala. Toisin kuin muuhun genrekirjallisuuteen, romanttisen viihteen kirjoittamiseen liittyy vahvasti matalakirjallisen ”hömpän” leima. Myös romanttisen viihteen lukijoita pidetään hieman yksinkertaisina, ja kriitikot suhtautuvat sarjaromantiikkaan jopa vihamielisesti tuomiten sen naisia alistavaksi ja vahingolliseksi massojen kulutustuotteeksi.</p> <p>Romanttista viihdettä kuitenkin luetaan ja kirjoitetaan paljon. Lajin suosio pysyy huolimatta kaikesta sitä kohdanneesta kritiikistä. Vaikka monia kotimaisia lukemistolehtiä on kadonnut kustannuskentältä, Kolmiokirja Oy:n julkaisemat pienoisromaanisarjat Timantti ja Lääkäri sinnittelevät edelleen.</p> <p>Tässä tutkimuksessa käsitelen viihderomanssien kirjoittamisen erityispiirteitä erityisesti kotimaisten lukemistolehtien kontekstissa, sivuten kuitenkin myös kansainvälisiä Harlequin-romansseja. Pohdin lajityypin vaatimuksia kirjoittajalle, viihdekaavaa sekä uhkana että mahdollisuutena ja erittelen viihderomansseihin kohdistettua kritiikkiä. Lopussa pyrin myös tarjoamaan vaihtoehtoja romanttisen viihdekirjallisuuden ja erityisesti kotimaisten lukemistojen tulevalle kehittämiselle.</p> <p>Peilaan näkemyksiäni erityisesti kansainväliseen romanttisen fiktion tutkimukseen, sillä valitettavasti Suomessa ei aiemmin ole romanttista viihdekirjallisuutta tutkittu. Olkoon tämä työni avaus myös kotimaiselle tutkimukselle tälle aliarvostetulle ja väärinymmärretylle lajikentälle.</p>	
Asiasanat – Keywords kirjoittaminen, romanttinen viihdekirjallisuus, rakkausromaanit, viihdelukemistot	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopiston julkaisuarkisto – JYX	
Muita tietoja – Additional information	

# Sisällys

JOHDANTO.....	1
1 TUTKIMUKSEN RAKENNE JA LÄHDEAINEISTO .....	4
1.1 Tutkimuksen lähtötilanne .....	4
1.2 Henkilö-lähteet .....	5
1.3 Kirjalliset lähteet.....	5
1.4 Keskeiset käsitteet .....	6
1.5 Taiteellinen osa.....	9
2 ROMANTTISEN VIIHTEEN TUTKIMUS JA LAJIKENTTÄ .....	10
2.1 Aiempi tutkimus .....	10
2.1.1 Feministinen kritiikki ja Modleskin "Loving with a Vengeance" .....	11
2.1.2 Postfeministinen tutkimus.....	13
2.1.3 Nykytutkimus.....	17
2.2 Romanttisen viihdekirjallisuuden laji.....	18
2.3 Lajityypin muutos ja alalajit .....	20
2.3.1 Homoseksuaalinen romanssi.....	21
3 KAAVAMAISET VIIHDEROMANSSIT .....	22
3.1 Kotimaiset lukemistolehdet .....	22
3.1.1 Timantti.....	24
3.1.2 Lääkäri .....	25
3.2 Ulkomainen sarjaromantiikka.....	27
3.3 Kohderyhmä ja lukijat .....	28
3.4 Juoni.....	30
3.5 Henkilöt .....	30
3.5.1 Naispäähenkilö.....	31
3.5.2 Miespäähenkilö .....	33
3.6 Miljöö .....	36
3.7 Kieli .....	37

3.8 Erotiikka ja romanttinen jännite .....	38
3.9 Uskottavuus ja itseironia .....	41
4 VIIHDEROMANSSIN KIRJOITTAMINEN .....	42
4.1 Kuinka minusta tuli viihdekirjailija? .....	42
4.2 Luovuus ja viihderomanssi .....	43
4.3 Kotimaisten lukemistojen kirjoitusprosessi .....	48
4.4 Kotimaisten lukemistojen kirjoittajat .....	49
5 VIIHDEROMANSSIEN KRITIIKKIÄ .....	53
5.1 Romantiikan väheksynnän historia .....	53
5.2 Fantasia ja todellisuus .....	54
5.3 Sukupuolittuneisuus ja samaistuminen .....	55
5.4 Kotimaisen lukemistoviihteen kritiikkiä .....	59
6 LOPUKSI .....	61
LÄHTEET .....	63
LIITTEET	

## JOHDANTO

Olen kirjoittanut romanttista lukemistoviihdettä Kolmiokirjalle kohta kymmenen vuotta. Aloitin novelleilla Reginaan, kun se vielä ilmestyi, ja siirryin siitä vähitellen kirjoittamaan pienoismaaneja Timantti-, Lääkäri- ja Rikos ja rakkaus -sarjoihin. Viihdepokkareita olen tätä kirjoittaessa julkaissut 15, novelleja suunnilleen saman verran. Suurimman osan urastani olen kuitenkin salaillut kirjoittamistani, ja puhunut asiasta yleensä kuiskaillen ja hieman häpeillen, kuin en olisi millään halunnut tunnustaa, että kyllä, juuri niitä roskaromaaneja minä kirjoitan. Monet dekkaristit puhuvat avoimesti omasta Jerry Cotton -historiastaan, mutta naisille suunnattuun viihdekirjallisuuteen liittyy niin voimakas hömpän ja roskakirjallisuuden leima, että se sai minut kirjoittajaurani alkuvaiheessa vaikenemaan työstäni.

Vasta, kun olin kirjoittanut useita pienoismaaneja ja tajunnut, että todella pidän sekä romantiikan lukemisesta että kirjoittamisesta ja olen kaiken lisäksi lajityypissäni kohtalaisen kokenut kirjoittaja, uskalsin tulla ulos kaapista. Kun kerroin kirjoittajakoulutuksissa, että kirjoitan kioskiromantiikkaa, vastaanotto oli kaksijakoinen. Kohtasin niitä kohoteltuja kulmakarvoja ja hymähdyksiä, joita olin osannut odottaa, mutta yllätyksekseni sain myös positiivista, jopa innostunutta palautetta.

Ymmärsin, että romanttisen viihteen asemaan kirjallisuuskentässä on korkea aika etsiä uusia näkökulmia. Vaikka romanttinen viihde on usein kriitikkojen sylkykuppina, se on kuitenkin kirjoja ostavan ja lukevan yleisön suosiossa, ja sitä myös kirjoitetaan paljon. Kioskiromantiikan kulta-aika lienee Suomessa ohi, ja useita lukemistolehtiä on kuollut ja kadonnut kauppojen hyllyiltä, mutta muutamat sinnikkäät pitävät edelleen pintansa. Samalla romantiikka alkaa löytää uusia kanavia nousta pinnalle ja lukijoidensa ulottuville.

Muualla maailmassa romantiikan ympärillä pyörii iso bisnes ja paljon rahaa, mutta Suomessa siitä ei pidetä meteliä. Toisin kuin muusta genrekirjallisuudesta, romantiikasta ei juuri järjestetä kirjoittajakoulutusta, seminaareja tai tapahtumia. Yhdysvalloissa romanssikirjailijat ovat seurattuja henkilöitä ja keräävät ympärilleen faneja, jotka jonottavat kirjailijan uusinta teosta samaan tapaan kuin Harry Potter -kirjoja jonotettiin Suomessakin kirjakauppojen edessä. Suomessa romanttisen viihdekirjallisuuden ostajat katsovat kaupan tiskillä ensin olkansa yli oikealle ja vasemmalle, jotta

kukaan tuttu ei vain ole näkemässä heidän kirjavalintaansa. Romantiikka on edelleen syntinen nautinto, jota kulutetaan häpeillen ja piilotellen, ja samankaltainen leima liittyy myös sen kirjoittamiseen.

Kirjoittajaoppaita löytyy nykyään myös suomeksi isot pinot, mutta yksikään niistä ei käsittele rakkausromaaneja. Meillä on oppaita spekulatiiviseen fiktion ja kovaksikeitettyyn dekkariin, mutta ei sanaakaan siitä, kuinka kirjoittaa rakkausromaanin. Tämä maisterintutkielma olkoonkin ensimmäinen, pieni askel siihen suuntaan. Toivon, että työni voi olla pohjana myöhemmälle romanttisen viihteen kirjoittamisen tutkimukselle ja antaa ainakin perustason ohjeita kirjailijanalulle, joka ympäristön halveksivasta suhtautumisesta huolimatta haluaisi teroittaa kynänsä ja kirjoittaa romanttisen viihderomaanin.

Tuija Lehtinen on puhunut Kolmiokirjan korkeakoulusta, joka valmensi häntä omalle kirjalliselle uralleen (Alaston kirjailija, 2014). Lehtinen kuuluu edelleen monien suomalaisten suosikkikirjailijoihin. Hänen kommenttinsa resonoi myös minussa, sillä Kolmiokirja on ollut myös omalla kohdallani tie kirjoittamiseen, ammattimaisuuteen ja tavoitteellisuuteen sekä rohkeuteen luottaa kirjoittamiseen. Itse olen yleensä kirjoittanut pari, kolme pökkaria vuodessa, ja vaikka en ole vielä toistaiseksi kokenut oikeutetuksi kutsua itseäni päätoimiseksi kirjailijaksi, ovat työt kuitenkin tuoneet tärkeää lisätuloa ja pitäneet koko ajan kiinni kirjoittamisesta. Deadlinet tuovat kirjoittamiseen säntillisyyttä ja opettavat kurinalaisuuteen, kirjoittamaan silloinkin, kun ei niin huvittaisi. Ajoittain romanttisten pökkareiden kirjoittaminen on minusta hulttoman hauskaa ja suorastaan nautinnollista, mutta joskus se tuntuu työltä, ja siihen täytyy pystyä myös suhtautumaan kuin työhön.

On kuitenkin tunnustettava, että kotimaisten viihdepökkareiden kehys on varsin rajattu. Kirjoittaja joutuu tekemään paljon kompromisseja, koska teksti menee läpi sen perusteella, miten hyvin se todennäköisesti tulee myymään ja kuinka se vastaa kohderyhmän odotuksiin. Omalle taiteelliselle ilmaisulle se antaa vain vähän liikkumatilaa, mutta rajattu kehys ei kuitenkaan tarkoita, etteikö kirjoittaminen olisi luovaa.

Lähtökohtanani tässä työssä on kuvata kirjoitusprosessin erityispiirteitä romanttisen viihteen alalla ja vastata kysymykseen: Miten kirjoittaa hyvä romanttinen pienenomaani? Peilaan omia kokemuksiani kirjoittajana Kolmiokirjan keväällä 2017 eläkkeelle jääneen, pitkäaikaisen päätoimittajan Eeva Vainikaisen sekä muiden Kolmiokirjan kirjoittajien näkemyksiin. Toteutin syksyllä 2017 kyselytutkimuksen, jonka kohteena olivat kahdeksan Kolmiokirjan vakituista tai aiemmin paljon kirjoittanutta kirjoittajaa, ja keräsin näin tietoa myös muiden, samoja viihdepokkareita kirjoittaneiden tekijöiden taustoista ja ajatuksista. Avaan kyselyn tuloksia erityisesti luvussa 4.4.

Teoreettisesti pohdin romanttiseen viihdekirjallisuuteen liittyvää käsitteistöä, sarjaromantiikan lajipiirteitä sekä romanttisen viihteen asemaa ja arvostusta kirjallisuusinstituutiossa. Ensimmäinen tehtäväni on selkeyttää kirjavaa ja monimerkityksistä käsitteistöä, jolla romanttisesta (viihde)kirjallisuudesta puhutaan, ja perustella miksi olen päätenyt valitsemini käsitteisiin. Käsitteistön kirjavuuden lisäksi huomiota vaatii myös romantiikan lajikenttä, sillä kuten esimerkiksi Glinda Hall (2009) huomauttaa, yhden lajityypin alle lokeroidaan keskenään hyvin erilaisia teoksia, joilla ei välttämättä ole muutamia perusasioita lukuun ottamatta mitään yhteistä keskenään. Tämä tekee lajikentän haastavaksi sekä kirjoittajalle että lukijalle. Kirjoittajan on vaikea löytää omaa tyyliään ja paikkaansa julkaisukentässä, kun taas lukija saattaa joutua pettymään odotuksiinsa ja valitsemiinsa kirjoihin, kun niiden sisältö ei vastaakaan odotuksia.

Koska tutkimukseni on kirjoittamisen pro gradu -työ, keskityn ensisijaisesti romanttisen viihteen kirjoitusprosessin erityispiirteisiin ja käytäntöihin. Pyrin antamaan kokonaiskuvan niistä ominaisuuksista, jotka tekstiltä vaaditaan, että se voidaan lukea viihderomanssiksi. Käsittelen tätä käytännön tasolla pääosin kotimaisten romanttisten lukemistojen, Timantti- ja Lääkäri-pokkareiden viitekehystä, mutta sivuan aineistona myös kansainvälisiä viihderomansseja erityisesti niiltä osin kuin olen käyttänyt niitä oman kirjoittamisena tukena ja perustana. Lisäksi pohdin kaikkea romanttista viihdekirjallisuutta koskevassa kritiikissä usein pinnalle nousevan ns. viihdekaavan olemassaoloa ja merkitystä kirjoittajalle ja lukijalle, sekä luovuuden merkitystä viihderomanssien kirjoittamisessa. Reflektoin lisäksi omaa kirjoitusprosessiani toisten lukemistoromantiikan kirjoittajien työtappoihin.

Koska tutkimusaineistostani nousi kuitenkin omien kokemusteni tueksi vahva näkemys siitä, että romantiikan koetaan olevan aliarvostettu ja halveksittu laji niin tutkijoiden, kirjailijoiden kuin lukijoidenkin keskuudessa, koen välttämättömäksi lähestyä työssäni myös tätä puolta. Laura Vivancoa (2011) mukaillen sanallistan toiveeni, että tutkimukseni myötä yhä harvemman romantiikan kirjoittajan tarvitsisi vaivautua vastaamaan kysymykseen: "Oletko ajatellut oikeaa romaania kirjoittaa?"

## 1 TUTKIMUKSEN RAKENNE JA LÄHDEAINEISTO

### 1.1 Tutkimuksen lähtötilanne

Työni teoreettinen pohja rakentuu ulkomaiselle romanttisen viihdekirjallisuuden tutkimukselle ja romanttisen fiktion kritiikille, koska kotimaista tutkimusta aiheesta ei muutamia avauksia lukuunottamatta ole tehty. Markku Soikkeli on kirjassaan ”Tuttua lemmenouhua – Johdatus rakkauskertomusten poetiikkaan, historiaan ja filosofiaan” tutkinut rakkauskertomusten kerrontaa ja tulkintatapoja, mutta vain sivuaa viihderomanssia ja keskittyy pääosin korkeakirjallisemmiksi katsottuihin rakkauskertomuksiin. Jukka Törrönen puolestaan on tutkinut Harlequin-romanssia tekstianalyysin ja reseptiotutkimuksen keinoin julkaisussa ”Aito rakkaus maskuliinisessa maailmassa – Harlekin-romanssi ja sen vastaanotto lukiolaisten keskuudessa”.

Päivi Paju on käännöstieteen pro gradu -työssään tutkinut Harlequin-romaanien rakkauskurssia 2008, ja Sanna Terho (2015) seksuaaliefemismien kääntämistä Harlequin-kirjallisuudessa. Molemmat käännöstieteen työt kuvaavat myös sitä tosiseikkaa, että suuri osa Suomessa julkaistavasta ja luettavasta romanttisesta viihdekirjallisuudesta on käännöskirjallisuutta.

Romanttisen viihdekirjallisuuden kirjoittamisesta ei kuitenkaan ole saatavilla suomenkielisiä materiaalia tai oppaita. Romantiikan kirjoittajien ainoana ohjenuorana ovat tähän asti olleet Kolmiokirjan kirjoittajilleen jakamat ohjeet, vaikka erilaisia kirjoittamisoppaita muihin genreihin alkaa jo löytyä kiitettävästi. Pyrin tässä työssä avaamaan romanttisen viihteen kirjoittamisen



reunaehdoja ja konventioita sekä omaan kirjoittajakokemukseeni perustuen, että muiden kirjoittajien ja kustantajan näkemyksiä punniten.

Implisiittisenä lähdeaineistona ja olennaisena osana tätä tutkimusta on oma historiani romanttisen viihteen kirjoittajana, omat kokemukseni ja kirjalliset mieltymykseni, mutta myös saamani palaute ja kritiikki teksteistäni ja sitä kautta kustantajan kirjoittamiselle asettamat rajat. Lisäksi olen vasta tätä työtä tehdessäni löytänyt myös oman viihdekirjoittajien viiteryhmäni sosiaalisesta mediasta, ja ryhmä on mahdollistanut sen, että olen voinut testata näkemyksiäni ja ajatuksiani muiden romanttista viihdettä kirjoittavien naisten ajatuksiin.

## 1.2 Henkilö-lähteet

Selvittääkseni kotimaisen lukemistovihteen tilaa tällä hetkellä tein tämän tutkimuksen osana sekä muutamia haastatteluja, että verkkokyselyn. Kolmiokirja Oy on Suomessa viimeinen lukemistovihteen saareke, joka julkaisee tätä kirjoitettaessa neljää eri tuotetta: romanttisia pienoisromaaneja Timantti ja Lääkäri -sarjoissa, sekä Tosi Elämää ja Nyyrikki -lehtiä. Haastattelin tutkimukseeni Kolmiokirjan lukemistolehtien pitkäaikaista, vuonna 2017 eläkkeelle jäänyttä päätoimittajaa Eeva Vainikaista sekä nykyistä lukemistolehtien toimittajaa Anni Moilasta.

Kolmiokirjan lukemistolehdillä, erityisesti Timantti ja Lääkäri -pokkareilla on tällä hetkellä lisäkseni 8 vakituista kirjoittajaa. Tein elokuussa 2017 verkkokyselyn näille kirjoittajille selvittääkseni heidän taustojaan, kirjoittamistapojaan ja asennoitumistaan kirjoittamiaan lukemistoja kohtaan. Verkkolomakkeen kysymykset löytyvät liitteestä 1. Halusin kyselylläni selvittää, millaiset ihmiset kirjoittavat lukemistoviihdettä, koska kyseessä on ala, josta ei juuri pidetä meteliä, ja kirjoittajat esiintyvät kaikki nimimerkillä.

## 1.3 Kirjalliset lähteet

Tutkimukseni teoreettisena pohjana ovat romanttisen fiktion tutkimuksen uranuurtajat, erityisesti Tania Modleskin vuonna 1984 julkaistu tutkimus "Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women". Sivuan työssäni myös Janice Radwayn 1980-luvun tutkimustyötä, joka oli

erityisen kiinnostava avaus kentälle nimenomaan romanssien lukemiseen ja vastaanottoon keskittyvän tutkimusotteensa ansiosta. Radway käänsi kritiikin fokuksen itse tekstin strukturalistisesta tarkastelusta lukijan ja romanssin väliseen monimutkaiseen suhteeseen ja tapaan, jolla romansseja lukevat naiset osallistuvat fantasian luomiseen.

Tärkeänä lähteenä tutkimuksessani on myös Harlequin-kirjailija Jayne Ann Krentzin 1992 toimittama teos ”Dangerous Men and Adventurous Women. Romance Writers on the Appeal of the Romance.” Se kokoaa yhteen romanttisen viihteen kirjoittajia puolustamaan lajityyppiä sen saatua pahasti siipeensä romanttisen fiktion kriitikoiden ensimmäiseltä sukupolvelta, tutkijoilta kuten Modleski ja Ann Snitow. Vaikka teoksen kirjoittajien lähtökohtana oleva laji on tänä päivänä jo lähes kokonaan kadonnut lajityypin muotouduttua ja muututtua ajassa, ja äärimmäisen kaavamaisten ja perinteisten Harlequin-romanssien kadottua kuvasta, on kirjoittajien näkemyksillä edelleen painoarvoa. Teos antaa puheenvuoron naisille, jotka ovat kirjoittaneet aikanaan poliittisesti epäkorrektia, arvottomaksi ja vääränlaisiksi tuomittua tekstiä, ja vaikka uudempi tutkimus on tuonut esiin huomattavasti tuoreempiakin näkökulmia viihderomanssien kriittiselle tarkastelulle, teos on tärkeä nimenomaan kirjoittamisen ja sen oikeutuksen näkökulmasta.

Uudempia, keskeisiä lähteitä työssäni ovat Glinda Hallin ”The Creators of Women's Popular Romance Fiction: The Authors Who Gave Women a Genre of Their Own” (2009) sekä Susan Ostrov Weisserin ”The Glass Slipper: Women and Love Stories” (2013) niiltä osin kuin teos käsittelee populaariromanssia.

#### 1.4 Keskeiset käsitteet

Romanttisesta viihdekirjallisuudesta käytetään kirjavasti käsitteitä romantiikka, rakkausromaanit, romanssit, naisviihde, naiskirjallisuus ja romanttinen fiktio. Nykyään puhutaan myös esimerkiksi sinkkukirjallisuudesta, paranormaalista romantiikasta ja romanttisesta jännityskirjallisuudesta. Käsitteitä käytetään usein päällekkäin ja niihin liittyy myös voimakkaita arvoasetelmia, kuten esimerkiksi silloin kun naisviihde nähdään halpana massatuotettuna lukemistona, jonka kohderyhmänä on erityisesti naiset.

Kristin Ramsdell (2012, 4-5) käyttää käsitettä *romanttinen fiktio* (romance fiction) puhuessaan kirjallisuuden lajista, jonka me kaikki arkikielessä ymmärrämme tarkoittavan rakkaustarinoita eli romanttista viihdettä. Romanttinen fiktio kuvailee todellisuutta romanttisesti, idealisoiden, toisin kuin asiat todellisuudessa ovat. Keskeisintä on kuitenkin, että tämän kuvauksen fokuksessa on rakkaustarina. Vaikka teoksessa olisi mukana rakkaustarina, mutta sen pääjuonena ja -fokuksena on esimerkiksi mysteerin ratkaiseminen, kyseessä ei ole romanttinen fiktio. Ramsdell antaa neljä määrettä, joiden tulee toteutua, jotta teoksen voidaan katsoa olevan romanttinen fiktio:

- 1) juoni muodostuu päähenkilöiden rakkaussuhteen rakentumisen ympärille
- 2) loppuratkaisun on oltava tyydyttävä, onnellinen
- 3) lukija sitoutuu emotionaalisesti rakkaustarinaan ja myötäelää siinä mukana
- 4) romantiikkaan sekoittuu usein muita lajityyppejä, mutta jos tarinassa viimeinen ratkeava jännite liittyy romanssiin (eikä esimerkiksi mysteeriin), kyseessä on romanttinen fiktio.

Ramsdell, jonka teoksen "Romance Fiction. A Guide to the Genre" tavoitteena on määritellä ja avata romanttisen fiktion lajityyppiä sen lukijoille ja kirjastoalan ammattilaisille, päätyy siis käyttämään termiä romanttinen fiktio. Tutkijan kannalta englanninkieliset käsitteet "romance fiction" ja "popular romance fiction" ovatkin varsin käyttökelpoisia. Suomessa samaa luokittelutyötä tekevä kirjastotoimenjohtaja Päivi Almgren (2006, 150) puolestaan kirjoittaa:

"Naisille suunnattu **romanttinen viihdekirjallisuus eli romanssit** on aina saanut korkeakirjalliset kulmakarvat kohoamaan."

Hän määrittelee Itäkareta lainaten romanssin kertomukseksi, "jossa tarinaa, kerrontaa ja juonta liikuttaa päähenkilöiden - ja yhtä hyvin kertojan ja lukijankin - halu romanttis-eroottiseen rakkauteen." Myös kirjallisuudentutkija Markku Soikkeli (2006, 13) päätyy käsitteeseen *romanssi*, jolla hän tarkoittaa kaavamaista rakkauskertomusta.

Vaikka romanssi-termin yhteys englanninkielisen tutkimuksen "romance"-käsitteeseen on selkeä, itse näen kuitenkin romanssin terminä ongelmalliseksi sen kirjallisuushistoriallisen painolastin vuoksi. Toisaalta termi "romance" suomentuu "romanssin" sijaan usein sanalla "romantiikka". Tieteellisessä kielenkäytössä sekä suomalaisessa asiasanastossa romantiikka viittaa kuitenkin taidehistorialliseen aikakauteen tai suuntaukseen (engl. Romanticism), ja tämä aiheuttaa hankaluuksia aineistohauissa. Lukijoiden avuksi kirjastoissa tapaa kuitenkin erillisiä "romantiikka"

-hyllyjä, joihin romanttinen viihdekirjallisuus on sijoitettu. Sekä romanssi- että romantiikka-käsitettä on kuitenkin mahdollista käyttää kontekstissa, josta käy selkeästi ilmi, puhutaanko romanttisen viihdekirjallisuuden viitekehyksessä.

Soikkeli myös avaa romanssi-käsitteen historiallisia merkityksiä. Keskiajalla se on viitannut kansankielisiin eli muihin kuin latinan kielellä kirjoitettuihin, populaareihin teoksiin, kun 1700-luvulla se taas liitettiin lähinnä seikkailukertomuksiin. Käsitteeseen on aina kuulunut vähättelevä, kaavamaisuuteen viittaava sävy. (Soikkeli 2006, 13-14.) Näistä syistä päädyn itse käyttämään romanssi- tai rakkauskertomus -käsitteiden sijasta termiä "romanttinen viihdekirjallisuus". Käytän sitä yläkäsitteenä kuvaamaan lajikenttää, jonka keskiössä on romanttis-eroottinen rakkaustarina viihteellisessä kontekstissa. Teen siis eron englanninkielisten käsitteiden "literary fiction" ja "popular fiction" välille. Huomattavaa on kuitenkin, että viihteellisyys ei sinänsä sulje pois syvällisyyttä tai kirjallisia ja taiteellisia ansioita romanttisen viihdekirjallisuudenkaan kentästä.

Käytän käsitettä "sarjaromantiikka" tai "viihderomanssi" kirjoittaessani Kolmiokirjan lukemistolehtien tai Harlequin-romaanien kaltaisesta kaavamaisesta viihderomantiikasta. Englanninkielinen käsite "category romance" kuvaa erityisesti sarjoina tuotettua massaromantiikkaa, jota julkaisevat esimerkiksi Harlequin, Mills&Boon sekä Silhouette. Suomeksi voitaisiin puhua sarjaromantiikasta, koska kyse on useimmiten sarjoittain ilmestyvistä romansseista, kuten kotimaiset Lääkäri ja Timantti tai kansainväliset Harlequin Historical tai Mills&Boon Romantic Suspense. Näissä romanttisen viihdekirjallisuuden lajiin kuuluvissa romansseissa on selkeästi läsnä kaavamaisuus, joka on perustana sille, että kirjat vastaavat lukijan odotuksiin. Tätä kaavamaisuutta on turha kieltää, mutta sen ymmärtäminen vaatii syvällisempää tarkastelua kuin kriikoiden usein helposti laukoma toteamus siitä, että sarjaromanssit ovat sama kertomus yhä uudelleen ja uudelleen, vain hieman eri asuun puettuna.

Romanttisen viihdekirjallisuuden yhteydessä käytetään usein myös käsitettä naisfiktio tai naisviihde. Anna-Kaisa Kurtti on tutkinut Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden koulutusohjelman pro gradu -työssään 2015 naisfiktio lajia ja lajirepertoaria. Hänkin korostaa, että kyseessä on vähälle huomiolle jäänyt monipuolinen laji. Kurtti (2015, 1) määrittelee lajin Baymin mukaan "naisten kirjoittamaksi, naislukijoille suunnatuksi kirjallisuudeksi, joka kertoo naisista ja heidän

elämästään". Käsite on niin laaja, että sen sateenvarjon alle mahtuu useita, toisistaan poikkeavia kirjallisuuden lajeja, ja yksi näistä voisi olla romanttinen viihdekirjallisuus. Vaikka tutkimusintressimme ovat Kurtin kanssa samansuuntaiset, oman tutkimukseni lähtökohtiin nähden naisfiktion käsite on kuitenkin liian laaja.

Olenainen ero romanttisen viihdekirjallisuuden ja naisfiktion välillä on siinä, että vastoin tavanomaista käsitystä romanssin keskeinen voima on sankari, kun taas naisfiktiossa keskitytään kuvaamaan sankarittaren matkaa ja valintoja läpi elämän (Putney 1992, 100). Naisviihteen käsite on ongelmallinen myös siihen sisältyvien arvolatausten vuoksi. Jos puhutaan naisviihteestä, voidaan perustellusti kysyä, millaista olisi puolestaan miesviihde? Jako tuskin on yhtä yksioikoinen kuin naistenlehtien ja miestenlehtien välillä, varsinkin aikana jolloin romanttinen viihde on myös erotisoitunut huomattavasti alkutaipaleeseensa nähden. On kuitenkin turha kiistää tosiasiaa, että romanttista viihdettä ostavat, lukevat ja kirjoittavat pääasiassa naiset. Romanttinen viihde on naisten viihdettä. Avaan tätä lähtökohtaa tarkemmin käsitellessäni viihderomanssien saamaa kritiikkiä luvuissa ”Sukupuolittuneisuus” ja ”Sukupuoliroolit”.

## 1.5 Taiteellinen osa

Koska kyseessä on kirjoittamisen pro gradu -tutkimus, työhön kuuluu olennaisena osana myös kirjallinen tai taiteellinen osuus. Omalla kohdallani se on yhden Kolmiokirjan romanttisen pienoisoromanin käsikirjoitus. Valitsin työni kirjalliseksi osaksi jalkopalloammattilaisen uraa tavoittelevasta Saarasta kertovan Timantti-pokkarin "Ensimmäinen nainen". Se on kenties enemmän henkilökohtainen projektini kuin Kolmiokirjaa varten tuotettu pienoisoromaani, ja halusin siinä koetella viihteen rajoja muun muassa siinä, miten maskuliinisempi, määrätietoisempi sankaritar sulahtaa lajityyppiin.

Kumarran tekstissäni joitakin lajityypin konventioita, joita ovat esimerkiksi päähenkilön neitsyys sekä sankariksi paljastuva roisto, mutta pohjalla on oma kiinnostukseni jalkapalloa kohtaan ja miesporukan kanssa palloa potkiessa syntynyt ajatusleikki siitä, mitä voisi tapahtua, jos viralliseen miesten joukkueeseen tupsahtaisikin yhtäkkiä naispelaaja sekoittamaan pakkaa.

## 2 ROMANTTISEN VIIHTEEN TUTKIMUS JA LAJIKENTTÄ

### 2.1 Aiempi tutkimus

Yleinen asenne romanttista viihdekirjallisuutta kohtaan on kirjallisuudentutkimuksessa pitkään ollut ylenkatsova ja vähättelevä. Glinda Hall puolustaa kiihkeästi populaariromantiikan asemaa kirjallisuudentutkimuksen kohteena, ja esittää, että negatiivinen käsitys genrestä juontaa juurensa yleensä pinnallisesta ja yksipuolisesta tutustumisesta lajiin, joka on todellisuudessa heterogeeninen ja moniääninen. Hallin mukaan tutkimus on keskittynyt erityisesti nimenomaan parisuhteen kuvauksen ja sekä miesten että naisten sukupuolen representaatioiden erittelemiseen, ja päätynyt lopputulokseen, että lajityyppi vahvistaa perinteisiä patriarkaalisia rooleja miehille ja naisille. Hänen mukaansa tutkimuskentällä ei kuitenkaan ole huomioitu juuri ollenkaan romantiikan kirjoittajien näkemyksiä eikä menty pintaa syvemmälle, jolloin olisi ollut mahdollista nähdä, että ensisilmäyksellä alistavat sukupuolikuvaukset voivat kuitenkin ennemminkin paljastaa kuin vahvistaa sukupuolten välisiä valtasuhteita. (Hall 2009, 4-5, 11.)

Artikkelissaan "Literature Beyond Modernism: Middlebrow and Popular Romance" Bridget Fowler huomaa tämän saman lajiharhan, ja hänen mukaansa se, että koemme viihderomanssin homogeeniseksi lajiksi saattaa olla modernismin naisia syrjivän kaanonin aiheuttamaa harhaa. Naiset on sysätty sivuun kirjallisesta avant-gardesta modernilta ajalta nykypäivään asti, ja samaa syrjintää on havaittavissa myös kirjallisuuteen myönnettävässä rahoituksessa. Koska tutkimus on ollut vähäistä, on mahdollista, että hyvin erilaisia kirjoittajia on leimattu saman, viihteellisen populaarikirjallisuuden otsikon alle. (Fowler 1995, 91-96.)

Romantiikan tutkimuksesta erottuu kolme eri sukupolvea: feministinen kritiikki (jonka tutkijoihin lukeutuu mm. Ann Snitow), romantiikkaan suopeammin suhtautuva toinen sukupolvi (mm. Jayne Ann Krentz) ja kolmas, tämänhetkinen sukupolvi (mm. Susan Ostrov Weisser), joka pyrkii tasapainoilemaan ääripäiden välillä ja tutkimaan viihderomanssia arvottamatta sitä suoraviivaisesti hyväksi tai huonoksi kirjallisuudeksi.

### 2.1.1 Feministinen kritiikki ja Modleskin "Loving with a Vengeance"

Naisille suunnattu kirjallisuus oli jo ensimmäisten feministien hampaissa 1800-luvun vakavastiotettavien romaanien ja aikansa viihdekirjallisuuden vastakkainasettelun yhteydessä, jolloin osa kriitikoista lähestyi aihetta rakentavasti vaatien naisille enemmän haasteita ja kouluttautumismahdollisuuksia, kun osa taas halusi yksinkertaisesti kieltää hävyttömät materiaalit. Feministiset kriitikot tarttuivat romanssiin 1900-luvun lopussa, ja kriitikot kuten Ann Douglas ja Ann Snitow päätyivät 70-luvulla esittämään, että viihderomanssit ovat naisille suunnattua pehmopornoa, joiden rivous on ensisijaisesti emotionaalista eikä seksuaalista ja päättelivät, että kaavamainen romantiikka pohjimmiltaan alentaa naisia ja pyrkii pitämään heidät patriarkaatin määräämässä lokerossa, avioliitossa ja miehille alisteisina. (Weisser 2013, 131-132.)

Tania Modleskin vuonna 1984 Britanniassa julkaistu tutkimus "Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women" oli omalta osaltaan urauurtava avaus naiskirjallisuuden tutkimukseen. Se ammensi populaaritekstien ja niiden lukijoiden välisen suhteen teoretisoinnista ja pyrki löytämään tavan tutkia romanttista viihdettä alentamatta sen lukijoita. Modleskia kiinnosti tutkimuksessaan erityisesti tekstin ja lukijan suhde, tekstin kyky ja keinot tuottaa merkityksiä. (Clancy 1992, 119-122.)

Modleskin (1990) tutkimus kattaa kolme eri osa-aluetta: harlekiiniromanssit, goottilaiset romaanit ja television saippuaoperrat. Harlekiiniromanssien kohdalla Modleski nostaa esiin romanttisen fiktion matalan arvostuksen ja huonon maineen sekä osaltaan sitä tukeneen aiemman feministisen kritiikin, joka näki romanttisen fiktion naisten masokismina, luopumisena itsemääräämisoikeudestaan ja patriarkaalisen yhteiskunnan normeille alistumisena. Modleskin näkemys on suopeampi; hän katsoo romanssien tarjoavan naisille tavan käsitellä maskuliinisen yhteiskunnan synnyttämiä ongelmia turvallisella tavalla.

Modleski tarttuu tutkimuksessaan myös viihdekaavaan, ja toteaa, että kaava on yhtä vanha kuin romaani itse. Hän viittaa Samuel Richardsonin Pamelaan ja Charlotte Brontën Jane Eyreen romanssien varhaisina esikuvina ja naisten fantasioiden kirjallistajina. Kaavan viehätystä Modleski selittää sillä, että harlekiiniromansseista löytyy aina kaksi arvoitusta, jotka pitää

ratkaista: miksi sankari käyttäytyy niin ikävästi, jopa vihamielisesti sankaritarta kohtaan, ja miten sankari tulee huomaamaan, että sankaritar on erityislaatuinen kaikkiin muihin naisiin verrattuna. Näiden kahden arvoituksen yhtäaikainen ratkaiseminen synnyttää narratiivin kiehtovan voiman. (Modleski 1990, 38-39.)

Modleskin tutkimus oli aikanaan urauurtava erityisesti siksi, että siihen asti vain naisille suunnatut ja naisten kuluttamat kulttuurin muodot eivät olleet juuri kiinnostaneet kulttuurintutkijoita, ja Modleski nostaa esiin tämän ylenkatsomisen ja naisten marginalisoinnin ongelman. Toisekseen Modleskia kiinnosti feministisessä kritiikissä esiin noussut debatti naiskuvista, jossa median nähtiin esittävät naiset vain tietynlaisina, yksinkertaistettuina stereotyyppinä, jotka eivät riittäneet kuvaamaan koko naiseuden kirjoa. Modleski nostaa esiin romanttisen fiktion ja saippuaoopperoiden tarjoamat subjektipositiot ja tutkii eri tapoja, joilla lukijat voivat suhtautua näihin positioihin. (Clancy 1992, 121-122.)

Modleski (1990, 14) esittää, että koska romanttinen viihde pitää sitkeästi suosionsa, sen täytyy puhutella todellisia ongelmia ja jännitteitä naisten elämässä. Modleski (em. 25-26) uskoo, että massatuotettujen, naisille suunnattujen kertomusten ennalta-arvattavien juonten takaa paljastuu myös vastarinnan elementtejä. Romanttisessa viihdekirjallisuudessa esitetyt ongelmat ja pettymykset ovat kaikille naisille universaaleja, vaikka ratkaisut näihin ongelmiin voivat olla feministille ja romanttisen fiktion sankarittarelle hyvinkin erilaisia.

Modleski puhuu harlekiiniromansseista naisten "katoamistemppuna", ja näkee tämä kahdelta kannalta. Toisaalta naisten katoavat romanssien fantasiamaailmaan, ja saavat siten hetken hengähdystauon todellisesta elämästään. Kriitikot ovat pitäneet tätä vaarallisena, koska samalla naiset myös vetäytyvät pois maailmasta, eikä se millään tavoin paranna heidän mahdollisuuksiaan pärjätä siinä ja parantaa asemaansa patriarkaattiin nähden. Modleski kuitenkin keskittyy tutkimaan naisten fantasioissa ilmeneviä strategioita, joilla naiset pyrkivät sopeutumaan epätyytyttävään ja rajattuun elämäänsä, ja joiden avulla he uskoittelevat itselleen, että rajoitteet ovat todellisuudessa mahdollisuuksia. Toisena tekijänä Modleski näkee naisten katoamistemppuun liittyvän myös feminiinisen itsen katoamisen, sillä harlekiiniromanssien maailma korostaa naisen epäitsekkyyttä ja itsensä kieltämistä. Modleski esittää kirjojen jopa mahdollistavan naisille kokemuksen



katoamisesta siinä mielessä, että he saavat hetkellisen vapautuksen jatkuvasta tarkkailun ja katseen alaisena olemisesta. (Modleski 1990, 36-37, 52-53.)

Olenmaisessa osassa romanttisessa viihdekirjallisuudessa on Modleskin mukaan myös kostofantasia, jossa perinteinen sukupuolien valta-asetelma kääntyy pääläelleen. Nainen pääsee viimein niskan päälle, kun mies joutuu lopulta alentumaan vannomaan ikuista rakkauttaan naiselle. Kostofantasiaan liittyy myös ajatus katoamisesta, sillä romansseissa sankari tajuaa sankarittaren arvon usein vasta kun tämä on hetkellisesti kadonnut, ja tämä voidaan nähdä osoituksena naisen peitelystä aggressiosta ja vihamielisyydestä, viimeisenä yrityksenä saada huomiota häviämällä. (Modleski 1990, 45-46.)

Tavallaan fantasia siis kääntyy pääläelleen. Vaikka romanssien kirjallinen sisältö kuvaa, kuinka nainen alistuu miehen vihamielisen käytöksen ja samalla miestä kiduttavan rakkauden kohteeksi, tämän fantasian taustalla piilee vallan- ja kostonhalu miehiä kohtaan. Loppuratkaisussa, joka on alusta alkaen naislukijan tiedossa, mies onkin se, joka lakoo naisen jalkoihin rakkaudentuskassaan, voimatta omille tunteilleen mitään, jolloin nainen voi kuvainnollisesti painaa kengänkorkonsa miehen selkään ja ottaa paikkansa vallan huipulla.

## 2.1.2 Postfeministinen tutkimus

Modleskin maalaama kuva viihderomanssista on lopulta melko synkkä, ja kuvaa hyvin tutkimuksen ensimmäisen sukupolven käsitystä lajista naista halventavana ja sukupuolten välisen hierarkian hegemoniaa puoltavana. Miten kummassa romantiikka kaikesta huolimatta kuitenkin vetoaa naisiin? Miksi naislukijat innostuivat kirjallisuudesta, joka mitä ilmeisimmin suhtautui heihin negatiivisesti ja holhoavasti? Keittiöpsykologinen selitys masokistisesta halusta tulla miesten alistamaksi ei kannu, vaan asia on monimutkaisempi kuin ensisilmäyksellä vaikuttaa.

Tania Modleskin vanavedessä uudemman polven tutkijat, kuten *Romance Revisited* -teoksen toimittaneet Lynne Pearce ja Jackie Stacey, ovat pureutuneet tarkemmin kysymykseen, miten romanssi ja viihderomantiikka ovat säilyttäneet asemansa ja suosionsa postfeministisessä maailmassa. Älylliset tai poliittiset vastalauseet eivät onnistu vähentämään sen viehätystä, vaan

romantiikka on ja pysyy lukijoiden suosiossa ja syntisenä nautintona, josta emme todella edes halua eroon. (Stacey & Pearce 1995, 12.)

Viihderomansseihin liitetään nykyään automaattisesti myös mahdollisuus feministiseen tulkintaan. Viihderomansseissa naisia kohtaavat ongelmat ja heitä kiinnostavat aiheet tehdään näkyviksi, ja tuodaan etualalle, jolloin näennäisesti kevyessä fiktiossa voidaan käsitellä myös sosiaalisia ongelmia. (Hall 2009, 181.) Tämä on epäilemättä yksi tekijä myös siinä, miksi romantiikka edelleen kerää naislukijoita, mutta uskon asiaan liittyvän myös syvempiä, naisten psyykkiseen rakenteeseen liittyviä ominaisuuksia.

Pearce ja Stacey (1995, 12) uskovat, että romantiikka säilyttää suosionsa ja pitää pintansa saamastaan kritiikistä huolimatta narratiivisuutensa ansiosta. Romanttinen rakkaus on diskurssi, eikä siis vain jokin biologinen tai psykologinen tapahtuma, joka on olemassa irrallaan muusta todellisuudesta. Romanssi, ja siten myös käsityksemme romanttisesta rakkaudesta, rakentuu ennemminkin kulttuurisesti määräytyneistä tavoista, joilla puhumme siitä, ja romanttiset narratiivit ovat tärkeä osa tätä prosessia. Pearce ja Stacey kuvaavat romanssia sisimmältään strukturalistiseksi käsitteeksi: ymmärrämme sen tiettyjen konventioiden ja niiden uudelleen-kirjoittamisen kautta, ja tämä selittää myös romanssin muuntautumiskyvyn ajan saatossa.

Strukturalistisesti orientoituneista tutkijoista esimerkiksi Tania Modleski ja Janice Radway ovat analysoineet tyypillisiä juonikuvioita ja henkilöitä romansseissa ja sen alalajeissa. (kts. Stacey & Pearce 1995, 26). Tällainen lähestymistapa johtaa Stacey'n ja Pearcen mukaan kuitenkin siihen, että vaikka strukturalistinen analyysi auttaa kuvailemaan romanttisen rakkauden tunnetta ja sen kuvaamiseen käytettyjä narratiivisia rakenteita, niitä pidetään virheellisesti universaaleina. Diskurssianalyysin avulla ajatusta yhdestä, yleispätevästä mallista on mahdollista laajentaa ja huomioida romanttisen rakkauden representaatioissa esiintyvät variaatiot ja muutokset. (Stacey & Pearce 1995, 27.) Rakkauskertomus tai romanssi ei siis ole yksi ja sama, tietyistä strukturalistisista elementeistä rakentuva kokonaisuus, vaan representaatio tunteesta, jonka kuvaamistavat vaihtelevat ajasta ja paikasta riippuen. Rakennamme kulttuurisesti käsitystämme siitä, mitä romanttinen rakkaus on, ja romanttinen viihdekirjallisuus osaltaan sekä ilmentää tuota käsitystä, että on osaltaan mukana luomassa sitä.

Yorkin yliopiston naistutkimuksen professori Stevi Jackson (1995, 58) esittää, että jos hyväksytään ajatus siitä, että tunteet ovat kulttuurisesti rakentuneita, voidaan myös uskoa niiden olevan muuttuvia ajassa. Näin myös romanssin narratiivi muuttuu ja elää, ja muutos nähdään myös kirjallisuudessa. Enää tarinoiden keskiössä ei esimerkiksi välttämättä ole ikuinen onni "sen oikean" kanssa, vaan vaikkapa lyhyemmän, mutta molempia osapuolia tyydyttävän suhteen kuvaus. Muutos on kuitenkin hidasta, sillä myös romanssien modernimmat, seksuaalisesti vapautuneemmat sankarittaret etsivät edelleen miestä tuomaan elämäänsä sisältöä (Jackson 1995, 60).

Tässä voidaan nähdä monien feminististen tutkijoiden esiin nostama ongelma: romanssi pitää jo sinällään sisällään ajatuksen, että nainen on vajaavainen ilman miestä, ja tämän mukanaan tuomaa romanttisen rakkauden täyttymystä. Naisen onnellisuuden voisi siis katsoa olevan riippuvainen miehestä, mikä taas vahvistaa naisen alisteista asemaa yhteiskunnassa. Reaalimaailmassa kuitenkin myös miehet ovat tietyllä tavalla riippuvaisia naisista ja moni kokee vajaavaisuutta ilman puolisoa, mutta heidän kokemukseltaan puuttuu kuitenkin sitä vahvistava kulttuurinen narratiivi. On edelleen tosiasia, että miehiä ohjataan kehittymään urallaan ja tavoittelemaan menestystä esimerkiksi harrastuksissaan, mutta samanlaista romanttista narratiivia "elämänsä naisen" löytämisestä ei miehiseen kulttuurikuvastoon kuulu. Käsittelen miesten ja naisten välisiä eroja suhtautumisessa romanssiin tarkemmin seuraavassa.

Duncombe ja Marsden tutkivat, kuinka naiset ja miehet hahmottavat rakkauden ja romantiikan, ja miten he kokevat todellisen elämän ja kulttuurin luomien odotusten välisen ristiriidan. Heidän työnsä paljasti, että naiset ja miehet suhtautuvat perustavanlaatuisesti eri tavalla romanttiseen narratiiviin. Vaikka molempien sukupuolten kohdalla seksuaalinen halu on voimakkaasti läsnä rakastumisvaiheessa, naisille romanttisten hetkien tietoinen lavastaminen ja romanttisen kertomuksen eläminen todeksi vaikutti lisäävän halua, kun taas miehille sillä ei ollut suurtakaan merkitystä. Duncombe ja Marsden näkevät näiden erojen syntyneen median ja kulttuurin luomista odotuksista ja ennakkokäsityksistä, jotka ohjaavat naisia uskomaan, että he voivat todella elää vasta romanttisessa suhteessa, kun taas miehille romantiikka tarkoittaa tunteiden sijaan ennemminkin seksiä ja romanttisten tekojen suorittamista. (Duncombe & Marsden 1995, 240-243, 249.)

Romanssissa nousee parisuhteen kuvauksen ohella erityiseen asemaan myös naisen seksuaalisuuden kokemus. Hall tuo esiin, että viihderomantiikka on vahvasti kehollinen kirjallisuudenlaji, ja kenties siksikin niin aliarvostettu. Romanttinen viihderomaani rakentuu naisen kokemuksen ja aistillisen, koko romaanin kestävän esileikin ympärille. Keskiössä on koko ajan nouseva odotus täyttymyksestä, joka konkretisoituu lukijan kehollisena ja emotionaalisenä kokemuksena, kiihottumisena ja emotionaalisenä sitoutumisena tarinaan. (Hall 2009, 17-18.)

Duncomben ja Marsdenin tutkimuksen valossa eräs mielenkiintoinen näkökohta, jota ei tietääkseni ole tutkittu, olisi selvittää millainen kehollinen kokemus viihderomantiikan lukeminen on miehille. Olettaisin, että miehille juoneen sisäänrakennettu, hidas esileikki ei synnytä samanlaista kehollista ja henkistä kokemusta kuin naisille, vaan he ennemminkin lehteilisivät kirjaa suoraan seksikohtauksiin, jotka he voisivat toki kokea yhtä nautinnollisina kuin naislukijatkin. Kirjojen hitaasti rakentuva päähenkilöiden välinen emotionaalinen side on kuitenkin mielestäni piirre, joka vetoaa nimenomaan naislukijaan.

Tämä sukupuolittuneisuus tuo kritiikkiin kuitenkin kiinnostavia, sitä värittäviä ulottuvuuksia. Kansainvälisellä kentällä myös romanttisen viihdekirjallisuuden puolustajat alkoivat saada äänensä kuuluviin. Massaromanssien puolustajat korostivat, että lajityyppi ei alenna naisia vaan ennemminkin voimaannuttaa ja toimii eräänlaisena naisten kapinana. Kirjoittajat puolustivat lajivalintaansa Jayne Ann Krentzin toimittamassa esseekokoelmassa "Dangerous Men and Adventurous Women" (1992), jonka johdannossa Harlequin-kirjailija Krentz esittää, että kriitikot väärinymmärtävät lajia tietoisesti koska näkevät romanssin poliittisesti epäkorrektina kirjallisuuden muotona. Esseekokoelman kirjoittajat kuitenkin perustelevat lajinsa oikeutusta ja asemaa pohjimmiltaan viktoriaanisin termein yhdistämällä sen naisen erityiseen voimaan ja kykyyn perhepiirissä, kodin ja rakkaiden ihmisten ympäröissä. (Weisser 2013, 133.) Huomasin itsekin teosta lukiessani, että viihderomanssin legitimitetin perusteluna "naisten erityislaatuinen kyky romantiikkaan ja ihmissuhteiden muodostamiseen ja ylläpitämiseen" kuulosti 2000-luvun korviini keinotekoiselta ja vieraalta.

### 2.1.3 Nykytutkimus

Viihderomantiikan koko lajikenttä mullistui 1980-luvulta tähän päivään, kun neitsyt-sankarittaret ja siveät, punastelevat katseet jäivät historiaan ja tilalle tuli lukemattomia uusia romantiikan alalajeja. 90-luvulla chick lit -sankaritar toi kentälle viihderomantiikalle vierasta itseironiaa ja elämänmakua, ja Harlequin-kirjat jakautuivat useisiin toisistaan poikkeaviin sarjoihin. Kustannuskentän muutoksen myötä myös kritiikin ja romantiikantutkimuksen kentän tuli muuttua. (Weisser 2013.)

2000-luvulla tutkijat ovat alkaneet nähdä feministisiä arvoja myös viihderomansseissa ja kulttuurisen muutoksen myötä valtavirtaistuneet käsitykset kuten naisten oikeus käydä töissä tai asua yhdessä ennen avioliittoa ovat tulleet itsestäänselviksi, mutta silti pohjimmiltaan romanssien keskiössä on ajatus liki yliluonnollisesta, molemminpuolisesta rakkaudesta, joka ylittää maailmassa kaiken muun. Naisen seksuaalisuus on legitiimiä vasta, kun se suuntautuu rakkaudelle perustuvaan parisuhteeseen. Romanttinen ideologia kahden tasa-arvoisen ihmisen erityislaatuisesta suhteesta säilyy, vaikka koristeet sen ympärillä muuttuvat. Romanssin kaavan tarkoitus on taata turvallisuus siitä, että fantasia toteutuu, ei kyseenalaistaa, tutkia tai haastaa romanttista ideaalia, toisin kuin esimerkiksi Humisevan harjun häiritseviä ja epämiellyttäviä tunteita herättävä tematiikka tekee. (Weisser 2013.)

Weisser (2013, 132-133) kuvaa, kuinka Rosalind Coward huomasi jo vuonna 1985 kiinnostavan korrelaation feminismiin valtavirtaistumisen ja viihderomantiikan suosion välillä. Siinä missä feministisistä ideoista, kuten naisen vapaudesta olla avioitumatta tai hankkimatta lapsia, oli tulossa valtavirran ajattelumalleja, Harlequin-yhtiön romanssien myynti kasvoi. Kun julkaisijat alkoivat sisällyttää teemoja feministisistä arvoista, mikä tarkoitti esimerkiksi naisten seksuaalista vapautumista, uranaisten ilmestymistä henkilöiksi ja naispäähenkilön yleistä itsenäistymistä, feministinen kritiikkikin alkoi suhtautua lajityyppiin suopeammin.

On kiinnostavaa huomata, että siinä missä kansainvälinen viihderomantiikka mukautti arvojaan aiemmin aiheellisesti kritisoiduista naisiin ja naislukijoihin halventavasti suhtautuvista patriarkaatin arvoja korostavista eksemplumeista modernimpaan suuntaan, kotimainen

viihderomantiikka rullaa eteenpäin edelleen pitkälti viime vuosisadan arvojen höyryillä. Naispäähenkilöt ovat kenties saaneet itsellisempiä ja persoonallisempia piirteitä, mutta fantasia rakentuu voimakkaasti perinteisille arvoille.

Weisser esittää Krentzin toimittaman "Dangerous Men and Adventurous Women" esseekokoelman kirjoittajien mystifioivan ja glorifioivan rakkautta eräänlaisena feminiinisenä supervoimana. Tässä piilee riski, että lukijat tukeutuvat vain ja ainostaan rakkauden ylikuonnolliseen voimaan kaiken muun ylittävänä periaatteena ja hylkäävät sen vuoksi kritiikin ja konkreettisen toiminnan muita yhteiskunnallisen sarron muotoja kohtaan. (Weisser 2013, 135.) Periaate ajattelun taustalla on vaarallinen: kun on kyse naisista, rakkauden pitäisi riittää.

Weisserin (2013, 144) kanta viihderomantiikan ja feminismin yhdistämiseen on, että on tarpeen sekä osoittaa, millä tavoin naiset eivät hyödy nykyisestä parisuhdejärjestelmästä sen sijaan, että yritettäisiin saada naisen tuntemaan olonsa paremmiksi järjestelmän sisällä. Toisaalta kuitenkin myös romantiikalla ja intohimolla on tärkeä rooli naisten elämässä, ja sen ei välttämättä tarvitse liittyä turvallisuudentunteeseen, parisuhteeseen tai perhe-elämään.

Romanttisen viihdekirjallisuuden tutkimusta ulkomailla on vauhdittanut erityisesti International Association for the Study of Popular Romance, joka perustettiin 2009 juuri edellä mainittuun tarkoitukseen. Yhdistys julkaisee tutkimuskirjallisuutta vertaisarvioidussa Journal of Popular Romance Studies -julkaisussa ja järjestää kansainvälisiä konferensseja.

## 2.2 Romanttisen viihdekirjallisuuden laji

Liisi Huhtala (2006, 68) esittää, että viihdekirjallisuutta on väheksyen nimitetty myös lajikirjallisuudeksi, joka kuvastaa käsitystä lajeista luokkana, kahlitsevina ja kaavamaisina konstruktioina, jotka köyhdyttävät kirjallista ilmaisua. Laji voidaan kuitenkin nähdä myös tyyppinä, jolloin sen merkitys tulee esiin tulkinnassa, kun lukija pyrkii tunnistamaan teoksen tiettyyn lajiin kuuluvaksi. Poimiessaan käteensä romanttisen viihderomaanin lukijalla on tietyt odotukset, jotka hän toivoo lukukokemuksen täyttävän. Jos teos vastaa huonosti lajityypin reunaehtoja, lukija kokee pettymyksen.

Postmoderni aika on lisännyt halua rikkoa matalan ja korkeakirjallisuuden rajoja, jolloin viihdekirjallisuudenkin laji on muuttunut ja synnyttänyt variaatioita, joita voitaisiin nimittää korkeakirjalliseksi viihteeksi. (Huhtala 2006, 68-69.) Viihteellisiin aineksiin on yhdistelty korkeakirjallisia, mahdollisesti yhteiskunnallisia aineksia ja näin ollen rikottu lajityypin tiukinta, stereotyyppistä kehystä, joka perustuu kaavamaisuudelle ja konventioille.

Viihderomanssin kaksi määrittävintä lajipiirrettä ovat keskeinen rakkaustarina ja onnellinen loppu. Sivujuonista riippumatta tarinan pääosassa tulee olla kahden ihmisen rakkaustarina, rakastumisesta siihen kuinka suhde lopulta onnistuu. Sillä lopulta suhteen on aina onnistuttava, vaikka pari kohtaisi kuinka paljon vaikeuksia tahansa matkansa aikana. (Romance Writers of America 2017.)

Onnellinen loppu sinetöidään yleensä siinä vaiheessa, kun harmaa arki ei ole vielä ehtinyt latistaa parin yhteistä onnea. Loppuratkaisu on usein sadunomainen, "he elivät elämänsä onnellisina loppuun saakka", jolloin parin yhdessä luoma me-identiteetti säilyy ehjänä. (Soikkeli 2006, 31.) Onnellisella lopulla on tärkeä osansa erityisesti lukijan kokemuksen kannalta. Viihteeltä haetaan nimenomaan hetkellistä pakoa arjesta ja olon paranemista, miellyttäviä tunteita. Hyvä viihdekirjoittaja saa lukijan sulkemaan viimeisen sivun tyytyväisenä ja ehkä jopa hieman haikeana joutuessaan jättämään kirjan maailman ja henkilöt taakseen (Vainikainen 2017).

Lajipiirteiden keskeiset tekijät nousevat suureksi osaksi viihderomantiikan kustantajien kirjoittajille antamista ohjeista, sillä viihderomantiikkaa määrittää voimakkaasti myynti ja kohderyhmäajattelu. Lajipiirteistä osa tuli nostettua esiin jo käsitteiden määrittelyn yhteydessä. Keskiössä on eroottis-romanttinen rakkaus ja päähenkilöiden toiminta sen täyttymiseksi. Kentän laajuus ja eri alalajien suuri määrä ja keskinäinen variaatio tekevät kiveen hakattujen lajipiirteiden määrittelemisestä kuitenkin hankalaa, ja hedelmällisempää onkin tarkastella eri alalajeihin liittyviä keskeisiä piirteitä.

## 2.3 Lajityypin muutos ja alalajit

Samalla kun yhteiskunta ja sen myötä kirjallisuus on muuttunut, myöskään genrekirjallisuus ei ole säilynyt immuunina muutokselle. Perinteinen romantiikka on muuttanut muotoaan, jolloin on mahdollista saada vaikutelma lajityypin suosion vähenemisestä. 80-luvun viihderomantiikka-buumin (kts. Ramsdell 2012, 10-12) jälkeen perinteisten romantiikka-sarjojen menestys on hiipunut ja sen sijaan voidaan nähdä merkkejä siitä, että romantiikka on alkanut vuotaa omasta lokerostaan vahvasti myös muihin kirjallisuuden lajeihin. Lukijat, jotka ennen olisivat tarttuneet Harlequin-romaniin, poimivat nyt samaan tarpeeseen hyllystä fantasiakirjoja tai rohkeampaa erotiikkaa, esimerkiksi joko Twilight- tai Fifty Shades -sarjojen romaaneja. Romantiikan elementit ovat sujuvasti siirtyneet mm. fantasia-kirjallisuuden puolelle. (Ahola 2014.)

Muutos näkyy myös romantiikan alalajien voimakkaassa lisääntymisessä. Vielä 90-luvulla Cathie Linz (1992, 11) on voinut jakaa romanttisen viihdekirjallisuuden karkeasti kahtia historiallisiin romansseihin ja nykyaikaan sijoittuviin romansseihin, vaikka molempien yläkäsitteiden alle mahtuukin valtava kirjo erilaisia alalajeja, aikakausia ja tyynejä. Linzin ajallinen jakolinja vaatisi nykyaikana kuitenkin mielestäni vielä kolmannen ulottuvuuden, tulevaisuuteen tai vaihtoehtoiseen todellisuuteen sijoittuvat romanssit.

Lajityyppiäottelu olisi jo sinällään oman tutkimuksensa arvoinen tehtävä, johon en tässä yhteydessä syvenny tarkemmin. Kuvaan kuitenkin muutamia romanttiseen viihteeseen olennaisesti liittyviä alalajeja, tai joissakin tapauksissa kenties eräänlaisia rinnakkaislajeja, jotka eivät välttämättä sijoitu romanttisen viihdekirjallisuuden sateenvarjon alle, mutta jakavat olennaisia lajipiirteitä sen kanssa.

*Chick lit* on uudehko, romanssille perustuva laji, joka on kehittynyt liberaalia kulutuskulttuuria, sinkkuelämää ja ulkonäkökeskeisyyttä korostavaan suuntaan. Huhtala (2006, 79) esittää lajin syntyneen nuoremman lukijakunnan tarpeisiin, joille perinteinen romantiikka ei enää riittänyt. Painotus perinteisestä miehen ja naisen välisestä rakkaussuhteesta on siirtynyt modernin naisen elämän kokonaisvaltaisempaan kuvaukseen työn, ystävien ja harrastusten ristipaineessa, joskin itse koen tuon kokonaisvaltaisuuden lähinnä pinnallisena, sillä pohjalla on kuitenkin useimmiten



naispäähenkilön miehen etsintä. Myös Almgren (2006, 162) kirjoittaa:

"Romanssin tarkoitus on aina oikean rakkauden toteutuminen. Se voidaan naamioida yritykseksi löytää todellinen itsensä ja oman elämänsä tarkoitus, mutta jos sankaritar löytää oman tarkoituksensa sen oikean kautta, kyseessä ei ole henkisen kasvun tarina vaan identifioituminen sankarin ja tämän arvomaailman kanssa."

Muita uudempia romantiikan alalajeja ovat esimerkiksi paranormaali romantiikka, jossa romantiikkaan sisältyy myös yliluonnollisia piirteitä scifistä, fantasiasta tai kauhusta, sekä romanttinen jännityskirjallisuus, jossa oleellisena osana juoneen kuuluvat jännitys- ja trillerielementit. Tärkeintä on kuitenkin aina keskeinen rakkaustarina ja tunnepitoisuus, onnellinen loppu. (Romance Writers of America, 2017.)

Kirjallisuuden historiassa klassismin kannattajat pyrkivät 1700-luvulla sulkemaan kanonisoidun kirjallisuuden muutoksen ulkopuolelle, omaksi hierarkiseksi järjestelmäkseen, kun taas kaanonin ulkopuolelle jääneet lajit nähtiin vähempiarvoisina, mutta samalla vapaampina muuttumaan. (Lyytikäinen 2006, 169.) Samaa jäykkyyttä voi havaita myös romanttisen viihdekirjallisuuden lajimäärityksessä, mutta uskon tämän johtuvan ensisijaisesti kaupallisista ja lukijalähtöisistä tekijöistä, eikä niinkään pyrkimyksestä säilyttää laji puhtaana. Romanttisen viihdekirjallisuuden tulee vastata tiettyihin tarpeisiin ja lukijoiden odotuksiin, jotta se myy. Jos teksti ei lunasta näitä odotuksia, se tuottaa lukijalle pettymyksen, koska lajiodotukset ovat niin voimakkaita. Tämän vuoksi romanttisen viihteen lajityypin sisällä ei juuri ole tilaa kokeiluille tai kirjoittajana kehittymiselle. Jos lajityypin rajoja pyrkii venyttämään, on hyväksyttävä, että tällöin todennäköisesti puhkaisee rajan ja siirtyy jonkin toisen lajityypin alueelle.

### 2.3.1 Homoseksuaalinen romanssi

Romanttinen viihdekirjallisuus käsittelee lähes yksinomaan heteroseksuaalisen naisen romanttisia pyrkimyksiä. Kotimaisessa lukemistoviitteessä heteronormatiivisuus korostuu kansainväliseen kenttään verrattuna entisestään: homoseksuaalisuus on käytännössä kokonaan rajattu pois romanttisen viihteen kehikosta. Sivuhenkilöt voivat olla homoseksuaaleja, mutta keskeinen romanssi on aina miehen ja naisen välinen rakkaustarina.

Olen itse käyttänyt homoseksuaalisuutta sivuteemana pienoisromaanissani ”Rakasta minusta nainen” (2014), jonka naispäähenkilön itsetunto on musertunut sen seurauksena, että hänen ensirakkautensa paljastaa naiselle heidän suhteensa olleen alusta asti valhetta, koska hän on homo. Tunnustus musertaa sankarittaren kokemuksen itsestään naisena, ja tämä löytää itsetuntonsa vasta rakastuessaan rikkaaseen ja ylimieliseen, mutta puoleensavetävään Jariin. Asetelmassa voi nähdä myös maskuliinisuuksien vastakkainasettelua siinä mielessä, että sankari, Jari, on menestynyt ja karski, jopa hypermaskuliininen, kun taas jonkinlaisen konnan rooliin asetettu ensimmäinen poikaystävä edustaa homoseksuaalina syrjäytettyä, poikkeavaa ja alisteista maskuliinisuutta.

Homoseksuaalisuuden kuvaus viihderomanssissa on monesti stereotyyppistä ja yksinkertaistavaa. Moniulotteisemmat homoseksuaalisuuden kuvaukset on rajattu omiin alalajeihinsa, ja nykyisin kansainvälisessä kentässä on tarjolla paljonkin homo-, lesbo-, bi- ja transseksuaalisia romansseja. Harlequinin tai Mills & Boonin julkaisuista niitä on vain pieni osa, mutta monet kustantajat kuten esimerkiksi Cleis Press, Sapphire Books tai Riptide Publishing ovat erikoistuneet nimenomaan sukupuolivähemmistöjä kuvaaviin romansseihin. Kotimaisessa lukemistoviihteessä vastaavaa julkaisukanavaa ei kuitenkaan tällä hetkellä ole.

### 3 KAAVAMAISET VIIHDEROMANSSIT

#### 3.1 Kotimaiset lukemistolehdet

Tässä työssä keskityn lajipiirteiden osalta tarkemmin erityisesti kaavamaisiin viihderomansseihin, jollaisiksi luen kotimaiset Kolmiokirjan pienoisromaanit sekä kansainväliset Harlequin-pokkarit. Ne edustavat romanttisen viihdekirjallisuuden perinteisintä ja kenties myös puhdasoppisinta muotoa. Suomessa romanttista viihdettä julkaisee varsinaisten kirjankustantamojen lisäksi vain Kolmiokirja Oy pienoisromaanisarjoissaan ”Timantti” ja ”Lääkäri”. Niiden suurin kansainvälinen kilpailija, HarperCollins Nordic, joka julkaisee Harlequin-pokkareita, ei tällä hetkellä ota vastaan suomenkielisiä käsikirjoituksia vaan julkaisee ainoastaan käännöksiä (Rytte Lindholm 2017). Olen itse kirjoittanut Kolmiokirjalle tähän mennessä viisitoista pienoisromaania, ja tämän kokemuksen

myötä myös huomannut, miten tarkkaan rajattu ja jopa säädelty lajityyppi on kyseessä.

Harlekiiniromanssi on rakkaussuhteeseen keskittyvä kertomus, jolla on onnellinen loppu. Se kerrotaan sankarittaren näkökulmasta ja kolmannessa persoonassa. Muut tekijä, kuten jännitys tai seikkailu, ovat aina sivuroolissa romanssiin nähden. Kirjat sijoittuvat nykyaikaan ja ympäristöt voivat vaihdella. (Modleski 1990, 35-36.) Samantapaiset säännöt on annettu myös Kolmiokirjan julkaisemien romanttisten pienoisromaaneiden "Timantti" ja "Lääkäri" kirjoittajille. Olennaista on, että molempien viihderomanssien, kotimaisten lukemistojen ja Harlequin-kirjojen kohdalla ajatus kaavamaisuudesta ei ole mielipide tai syytös vaan kustannuspoliittinen tosiasia.

Viihdekaava on olemassa, sitä ei voi kiertää eikä kieltää. On kuitenkin monimutkaisempi yhtälö määritellä, miten tämän kaavan olemassaolo vaikuttaa kirjoittajan vapauteen ja luovuuteen, ja tarkoittaako se automaattisesti, että kaavamainen viihde olisi väistämättä huonompaa tai alempiarvoista kuin niin sanottu korkeakirjallinen fiktio.

Kolmiokirja julkaisee tätä kirjoitettaessa neljää eri lukemistolehteä: Timantti, Lääkäri, Tosi Elämää ja Nyyrikki. Kaksi ensimmäistä ovat romanttisia pienoisromaaneja, Tosi Elämää keskittyy arkisiin tosipohjaisiin tarinoihin ja Nyyrikki on vanhemmalle väestölle suunnattu, yli satavuotias viihdelukemisto.

Kolmiokirjan pienoisromaaneissa korostuvat jo aiemmin mainittujen keskeisen rakkaustarinan ja onnellisen lopun lisäksi kotimaisuus, voimakas tunnelataus ja samaistuttavuus. Kotimaisuus liittyy läheisesti pökkareiden markkinointiin, joka lupaa lukijalle tarinoita suomalaisesta rakkaudesta. Näin ollen tarinoiden tulee tapahtua pääosin kotimaassa ja myös henkilöiden tulee olla suomalaisia. Tunnelataus taas liittyy siihen, että pökkareiden kerronnassa keskitytään voimakkaiden tunteiden kuvaamiseen, mutta näitä tunteita voivat rakkauden lisäksi olla esimerkiksi mustasukkaisuus, viha, suru, pettymys tai yllättyminen. Mutta vaikka tunteet ovat suuria ja dramaattisia, niitä pyritään kuvaamaan inhimillisesti ja ihmisläheisesti. (Kolmiokirja 2010.)

Kolmiokirjan kirjoittajille antamien ohjeiden mukaan viihteen perimmäinen tarkoitus on antaa lukijalle hetken hengähdystauko tylsästä arkielämästä. Viihderomaani on koskettava ja tempaa mukaansa heti alusta. Se herättää tunteita, itkua ja naurua, myötäelämistä, toivoa ja kiukkua.

Olellaista on lopussa lukijalle tarjottu tyydytyksentunne. Näiden tekijöiden puitteissa kirjoittaja voi toteuttaa omaa persoonallisuuttaan ja näkemystään. (Kolmiokirja 2010.) Kolmiokirjan romanttisten pienoisromaanien kirjoittamisessa ei siis pohjimmiltaan ole kyse itseilmaisusta ja kirjallisen kyvykkyyden osoittamisesta, vaan taidosta kertoa koskettava, tunteita herättävä tarina.

Kolmiokirjan pökkareiden pituus on 30000 - 32000 sanaa. Valmista käsikirjoitusta voi tarjota lukemistolehtien päätoimittajalle (v. 2017 Anni Moilanen) Kolmiokirjan verkkosivuilta löytyvään sähköpostiosoitteeseen. Jos kirjoittaa nimimerkillä, se on syytä liittää käsikirjoituksen alkuun.

### 3.1.1 Timantti

Rakkauskertomusten lukijaa viehättää erityisesti myös säätykierto, se kun tavallinen tallaja nousee yhtäkkiä asemansa yläpuolelle esimerkiksi julkkisen puolisoksi (Soikkeli 2006, 11). Tämä on perusasetelmana Timantti-sarjassa, jonka sisältöön liittyy aina tavalla tai toisella ripaus glamouria ja välähdys rikkaiden ja kuuluisien elämästä.

Timantti-pienoisromaani voi olla kertomus tavallisesta naapurin työstä, joka yllättäen saa upporikkaan, vaikutusvaltaisen miehen huomion osakseen, tai vaihtoehtoisesti vaikkapa naisesta, joka on jo liike-elämän huipulla, mutta kaipaa rakkautta ja perhe-elämää. Henkilöinä voi olla esimerkiksi rock-muusikkoja, urheilijoita, taiteilijoita tai huippumalleja. (Kolmiokirja 2010.) Keskiössä on siis klassinen ryysyistä rikkauksiin -tarina. Sen ytimessä on fantasia yltäkylläisestä ja huolettomasta elämästä, johon rakkaus avaa portit.

Timantti on Kolmiokirjan pökkareista yleispätevämpi, koska sen henkilöt voivat olla käytännössä ketä vain. Luksus ja glamour ovat lähinnä lisämausteena ihmissuhteiden kuvauksessa. (Kolmiokirja 2010.) Tämä eroaa kuitenkin chick lit -kirjojen käsilaukuista ja merkkikengistä siinä, että päähenkilö ei itse juuri koskaan ole osallisena tästä luksuselämästä, vaan hän on sijoittunut sen ulkopuolelle, pyrkimään sisään kauniiden ja rohkeiden maailmaan. Siinä missä chick lit voi olla kuvaus muotimaailman pintaliidosta ikuisine bileineen ja vaihtuvine kenkineen, Timantti-pökkari on tuhkimotarina kohti parempaa elämää pyrkimisestä.

Timantti-pokkariin kuuluu olennaisena osana myös juoneen sisällytetty timanttikoru. Se voi olla kihlasormus tai jokin muu koru, mutta sen täytyy olla osa juonta eikä vain ohimenevä maininta, ja sen tulee jollain tavalla koskettaa tarinan aikana myös päähenkilöä. (Kolmiokirja 2010.) Tässä suhteessa oma luovuuteni on usein ollut koetuksella, kun olen koettanut miettiä, miten saan korun mukaan ilman kohtuutonta päälle liimaamista. Monesti koru on ollut tarinoissani varastettu tai jollain tavalla vaarallinen, ja siten tuonut tarinaan lisää jännitettä. Kerran olen käyttänyt korua hieman erikoisemmalla tavalla juonen veturina, kun olen tehnyt timanttikorusta Palloliiton myöntämän palkinnon, joka jaetaan vuoden lupaavimmalle naisjalkapalloilijalle, ja jonka vuoksi naispäähenkilö on valmis treenaamaan koko kauden miesten kolmosdivarijoukkueen kanssa.

Pienoisromaanissani "Kohtalon voima, sydämen kaipaus" olen ratkaissut asian siten, että naispäähenkilön poikaystävä on hankkinut sormuksen, mutta kun poikaystävä kuolee, koru periytyy hänen parhaalle ystävälleen, miehelle, josta tulee tarinan mittaan naisen elämän suuri rakkaus. Parhaassa tapauksessa koru muuttui tarinan kulkiessa itseään suuremmaksi, symboliksi ikuisesta, elämän ja kuoleman rajat ylittävästä rakkaudesta.

Se oli kaunis, yksinkertainen sormus, jonka huomion keskipiste oli melkein suhteettoman suuri kivi keskellä sen kehää. Timantti oli sädehtivä, prinsessahiottu kivi joka sädehti majesteettillisesti ikkunasta siivilöityvässä valossa. Marianne katsoi sormusta, joka oli ollut tarkoitettu hänelle jo pitkään. Tuomas tiesi sen yhtä hyvin. Marianne otti sormuksen, koska se kuului hänelle, ja se oli ollut hänen omansa jo ennen kuin Tuomas oli ojentanut sen hänelle. Mutta haluaisiko hän ottaa myös miehen? Hän oli menettänyt Johanneksen, ennen kuin oli ehtinyt tutustua häneen todella, ennen kuin mies oli ehtinyt kosia. Ja nyt hänen vieressään istui Tuomas, jonka hän oli tuntenut vasta yhtä vähän aikaa, ja siitä huolimatta hän tiesi, vailla minkäänlaista epäilystä, että he kaksi tulisivat elämään loppuelämänsä yhdessä. Se tuntui yhtä väistämättömältä kuin se, että joka vuosi lumi sataisi maahan ennemmin tai myöhemmin. Se saattaisi kestää kauan, tai se saattaisi tulla heti säiden viilettyä, mutta joka vuosi yhtä väistämättä lumi joskus tuli. Hän tunsu Tuomaksen läpikotaisin, vaikka he olivat tienneet toistensa olemassaolosta niin vähän aikaa. Hän tunsu olonsa vaillinaiseksi, kun mies ei ollut hänen lähellään, ja Tuomas oli ainoa ihminen maailmassa, joka tiesi kuka hän todella sisimmässään oli. Ja Marianne tiesi, ettei hänellä oikeastaan ollut edes mitään mietittävää. Hän pujotti sormuksen sormeensa, katsoi sitä ja nosti sitten silmänsä Tuomakseen. Miehen hehkuvanharmaat iirikset olivat kiiltävät kun hän tuijotti Marianneä takaisin ja odotti. (Kohtalon voima, sydämen kaipaus. 95)

### 3.1.2 Lääkäri

Romanssi sijoittuu usein johonkin yhteiskunnallisesti marginaaliseen tilaan, joka poikkeaa arkielämästä, kuten esimerkiksi johonkin eksoottiseen lomakohteeseen, tai se voi perustua jollekin sosiaalisesti perustellulle hoivaamisen ja hellimisen tilanteelle kuten esimerkiksi sairaalaromansseissa. (Soikkeli 2006, 31-32.)

Sairaalamiljööille ja -dynamiikalle perustuu myös Lääkäri-pienoisromaanien tematiikka. Nämä pokkarit sijoittuvat sairaaloihin, terveyskeskuksiin tai lääkäri-asemille, ja perinteisten romantiikan elementtien lisäksi läsnä on myös elämän ja kuoleman välinen kamppailu, heikkouden ja hoivan, toivon ja epätoivon sekä parantumisen dynamiikka. (Kolmiokirja 2010.) Jälleen kerran keskeistä on kuitenkin tunnekokemus, sairaudesta selviäminen ja vaikeuksien voittaminen. Naispäähenkilö on usein sairaanhoitaja, lähihoitaja tai muussa avustavassa roolissa esiintyvä nainen, joskus myös potilas. Nainen on harvemmin itse lääkäri, sillä maskuliinisena ja vaikutusvaltaisena tämä rooli on yleensä varattu miehelle. Näitä rajoja voi kuitenkin pehmeästi koetella, jos pienoisromaanin tematiikka muuten sopii lajityyppiin.

Kolmiokirja (2010) kehottaa kuvaamaan sairautta osana päähenkilöiden elämää, jolloin tarinasta tulee koskettavampi ja se vetoaa enemmän tunteisiin. Myös lapsen sairaus on asia, joka nostattaa pintaan suuria tunteita, kuten pienoisromaanissa "Kun voi menettää kaiken". Romanssi syttyy vähitellen, väärinymmärryksistä huolimatta nuoren, poikansa terveydestä huolestuneen yksinhuoltajaäidin ja naapuriin muuttaneen lastenlääkärin välille.

Nelli säntäsi poikansa luo sydän kurkussa. Oskulla oli silmät kiinni ja hän sätkähteli pienin, hennoin nykäyksin maassa. Nellillä ei ollut aavistustakaan, mitä hänen olisi pitänyt tehdä, mutta äidinvaistonsa ohjaamana hän osasi vain kaapia pojan lattialta syliinsä ja piteli tätä niin kauan, että sätkähdykset asettuivat ja poika makasi hiljaa, silmät kiinni. Nelli kutsui poikaa nimeltä ja läpsäytti hänen kasvojaan kevyesti, mutta Osku ei reagoinut vaan makasi hänen sylissään veltona ja silmät kiinni. Paniikki sai Nellin toimimaan suoraviivaisesti ja nopeasti. Hän laski pojan sylistään lattialle, kiskaisi kengät jalkaansa ja juoksi ovesta ulos.

Henrik istui sohvalla ja katseli jääkiekkoa valtavasta taulutelevisiosta, kun ovikello soi kipakasti ja vaativasti. Henrik huokasi, laittoi ottelun tallentavan digiboksin avulla tauolle ja meni eteiseen. Oven takana seisoi Nelli, joka näytti siltä, että oli itkenyt.

- Minä en rupea tähän nyt, Henrik sanoi ennen kuin Nelli ehti sanoa mitään. - Ei meidän kannata enää puhua tästä, mitä ikinä meidän välillämme olikin. Anna olla nyt vain ja mene kotiin...

- En minä välitä meistä pätkäkään, Nelli keskeytti hänen värisävällä äänellä. - Se on Osku. Sinun pitää tulla nyt heti. Osku on sairas. Hänellä on jokin hätänä, ja minä en tiedä, mitä tehdä. Sinun pitää tulla nyt, Nelli toisti ja kietoi käsivartensa ympärilleen, jotta pysyisi koossa. Hän ajatteli lattialla kouristellutta Oskua ja puri huultaan, jotta ei olisi itkenyt.

- Jos olisi ketään muuta, minä olisin... Nelli jatkoi, mutta Henrik oli jo kääntynyt eteisessä ja veti päällystakkia t-paitansa ylle. Sitten hän survoi kengät jalkaansa niin että kantapäät painuivat littaani ja kaapaisi avaimet käteensä eteisessä seisovan pienen antiikkilipaston päältä.

- Ei tarvitse selittää. Mennään, nopeasti. Mitä tapahtui? Selitä kaikki, niin tarkasti kuin osaat, Henrik sanoi samalla kun harppoi Nellin asuntoa kohti. (Kun voi menettää kaiken, 66-67.)

Kotimaiset lääkäriromanssit ovat historiansa aikana kehittyneet niin, että enää kyse ei ole yksinomaan sairaalaromansseissa, missä lääkärit rakastuvat hoitajiin tai potilaat lääkäreihin.

Päähenkilö voi olla henkilökohtainen avustaja, jolloin hoivatilanne siirtyy kodin yksityiseen ympäristöön, tai romaani voi sijoittua esimerkiksi terveyskeskukseen, jossa dynamiikka muuttuu sairaalan elämän ja kuoleman välisestä dramaattisesta kamppailusta enemmänkin tiiviin työyhteisön suhdekiemuroiksi.

### 3.2 Ulkomainen sarjaromantiikka

Ulkomaisen sarjaromantiikan tärkeimmät kustantajat ovat Harlequin sekä Mills & Boon. Mills & Boon perustettiin yleiskustantamoksi 1908, mutta ensimmäisen maailmansodan jälkeen tilaus eskapistiselle romantiikalle sai kustantamon keskittymään enemmän sarjaromantiikkaan. Vuonna 1971 Mills & Boon yhdistyi kanadalaisen Harlequin Booksin kanssa, ja seurauksena oli kansainvälisiä romantiikka-markkinoita tänäkin päivänä dominoiva imperiumi. (Mills & Boon 2017a.)

Kuvaan seuraavassa lyhyesti muutamien eri sarjojen erityispiirteitä kustantamojen kirjoittajille tarjoamien ohjeiden mukaisesti (Mills & Boon 2017b, Harlequin 2017). Harlequin ottaa vastaan myös agentittomia tarjouksia julkaisuiksi, joten jos romantiikan kirjoittaminen englanniksi sujuu, on suomalaisenkin kirjoittajan mahdollista tarjota käsikirjoitustaan julkaistavaksi suoraan kustantamolle.

Harlequin Romance (tai Britanniassa Mills & Boon Cherish) -sarja on kustantamon ensimmäinen ja ikonisin sarja. Sen keskiössä on sankaritar, jonka tulee olla samaistuttava ja todellinen, kun taas sankarin tulee olla voimakas ja menestynyt. Kirjoissa tulee olla voimakas emotionaalinen jännite, mutta ei eksplisiittistä seksin kuvausta. Ne ovat kotoisia, hyvän mielen romaaneja, ja niiden sanamäärä on 50000.

Harlequin Dare -sarjassa julkaistaan viihderomantiikkaa kuumimmasta päästä kustantamon valikoimaa. Erotiikka sekä kieli, jolla siitä puhutaan, on romaaneissa ekplisiittistä ja rohkeaa, ja seksuaalinen jännite on keskeinen osa juonta. Tarinoiden tulee sijoittua nykyaikaan ja joko urbaaniin tai eksoottiseen ympäristöön. Kerronta tapahtuu joko yksikön kolmannessa tai ensimmäisessä persoonassa, ja näkökulma sankarin ja sankarittaren välillä tulee jakautua tasaisesti.

Romaanien sanamäärä on 50000.

Harlequin Intrigue -sarja keskittyy romanttiseen jännitykseen. Sankarin ja sankarittaren välillä on alusta asti romanttinen jännite, vaikka he keskittyisivätkin mysteerin tai rikoksen ratkaisemiseen. Romaaneja verrataan tv-sarja 24:ään ja sen nopeasti etenevään juoneen. Kirjoissa ei ole graafisia seksin tai väkivallan kuvauksia, ja niiden tulee sijoittua Pohjois-Amerikkaan. Sanamäärä romaaneissa on 55000. Harlequin Romantic Suspense on hyvin samansuuntainen sarja, jolta kuitenkin vaaditaan laajemman sanamääränsä (70000) vuoksi tarkempaa henkilökuvausta ja monimutkaisempaa juonta).

Mills & Boon Nocturne -sarja keskittyy jännitykseen ja paranormaliin romantiikkaan. Niissä voi seikkailla vampyyreja, ihmissusia, muodonmuuttajia tai myyttisiä hahmoja, ja niissä on voimakas seksuaalinen jännite. Konfliktit voivat olla arkitodellisuuteen sijoittuvia sarjoja dramaattisempia, koska paranormaalissa romantiikassa pelataan kirjoittajan luoman todellisuuden säännöillä, ja suuret elämän ja kuoleman kysymykset ovat usein läsnä. Romaanit sijoittuvat pääasiassa nykyaikaan, mutta kirjoittaja voi tarvittaessa vierailla historiallisella ajalla, jos tarina sitä vaatii. Romaanien sanamäärä on 80000-85000.

### 3.3 Kohderyhmä ja lukijat

Viihderomanssin kirjoittaminen eroaa taideproosan tai kaunokirjallisen fiktion kirjoittamisesta monin tavoin. Kirjallisin ja taiteellisin kriteerein katsottuna hyvä kirjoittaja ei automaattisesti ole hyvä viihdekirjoittaja, mutta toisaalta hyvät viihdekirjoittajat ovat usein myös kirjalliselta tasoltaan alan ammattilaisia. Keskeistä on ymmärtää lajityypin ja tekstin kohderyhmän asettamat vaatimukset. Lisäksi kenties tärkein yksittäinen hyvä viihderomanssien kirjoittajan määre on rakkaus lajiin. Romanssia on mahdoton teeskennellä, ja tähän kilpistyy monen rahanahneen, viihderomansseihin puhtaasti helppona tulona suhtautuvan kirjoittajan tie.

Romanttista viihdettä ei kirjoiteta itselle, omien kirjallisten motiivien ja pyrkimysten ajamana, vaan sitä kirjoitetaan lukijoille. Tämä on keskeinen perusasia, joka jokaisen romantiikkaa kirjoittavan on pakko hyväksyä ja ymmärtää. Se ei tarkoita, etteikö romanttista viihdettä kirjoittaessa voisi



ilmaista itseään tai olla uskollinen omille kirjallisille ja taiteellisille tavoitteille, mutta lähtökohtana romanttiselle viihdetekstille on aina lukija.

Kirjailijan kyvykkyys viihderomantiikan kentällä ei perustu siihen, kuinka hyvin hänen tekstinsä vastaa konventionaalaisia hyvän kirjoittamisen määreitä, vaan siihen kuinka hyvin hän pystyy luomaan fantasian, johon useat lukijat pystyvät uppoutumaan. Kirjailijan tehtävänä on luoda itse kuvittelemansa fantasia, josta he toivovat suuren määrän lukijoita nauttivan, mahdollisimman elävästi. Se on perimmäinen syy sille, miksi romantiikassa ei ole kaavaa. Kirjat, jotka kirjoitetaan laskelmoidusti sen perusteella, minkä uskotaan uppoavan romantiikannälkäisiin lukijoihin, eivät koskaan saavuta kentällä suurempaa menestystä. Kirjailijan on tunnettava naissukupuolen historiaa värittävät myytit ja pystyttävä jakamaan ne lukijoidensa kanssa tekstissään. (Krentz 1992, 4, 27-28.)

Diana Palmer (1992) kuvailee lukijoitaan sekalaiseksi joukoksi, joista osa on erittäin korkeastikin koulutettuja, vaikka suurin osa kuuluu yleensä työtä-tekevään alempaan keskiluokkaan. Suurin osa heistä on naimisissa ja heillä on lapsia, osa on eronneita tai leskeytyneitä. Se, mitä Palmer esittää kaikilla lukijoilla olevan yhteistä, on tieto ja kokemus rakkaudesta. Se sallii näille arkielämän velvollisuuksien paineessa uurastaville naisille hetken lepoa, ja tarjoaa heille pakotien arjesta. He voivat hetken aikaa olla jälleen neitsyitä, uranaisia, debytantteja tai prinsessoita. He voivat hetken aikaa elää keskellä luksusta tai dekadenssia. Romanssit antavat heille mahdollisuuden kokea kaiken tämän vaarantamatta kuitenkaan kaikkea sitä, mitä he ovat jo elämässään saavuttaneet. (Palmer 1992, 155-156.)

Kolmiokirjan kuvaus romanttisten pökkarien lukijoista on huomattavasti tyllympi.

Kirjoittajaohjeiden mukaan romanttista viihdettä lukevat 15-65 -vuotiaat naiset. He ovat koululaisia tai opiskelijoita, työläisiä, alempia toimihenkilöitä tai työttömiä. Koulutustaso kuvataan matalaksi (ei korkeakouluopintoja) ja tyypillisistä ammateista mainitaan siivoajat ja myyjät.

Kolmiokirja ei määrittele keskivertolukijaa, mutta kehottaa silti välttämään esimerkiksi sivistyssanoja ja liian vaikeita ilmauksia. (Kolmiokirja 2010.) Koska Kolmiokirja ei avaa, millaisiin tilastoihin lukijoiden tyypittely pohjaa, on vaikea sanoa, vastaako hieman tymeä kuva todellisuutta. Tunnen monia korkeakoulutettuja naisia, jotka lukisivat mielellään

viihderomantiikkaa, jos se ei olisi niin alentuvasti lukijoihinsa suhtautuvaa.

Kohderyhmäajattelussa voidaan nähdä myös tiettyä kehämäisyyttä. Se ryhmä, jonka pohjalta viihdettä räätälöidysti kirjoitetaan, todennäköisesti myös ostaa pokkareita. Koska tällä hetkellä pokkarit on selvästi suunnattu kouluttamattomille, elämäänsä jännitystä ja elämyksiä viiheestä hakeville naisille, niihin tuskin tulevat tarttumaan korkeammin koulutetut ja romantiikan lisäksi myös edes jonkinasteisia älyllisiä virikkeitä kaipaavat lukijat.

### 3.4 Juoni

Kärjitetysti kaikki viihderomanssit noudattavat samaa reseptiä: vaikeuksien kautta voittoon. Perinteisessä sarjaromantiikassa juoni tiiviistyy siihen, kuinka sankari ja sankaritar löytävät rakkauden toistensa, muiden ihmisten tai ympäristön vastustuksesta huolimatta. Kirjan pituus määrittelee osaltaan suhdetta kohtaavien vastoinkäymisten määrää.

Kolmiokirja kehottaa lähtemään liikkeelle tunnepohjaisesta perusideasta. Hyvän ja pahan välillä tulee olla voimakas jännite, joka kärjistyy loppua kohti. Juonen tulee pitää lukija otteessaan ensisivuilta loppuun saakka, ja välissä on hyvä olla muutamia pienempiä huippukohtia ennen varsinaista loppuhuipennusta. Onnellinen loppu on tärkeä, ja Kolmiokirja korostaa vanhaa "vaikeuksien kautta voittoon" -reseptiä. (Kolmiokirja 2010.)

Alalajeista riippuen eri sarjojen romansseissa on eroa myös juonen osalta. Toiset sarjat keskittyvät enemmän rikos- tai mysteerielementtien ratkaisemiseen, mutta kaikissa keskeinen tarina ja juoni on pohjimmiltaan sama: miten sankari ja sankaritar saavat toisensa.

### 3.5 Henkilöt

Romanttisen viihdekirjallisuuden henkilöt nähdään monesti stereotyyppisinä, perinteisille miehen ja naisen rooleille rakentuvina karikatyyreina. Romantiikan naispäähenkilön tulee olla samaistumiskohde lukijan idealisoidulle minälle, ja miessankari on myös enemmän roolinsa edustaja kuin yksilöllinen persoona (Almgren 2006, 156-157). Kolmiokirjan pitkäaikainen

päätöimittäjä Eeva Vainikainen kuvailee romanttisen viihteen henkilöahmoja siten, että romantiikan hehku tuntuu kuumimmalta, kun mies on mahdollisimman mies ja nainen mahdollisimman nainen. Hänen mukaansa naiset arvostavat miehessä ritarillisuutta, oikeamielisyyttä ja rehellisyyttä, mutta nämä ominaisuudet voivat tietysti alussa piiloutua juron ulkokuoren alle. Naispäähenkilön taas on oltava elävä ja uskottava, samaistumiskohde lukijalle. (Vainikainen 2017).

Ensisilmäyksellä sukupuolten välinen roolitus on perinteistäkin perinteisempi: mies on voimakas, maskuliininen tumma rakastaja, nainen suurisilmäinen ja viaton neitsyt, joka joutuu puoliväkisin antautumaan halulleen. Kärjistettynä ja ensisilmäyksellä asetelma näyttäisi olevan voimakas mies ja heikko nainen. Hieman syvemmälle mentäessä myös tästä perinteisestä henkilöasetelmästä voi löytää uusia ulottuvuuksia.

Kirjoittajan ohjeiden perusteena on oletus, että naislukija haluaa ja pystyy samaistumaan naispäähenkilöön ja rakastumaan miespäähenkilöön. Myöhemmin tässä tutkimuksessa pureudun kuitenkin lukijan samaistumisen dynamiikkaan ja esitän, ettei asia ole niin yksinkertainen kuin ensisilmäyksellä näyttää, ja ettei naislukijan samaistuminen automaattisesti kohdistukaan naispäähenkilöön.

### 3.5.1 Naispäähenkilö

Kolmiokirjan kirjoittajaohje (2010) määrittelee sankarittaren noin kolmikymppiseksi, aikuiseksi naiseksi, vaikka tarkkaa ikää ei tarvitse mainita. Naispäähenkilön tulee ehdottomasti olla hyvä, jotta hänellä voi olla tarinassa vastavoimana toinen "paha" nainen tai muu henkilö. Naispäähenkilö ei kuitenkaan saa olla ällöttävän hyveellinen tai tylsä, vaan hänen pitää olla sympaattinen ja oikeamielinen. Hänellä voi silti olla inhimillisiä heikkouksia ja negatiivisia tunteita. Samaistuttavuus nousee tärkeäksi erityisesti naispäähenkilön kohdalla. Sankaritar on usein mahdollisimman tavallinen, mieluummin hieman surkea, jonka elämä pokkarin mittaan muuttuu, kun prinssi valkealla ratsulla tulee ja pelastaa hänet ankealta arjelta.

Harlekiiniromanssissa naissankarittaren tulee olla tietynlainen. Koska läsnä on usein myös sankarittaren kilpailija, paheellinen nainen, on tarpeen erottaa sankaritar tästä selvästi ja korostaa hänen hyveellisyyttään, kuitenkin niin että hän säilyttää vielä lukijan sympatiat puolellaan. Modleski (1990, 51-52) erittelee sankarittarelle usein attribuoituja luonteenpiirteitä: kyky itsepetokseen, jolloin hänen ei voi katsoa valehtelevan lukijalle tunteistaan sankaria kohtaan, vaan hän kieltää tunteet itseltäänkin; nuorekkuus ja viattomuus, jolloin hän ei voi käyttää omaa seksuaalista vetovoimaansa hyväkseen, koska ei itsekään tunnista sitä; sekä passiivisuus, jolloin sankarin vastuulla on puolittain pakottaa nainen suhteeseen ja rakkauteen. Sankarittaren rooli liittyy myös Modleskin mainitsemaan katoamistemppuun paljon käytetyn "Mies komerossa" -juonikuvion kautta, jossa nainen voi olla miehen katseen kohteena ilman, että tietää olevansa katsottu, jolloin hänen on fantasiassa mahdollista vapautua itsetarkkailusta (Modleski 1990, 53).

Naisen tietämättömyys omasta vetovoimastaan on olennaista viattoman vaikutelman säilyttämiseksi. Joskus se saattaa toimia myös miessankarin kohdalla, kuten allaolevassa katkelmassa:

Vierailuaika oli jo päättymässä, kun Jarkko marssi osastolle raskas takki ympärilleen kiedottuna. Sen vetoketjut kilisivät hänen kulkiessaan, ja kun yksi hoitajista huomautti, että vierailuaika päättyisi aivan kohta, hän pakotti hymyn kasvoilleen ja lupasi olla nopea. Jarkko tiesi, että hänen hymynsä ei ollut erityisen vakuuttava, vuosien saatossa kasvoihin tulleet iskut olivat saaneet hänen suunsa vetäytymään vinoon ja hänen toinen suupielensä oli jähmeämpi kuin toinen. Se kuitenkin riitti hoitajalle, joka vastasi hänelle hymyllä ja nopealla nyökkäyksellä. Jarkolla ei ollut aavistustakaan siitä, miten hoitaja jäi katsomaan hänen jälkeensä ja huokasi syvään itsekseen. Hänellä ei ollut pienintäkään hajua siitä, miten hänen jyrkät vartalonsa ja kolkot, karun komeat kasvonsa vaikuttivat naisiin. Hoitaja kuitenkin palasi taukokuoneeseen leyhytellen kasvojaan aikakauslehdellä ja pudistellen itsekseen päätään. (Me kaksi maailmaa vastaan, 30.)

Naisen täytyy toteuttaa pyrkimystään parinmuodostukseen jäämättä siitä kiinni. Nainen on passiivinen, etäinen ja rauhallinen, kun miehen osaksi jää aktiivisesti edistää suhteen syntymistä. Naisen ei tule olla aloitteellinen vaan piilottaa halunsa ja suojella mainettaan, eikä turhalle tai ylitsevuotavalle tunteellisuudelle ole sijaa. Nainen pyrkii olemaan mahdollisimman tavallinen ja siten samaistuttava sen aikaa kun odottaa, että suhde tapahtuu hänen toiminnastaan tai toimimattomuudestaan riippumatta. (Snitow 1979/2001, 312.)

Sankarittaren viattomuus on tärkeää: olen itse saanut palautetta erään pienoisromaanini yhteydessä siitä, että naispäähenkilö viittaa tekstissä aiempiin, huonosti sujuneisiin suhteisiinsa. Asia kirjoitettiin uudelleen niin, että mitään aiempia suhteita ei ollutkaan, ja juorut hänen

kevytkenkäisyydestään olivat kokonaan perättömiä. Viihteessä naisen puhtoisuus ja viattomuus on tärkeää, sen sijaan miehelle sallitaan menneitä hairahduksia ja harha-askelia, kunhan hän lopussa tajuaa sankarittaren olevan hänen ainoa tiensä kestävään onneen ja katu menneisyyttään.

Kansainvälisissä viihderomansseissa sankarittarella on usein elämä raiteellaan. Heillä on kunnioitettava ura ja mielenkiinnon täyteinen elämä jo ennen kuin sankari tulee mukaan kuvioihin. (Williamson 1992, 128.) Tämä asetelma on kuitenkin päinvastainen kotimaisissa Kolmiokirjan pokkareissa. Sankarittaren tulee olla lähtökohdiltaan huonossa asemassa, eikä hän saa olla esimerkiksi liian korkeasti koulutettu. Mitä huonommin sankarittarella menee alussa, sitä suurempi palkinto on lopussa, kun kaikki järjestyy miehen tultua kuvioihin.

### 3.5.2 Miespäähenkilö

Miespäähenkilön esikuvana viihderomansseissa on kärjistetyksi Mens Health -lehden kansikuvamies, joka on sekä omien tunteidensa tasalla ja kykenevä kohtaamaan ne, mutta samalla myös kiinteää lihasta päästä varpaisiin, hallitsee tekniikan ja tekee tarvittaessa myös halot. Mies, joka pystyy puhumaan tunteistaan sankarittaren kanssa samalla kun kuitenkin säilyttää hypermaskuliinisen ytimensä on viihderomanssien ideaali.

Samoin kuin sankarittarelle, myös miessankarille on oma, selkeä muottinsa. Usein siihen liittyy kova, karski ulkokuori ja kultainen sisin. Esimerkiksi "Me kaksi maailmaa vastaan" pienoisromaanin entinen nyrkkeilijä, joka joutuu astumaan kehään vielä viimeisen kerran pelastaakseen muut väkivallalta, on samaan aikaan sekä moraalinen että äärimmäisen maskuliininen hahmo, johon naispäähenkilön ja samalla tähän oletetusti samaistuvan lukijan on helppo ihastua.

Kolmiokirjan ohjeen (2010) mukaan miespäähenkilön tulee olla suurinpiirtein samanikäinen tai naista jonkun vuoden vanhempi, mutta ei vanha, eikä missään tapauksessa sankaritarta nuorempi. Sankarinkin täytyy olla pohjimmiltaan hyvä, vaikka sankaritar ei sitä heti alussa tietäisikään. Hän on miehekäs ja voimakas, mutta samalla inhimillinen ja hänellä on myös pehmeä puoli.

Modleski esittää, että brutaali miessankari harlekiiniromansseissa peilailee todellisuutta, jossa miehet usein suhtautuvat naisiin ylenkatsoen, vähätellen ja objektivoiden. Naislukija, jolle romanssin kaava on tuttu, voi päästä romanssin sankarittaren edelle ja tulkita miehen käytöstä kaavan perusteella: miehen inhottava käytös on vain todiste hänen sietämättömästä rakkaudestaan sankaritarta kohtaan. Naislukijan samaistuminen kirjan päähenkilöön tarkoittaa Modleskille muutakin kuin todellisuuspakoa ja hedelmätöntä fantasiaa. Kaava ja sen myötä tulevat tapahtumat ovat lukijan tiedossa, ja hän tietää enemmän kuin kirjan sankaritar. Näin ollen, koska lukija pystyy tulkitsemaan kirjan miessankarin tekoja jo ennalta tietämänsä loppuratkaisun valossa, hän pystyy käsittelemään lukiessaan monia miehiin kohdistamia epäilyksiä ja pelkoja. Modleski siis esittää, että romanttisen fiktion avulla naiset voivat käsitellä miesten vihamielistä ja alistavaa käytöstä heitä kohtaan turvallisessa kontekstissa. (Modleski 1990, 40-43.)

Erityisen paljon kritiikkiä on herättänyt dominoiva alphas -hahmo, joka nousi romanttisessa viihteessä suosioon jo 1970-luvulla. Hahmo on noussut uudelleen romanttisen viihteen keskiöön, ja monissa nykypäivän romantiikan alalajeissa alphas, dominoiva, fyysisesti voimakas ja suorituskykyinen, kovaotteinen mutta kunniallinen miesten mies on suuressa nosteessa. (Hall 2009, 59.) Tähän henkilöhaamoon liittyy voimakas kaupallinen potentiaali myös kotimaisella romanttisen viihteen kentällä, ja omassakin pienoisoromaanituotannossani se on ollut menestyneimpien konseptien joukossa.

Alphasmiehen menestyksen voi nähdä ensimmäisen sukupolven kriikkojen tavoin naisen sisäsyntyisenä haluna alistua ja tulla miehen ottamaksi, jolloin nainen myös välttää tuntemasta syyllisyyttä omasta seksuaalisesta halustaan, mutta Hall (2009, 59) korostaa, että syvemmin tarkasteltuna valta-asema on kuitenkin päinvastainen. Alistuvaa roolia esittävä nainen on itseasiassa se, jolla on valta mieheen nähden, joka pystyy haastamaan ja lopulta pelastamaan henkisesti heikoilla olevan, sisältä herkän vaikka ulkoa vahvan sankarin.

Käytin itse vastaavaa asetelmaa pienoisoromaanissani "Pelastaja", jossa miespäähenkilö on erikoisjoukkojen sotilas, joka palaa ulkomaantehtävistä posttraumaattisen stressihäiriön kanssa. Hänen ulkokuorensa on hypermaskuliinen ja voimakas, fyysisesti aggressiivinen ja hän on myös suhteessa aloitteellinen ja dominoiva. PTSD kuitenkin saa aikaan sen, että sisimmässään hän on

heikko, eikä selviä ilman naispäähenkilön apua ja rakkautta. Voimakas ja väkivaltaisestikin käyttäytyvä mies pelottaa naista, mutta tämän hento rakkaus on lopulta riittävä (ja ainoa) voima, joka voi pelastaa miehen tuholta.

Pirita katsoi ympärilleen, ja näki että ISAF-joukkojen aavikkomaalattu, vaaleanruskea maastoauto seiso käynnissä vähän matkan päässä. Rutikuiva tasanko hohkasi kuumuutta, ja ilma väreili tien pinnassa näkökenttää vääristävinä aaltoina. Pirita keskitti katseensa edessään seisovaan mieheen. Hänen rintamuksessaan oli merkki, jossa luki "Airisto" ihan niin kuin hän oli sanonut. Iso, leveäharteinen kaveri, jonka kokoa raskaat varusteet korostivat entisestään. Aurinkolasit, joita hän ei näyttänyt edes aikovan riisua, ja kapeahuulinen suu, joka ei paljastanut viitettäkään hymystä.

- Herätys! Kassit olalle ja liikettä. Tähän ei voi jäädä! Miehen tyly ääni havahdutti Piritan, ja ennen kuin hän ehti reagoida, voimakas käsi tarttui hänen olkapäähänsä ja töytäisi hänet liikkeelle.

- Aina samat saakelin turistit... mies mutisi lähinnä itsekseen, mutta riittävän kovaa että Piritakin kuuli hänen sanansa.

- Anteeksi kuinka? hän kiivastui ja pysähtyi niille jalansijoilleen. Aurinko paahtoi armottomasti, tukahduttavan kuumana, hänellä oli liian lyhyt, katkonaisesti lentokoneessa ja -kentällä nukuttu yö takana. Mies kääntyi katsomaan häntä, ja riisui lopulta aurinkolasinsa. Määrätietoisuus miehen katseessa oli pysäyttävää. Hän olisi ollut komea, jos hänen kasvoillaan olisi ollut värekin myötätunnosta, mutta hänen ilmeensä oli keskittynyt ja sulkeutunut. Häntä ei näyttänyt kiinnostavan yhtään, kuinka rankka matka Piritalla oli takana.

- Liiku, hän sanoi karkeasti ja kiskaisi sitten ison kassin Piritan olalta otteeseensa. - Tämä ei ole mikään Teneriffa, emmekä me ole menossa mihinkään viiden tähden Sheratoniin. Sisään, hän sanoi ja heitti painavan kassin ajoneuvon perään kuin se ei olisi painanut sohvatyynyä enempää. Kun Pirita ei reagoanut tarpeeksi nopeasti, mies tempaisi Jeepin oven auki ja työnsi kätensä sen suuremmitta seremonioitta Piritan kainalon alle ja heilautti hänet vauhdilla ajoneuvon sisään kiiveten itse toiselle puolelle. Pirita oli hädintuskin saanut oman ovensa kiinni, kun mies löi vaihteen silmään ja lähti ajamaan hiekan kuorruttamalla kuluneella asfaltilla, niin että heidän jälkeensä nousi sakea tomupilvi. (Pelastaja, 19-20)

Asetelmassa on myös riskinsä. Aina on mahdollista, että naislukija, joka samaistuu viiheromanssien todellisuuteen liikaa, voi romanttisen fantasian vääristämässä toiveikkuuudessaan jäädä liian pitkäksi aikaa väkivaltaiseen tai muuten huonoon suhteeseen. Itse kuitenkin uskon, että lukija on tietoinen fiktiivisestä sopimuksesta, ja sen sijaan että ottaisi romaanien esittämän skenaarion todellisuutena, näkee sen eräänlaisena psykologisena keinona käsitellä tunteita, joita huono suhde herättää, ja tarjoaa mahdollisuuden reaali maailman valta-asetelman kääntämiseen psykologisella tasolla ja siten myös välineitä asian käsittelemiseen.

Omassa pienoisoromaanissani "Pelastaja" naispäähenkilö on tapahtumien keskiössä ja juoni keskittyy hänen valintoihinsa ja toimintaansa suhteessa miespäähenkilöön. Suhteen rakentuminen ja onnellinen loppu on hänen toimintansa seurausta, nainen valitsee miehen ja päättää tehdä töitä suhteen eteen. Mies on ollut tarinassa aloitteellinen osapuoli, mutta lopussa valta on kuitenkin naispäähenkilöllä. Tarinan edetessä myös seksuaalinen valta-asetelma kääntyy pääläelle, jolloin

nainen onkin se, joka ottaa miehen ja hallitsee miehen halua. Pinnallinen käsitys siitä, että viihderomantiikassa mies vie ja nainen vikisee, on siis auttamattomasti vanhentunut ja huolimattomaan tulkintaan perustuva ennakkoluulo.

### 3.6 Miljöö

Kotimaisten Timantti- ja Lääkäri-pokkarien erikoisuutena on, että niiden tulee tapahtua Suomessa. Henkilöt voivat piipahtaa ulkomailla, mutta romanssin tulee pääosin toteutua Suomessa. (Kolmiokirja 2010.) Tämä on mitä ilmeisimmin tietoinen, markkinoinnillinen ratkaisu, sillä pokkareita myydään iskulauseilla "Kotimaista huippuviihdettä", "Suomalainen sairaaladraama" tai "Suomalaista rakkautta". Tulkitsen, että valinnan takana on tavoite tarjota tarinoita arkisessa ja tutussa ympäristössä, tavallisille ihmisille tapahtuvista suurista rakkaustarinoista, joihin samaistuminen on tehty helpoksi. Jos lähikaupan siivooja Maikki voi löytää rakkauden rikkaan julkkisnäyttelijän kainalossa, lukijan on helppo kuvitella itsensä sankarittaren tilalle.

Tämä on kiinnostavaa, koska kyseessä on päinvastainen asetelma Harlequin-romaanien eskapistisille ja eksoottisille maisemille. Harlequin-romanssit voivat sijoittua historiaan tai nykyaikaan, jolloin tapahtumapaikat kuitenkin useimmiten ovat eksoottisia ja kiehtovia, tavanomaisesta arjesta poikkeavia pakopaikkoja.

Kolmiokirja kehottaa kirjoittajia välttämään ylenpalttista maisema- ja luontokuvausta, jonka lukija voi kokea tylsäksi, ja keskittymään sen sijaan enemmän ihmiskeskeiseen miljöökuvaukseen. Ihmisten vaatteet ja ulkonäkö ansaitsevat kuvauksensa, samoin aistivoimaiset ruoat ja juomat. (Kolmiokirja 2010.) Tämä on tuttua jo 70-luvun harlekiiniperinteestä, jossa vaatteita, ruokaa ja huonekaluja kuvaillaan monisanaisesti ja adjektiivikylläisesti kuin naistenlehdissä (Snitow 1979/2001, 310). On kuitenkin paljon kirjoittajasta kiinni, millainen kuvaus menee läpi. Olennaista on, että teksti ei saa olla tylsää ja sen tulee tukea lukijan mielenkiintoa tarinaan enemmän kuin kirjoittajan mahdollisuuksia esitellä taidokasta kielenkäyttöään.



### 3.7 Kieli

Romanttisten viihderomaanien kieli on usein ollut kriitikkojen naurunaiheena. Pursuilevan runsaat kielikuvat ärsyttävät kirjailijoita, teoreetikkoja ja tutkijoita, jotka ovat vuosia saarnanneet minimalistisen ilmaisun, ekonomisen kielen, lyhyiden lauseiden ja näyttämisen, ei kertomisen ilosanomaa. Englanninkielessä termi "purple prose" kuvaa kieltä, joka on liian rikasta, liian täynnä adjektiiveja, kuvailua ja täytettä, että luhistuu itsensä alle, ja tällä viitataan usein juuri viihderomansseihin.

Krentz (1992, 6) kuitenkin korostaa, että tällainen kielen käytön tapa on romaaneille elimellisen tärkeää, koska kyseessä on koodikieli. Lukijan kokemus romanssista perustuu lähtökohdalle, että hänellä on tietyt odotukset joihin hän voi luottaa valitsemansa romaanin vastaavan (Barlow & Krentz 1992, 16). Vaikka kirjailijan kokemus maailmasta olisi, että suurinkin rakkaus päättyy lopulta eroon tai pahimmassa tapauksessa murha-itsemurhaan, hän ei voi kirjoittaa sitä romaaniinsa, jos aikoo pysyä romanttisen viihdekirjallisuuden lajityypissä. Kirjailijan tehtävä on synnyttää fantasia, joka vastaa lukijan sille kohdistamiin tarpeisiin.

Kielenkäytön tavat kuten suorasukainen ja toisaalta maalaileva tyyli, symbolit ja viittaukset sekä vastakkainasettelulle ja paradokseille rakentuvat juonikuviot ovat lukijalle tuttuja ja odotettuja. Lukija ymmärtää niiden kirjaimellisen merkityksen toisin kuin lajiin vihkiytymätön kriitikko, koska hän heijastaa niitä vuosien kokemukseen, aiempiin lukemiinsa romaaneihin ja lajityypin historiaan. Lukija tunnistaa toistuvat elementit viihderomanssin kontekstissa ja osaa koodata ne oikealla tavalla. Viihderomanssi vaatii toteutuakseen ja aktualisoituakseen välttämättä lukijan osallistumisen tarinaan ja fantasiaan. (Barlow & Krentz 1992, 16-19.) Romanssi syntyy lukijan mielessä kirjailijan antamista koodatuista tekstielementeistä sen sijaan että se olisi olemassa tekstissä *per se*.

Viihderomanssien kieli on kieltä, joka parhaiten palvelee fantasian toteutumista. Tietyt troopit ja figuurit synnyttävät tunnetta. Lukija on tottunut reagoimaan tiettyihin elementteihin tietyllä tunnevasteella, joten nämä avainsanat tai -sanonnat ovat keskeisessä asemassa lukukokemuksen synnyssä. Aistillisten rakkauskohtausten tarkoitus on herättää lukija kokemaan samoja tunteita kuin

kirjan henkilöt kokevat tarinassa. (Barlow & Krentz 1992, 20-24.)

- Tule tänne, Jokinen keskeytti ja ojensi kätensä. Saara puraisi huultaan ja otti askeleen eteenpäin. Hänellä oli vahva aavistus siitä, mihin suuntaan ilta oli menossa, ja ajatus jännitti ja kiehtoi häntä yhtä aikaa. Hermostuminen sai hänet kuitenkin höpöttämään.
  - Minun kämppikseni löysi tuon lampun kirpputorilta. Maksoi siitä vain pari euroa, ja joku antiikkikauppias oli sanonut, että sen arvo...
  - Saara, Jokinen keskeytti uudelleen lempeästi ja tuli askeleen vastaan.
  - Mmh? Siitä voisi saada satoja euroja nyt, jos sen myisi, Saara jatkoi pulputtamistaan, mutta katsoi suoraan Jokista.
  - Sinä yrität vaihtaa puheenaihetta.
  - Ehkä yritänkin, Saara kuiskasi.
  - Se ei onnistu, Jokinen sanoi hymyillen. Hän tuli jälleen lähemmäs Saaraa, eikä nainen enää tiennyt mihin päin olisi voinut peruuttaa. Hän oli ansassa, mutta ei halunnutkaan päästä pakoon.
- Jokinen tuli yhä vain lähemmäs ja katsoi Saaraa taas sillä tavalla oudosti, pitkään ja sanaakaan sanomatta. Saarasta tuntui samalle kuin rankkareita ampuessa, paitsi että nyt hän oli se, joka oli maalissa. Jokinen vilkaisi ympärilleen, arvioi tuulen voimaa ja suuntaa, asettui pallon taakse. Jostain kaukaisuudesta kuului tuomarin vihellys, ja Jokinen veti henkeä. Saara seisoj maalilla valmiina, kaikki aistit auki ja refleksit herkässä. Mutta lopulta hänellä ei ollut mitään mahdollisuuksia. Jokinen katsoi Saaraa ja tuli lähemmäs. Hän odotti loppuun saakka, tarkkaili naisen reaktioita ja kun hän alkoi aavistaa vasemmalle, Jokinen keskitti oikealle ja ennen kuin nainen tajusi mitä tapahtui, Jokisen kädet olivat hänen ympärillään ja mies suuteli häntä. Pallo oli maalissa. Peli oli ohi. Voittajia oli odotuksista poiketen kaksi. (Kirjallinen osa, käsikirjoitus romaanille ”Ensimmäinen nainen”)

Ylläolevan kohtauksen voisi kertoa myös minimalistisesti yhdellä lauseella: *Jokinen suuteli Saaraa*. Se ei kuitenkaan vastaisi romanttisen viihteen lajityyppiä ja lukijan odotuksia. Myös Barlow ja Krentz (1992, 25-26) käyttävät esimerkkiä romanttisen diskurssin ja normaalille diskurssille rakentuvan tekstin välisestä erosta havainnollistaakseen, miksi tietty kielenkäytön tapa on niin olennaista lajityypille. Romanssin diskurssi poikkeaa normaalista diskurssista, koska tavallinen kielenkäyttö ei riitä välittämään fantasiaan olennaisesti liittyviä myyttisiä elementtejä lukijalle. He myös ehdottavat, että perinteiset hyvän kirjallisuuden kriteerit ovat patriarkaatin luomus, ja on mahdollista, että naisen kokevat hyvän proosan eri tavalla kuin miehet (Barlow & Krentz 1992, 28). Ottamatta kantaa siihen, voidaanko viihderomanssien katsoa olevan hyvää kirjallisuutta, on kuitenkin syytä nähdä, että vertailu on rinnastettavissa siihen kun punnitaan, kumpi on parempi, Mercedes Benz vai Boeing 747. Molemmilla kyllä pääsee paikasta toiseen, mutta muuten ne toimivat hyvin erilaisten periaatteiden mukaan.

### 3.8 Erotiikka ja romanttinen jännite

Olennainen osa sarjaromantiikkaa on sensuelli, aistivoimainen tarinankerronta ja sarjan kehiksestä riippuen joko viittausten tasolle jäävä tai hyvinkin suorasanaainen, graafinen erotiikka.

Kotimaisessa viihteessä linjana on pitkään ollut tiltata kamera heinäladon kattoon siinä kohdassa, kun alkaa tapahtua, mutta myös rohkeampaa tekstiä julkaistaan molempien vielä ilmestyvien sarjojen puitteissa. On kirjoittajan itsensä päätettävissä, kuinka pitkälle haluaa eroottisissa kohtauksissa mennä.

Kolmiokirjan ohjeistuksessa (2006) kuitenkin mainitaan, että jokaisessa pokkarissa on syytä olla eroottinen kohtaus. Kieli ei saa olla liian karkeaa eikä pornofilmimäistä, vaan eroottisen jännitteen tulee rakentua romantiikan ehdoilla. Myös liika realismi on pahasta. Olen itse joutunut kirjoittamaan eroottisen kohtauksen pokkarissani uusiksi siltä osin kun sankari laukesi ennen sankaritarta. Eroottisen kohtauksen linjauksissa on jälkiä myös alkuaikojen harlekiiniromansseista, joissa sankaritar joutui puoliväkisin antautumaan haluilleen, jolloin seksuaalisuuden synnyttämä syyllisydentunne poistui.

Harlekiiniromanssi on pitkään ollut arkikielessä synonyymi pehmopornolle. Ann Snitow viittaa 1979 artikkelissaan "Mass Market Romance - Pornography for Women Is Different" kriitikko Peter Parisin julkaisemattomaan puheeseen, jossa hän kutsuu harlekiiniromansseja pornoksi ihmisille, jotka häpeävät lukea pornoa. Jokainen viihderomantiikkaa lukenut muistaa joskus punastelleensa tai naureskelleensa kirjojen hekumoivalle kielenkäytölle, väriseville rinnoille ja sykkiville elimille. Olennainen osa viihderomansseja on kuitenkin koko kirjan mittaan hitaasti rakentuva eroottinen jännite, joka kietoutuu erottamattomasti pääparin rakkaustarinan kehitykseen. Tavoitteena on eroottis-romanttisen rakkauden täyttymys niin emotionaalisella kuin fyysiselläkin tasolla.

Romansseja on kritisoitu vain sarjaksi löyhästi yhteen kudottuja seksuaalisia kohtaamisia, eräänlaiseksi kevyeksi pornoksi. Määritelmällisesti pornografia on seksiä ilman rakkautta. Viihderomanssissa rakkaus on kaiken keskiössä, miehen ja naisen välisen suhteen rakentuminen ja rakkauden ylikuonnollinen kyky ylittää kaikki esteet ovat tarinan ydin. (Williamson 192, 126.)

Pornografisuutta korostaa tekstien ajattomuus ja kontekstin puute: henkilöiden menneisyydestä ei juuri koskaan kerrota, vaan he ovat olemassa ainoastaan siinä hetkessä, kun suhde syntyy, ja heidän ainoa tarkoituksensa on päätyä yhteen ja koko ajan nousevan seksuaalisen energian

purkautumiseen. Näin katsoen harlekiiniromanssit voidaan nähdä "hyvälaatuisina joskin banaaleina" seksikirjoina, mutta niitä ei kuitenkaan voi suoraan rinnastaa pornografiaan. Naisille suunnattuina teksteinä seksuaalisesti latautuneen tunnelman luominen on miehille kohdennettua pornoa huomattavasti monimutkaisempaa. (Snitow 1979/2001, 317.)

Sekä romanssin sankaritar että romanssin lukijat vaativat monimutkaisen tapahtumamatriisin toteutumista ennen kuin voivat vapaasti kokea seksuaalisia tunteita. Koska sankaritar ei voi itse olla aloitteellinen menettämättä kasvojaan ja lukijan sympatiaa, hänen on oltava jatkuvassa valmiustilassa, ja tarkkailtava jatkuvasti merkkejä siitä, onko aktiivinen mies juuri se yksi oikea, koska pieleen menneitä kokeiluja ei sallita. Löytääkseen seksuaalisen tyydytyksen sankarittaren on varmistuttava siitä, että mies on se, joka jää, ja koska naisen ei ole lupa pyytää, mies on läsnä niin kauan että nainen voi kokea hänet taitavana rakastajana. Odotus, pelko ja spekulatio kuuluvat olennaisina osina romanttiseen intensiteetin kasvattamiseen, joka toimii naisilla pornografian tavoin. (Snitow 1979/2001, 318.)

Snitow (1979/2001, 320) kritisoi harlekiiniromanssien tapaa kuvata seksuaalisen tyydytyksen edellytyksenä määriteltyä syvää emotionaalista yhteyttä, jos emotionaalisen läheisyyden hinta on passiivinen odotus ja antautuminen. Romanttinen viihde on kuitenkin 70-luvun lopussa julkaistun artikkelin jälkeen vuosien saatossa muuttunut ja myös naisen passiivisesta roolista on pystytty etääntymään. Vaikka alphasankarihenkilöhahmona on edelleen voimissaan, myös naisen aktiivinen toimijuus on nykypäivänä arkea romanttisessa viihteessäkin.

Lääkäri-romaanissa "Pelastaja" miespäähenkilö Ville on erikoisjoukkojen sotilas, joka on pelastanut lääkärinä työskentelevän naispäähenkilö Piritan pommituksesta Afganistanissa. Hän on tyyppillinen alpha-sankari, joka on suhteessa aktiivinen ja voimakas. Posttraumaattisen stressireaktion seurauksena hän kuitenkin joutuu myöntämään heikkoutensa ja antautumaan naisen käsiin, joka voi korjata särkyneen miehen ja yhdistää hänen luonteessaan raivoisan soturin ja hellän rakastajan.

Ville oli aina ollut se, joka otti ja omisti. Hän oli aina ollut se, joka rakasteli Piritaa, se joka päätti missä tahdissa ja mihin suuntaan he etenivät. Ja vaikka Pirita oli aina nauttinut hänen kanssaan, vallantunne jonka hän sai miehen lantion päällä istuessaan oli huumaava. Hän oli nyt se, joka otti Villen. Hänen sydäntään kuristi se, kun hän näki kuinka täydellisesti mies antautui hänelle, alistui hänen armoilleen ja luotti siihen,

että Pirita johdattaisi hänet pimeyden toiselle puolelle. Se, että Pirita tiesi kuinka vaikeaa miehelle oli antautua hänelle, teki kaikesta paljon merkityksellisempää. Kyse ei ollut seksuaalisesta vallasta ja antautumisesta vaan jostain paljon syvemmästä.

Kauhustaan huolimatta Ville oli selvästi kiihottunut. Piritan suudelmat ja kosketukset hyväilivät hänen ihoaan ja pelko alkoi muuttua kiihkeäksi odotukseksi. Hänen lantionsa nousi kuin omasta tahdostaan kohtaamaan Piritan vartaloa, ja hän janosi enemmän. Sitten, kun hänestä tuntui että hän ei kestäisi enää yhtään enempää, Pirita liukui Villen päälle ja voihkaisi kovaa voimatta itselleen mitään, kun mies osui pohjaan asti. Villen kädet kiristyivät huivin ympärille ja hänen sormensa puristuivat nyrkkiin niin, että hänen rystysensä hohtivat valkoisina. Hänen suunsa huohotti avonaisena, ja hänen suora nenänsä piirtyi silmiä peittävän huivin alta kauniina. Hänen leukansa, hento sänki ja kulmikkaat posket nousivat enemmän esiin, kun hänen kauniit silmänsä olivat piilossa. Huivistakin huolimatta Pirita saattoi uskoa näkevänsä, kuinka miehen silmät kääntyivät ympäri nautinnon vetäessä hänet mukaansa. (Pelastaja, 93-94)

Kuten edellisestä katkelmasta käy ilmi, perinteinen pornografinen asetelma kääntyy pääläelleen myös siinä suhteessa, että objektina ja katseen kohteena on mies eikä nainen. Miehen vartaloa kuvaillaan yksityiskohtaisesti ja erotisoiden, kun taas naisen keho on katkelmassa aktiivinen, ottava ja toimiva osapuoli.

### 3.9 Uskottavuus ja itseironia

Kolmiokirjan (2010) ohjeesta nousee esiin yksi äärimmäisen tärkeä seikka: "Jos kirjoittaja halveksii viihdettä tai asettuu omien henkilöidensä yläpuolelle, hän ei ole uskottava. Ei tarvitse kantaa huolta siitä, onko viihdetarina realistinen, mutta aito ja sydämestä kirjoitettu sen on oltava. Falskius, epämääräisyys, teeskentely ja laiskuus lyövät takaisin."

Oletus siitä, että viihderomansseja voi tehtailla, johtaa usein teksteihin jotka jäävät julkaisematta. Jos kirjoittaja ajattelee sankarittarensa olevan aivoton idiootti ja pitää sankariaan munapäisenä narsistina, teksti tuskin puhuttelee lukijaakaan. Se ei kuitenkaan suoraan tarkoita, etteikö viihdetarinaa voisi kirjoittaa aineksista, joiden toteutumiseen tosielämässä ei usko. Olennaista ei ole tekstin todenmukaisuus vaan toteutumisen mahdollisuus. Lukijan on voitava uskoa, että romanssin tarina voisi olla mahdollinen, ja kirjoittajan luovuus tulee kuvaan siinä, kuinka hyvin hän pystyy perustelemaan sen, että kovapalkkainen ja kiireinen kirurgi rakastuu hiljaiseen ja harmaaseen leikkaussalihoitajaan.

Itseironista romantiikalle naureskelua tapaa usein chick lit-genreen luokiteltavissa romaaneissa, jossa se sopii hyvin lajityypin muutenkin humoristiseen tyyliin. Itseironiaa tapaa kuitenkin myös viihderomansseissa, jossa se kohdistuu usein lajiin liittyviin ennakkoluuloihin. Romanssien epäuskottavuuteen viittaaminen tekee kuitenkin omalla tavallaan niistä uskottavampia.

- Mitä sinä toljotat? Markus kysyi ja sai Elinan havahtumaan ajatuksistaan. Nainen ravisti päätään karkottaakseen kehää kiertävät ajatuksensa.
- En mitään, anteeksi. Olin vain ajatuksissani.
- Mm-hmm, Markus murahti ja käänsi katseensa takaisin lehteen. Ehkä hän todella rakasti Elinaa, tai sai heidän suhteestaan kaiken mitä halusi. Ehkä mies ei kaivannut sellaista ilotulitusta ja räiskyntää, jota Elina huomasi ikävöivänsä. Eniten naista tuntui pelottavan se, että hän oli koko elämänsä haaveillut jostain mahdottomasta, jostain mitä ei ollut olemassa kuin elokuvissa, missä filmi katkaistiin aina ennen kuin suhde muuttui arkipäiväiseksi ja tavanomaiseksi. Ehkä romantiikka oli kokonaisuudessaan huijausta. Elina huokasi uudelleen, sisäänpäin, niin hiljaa ettei häiritsisi miestä. Hänen elämänsä oli hyvää, ja kaikki oli kunnossa. Hänellä oli koti, mies ja työpaikka. Se oli paljon enemmän kuin monella muulla, ja se olisi hänellekin kylliksi. Enemmän ja paremman perään haikaileminen ei tekisi häntä yhtään onnellisemmaksi, joten Elina antoi olla. Tämä hetkellinen apatia kyllä hellittäisi, kunhan hän saisi jotain muuta ajateltavaa. (Me kaksi maailmaa vastaan, 24.)

Niin kirjoittaja kuin lukijakin ovat tietoisia siitä, että kyseessä on rakennettu ja sinällään hyvin epätodennäköinen fantasia, ja tähän viittaaminen tekstin sisällä voi ikään kuin sallia fantasiaan heittäytymisen. Koska lukija tietää että kyseessä on harmiton kuvitelma, hänellä on lupa uppoutua sen synnyttämiin tunteisiin tuntematta itseään typeräksi.

## 4 VIIHDEROMANSSIN KIRJOITTAMINEN

### 4.1 Kuinka minusta tuli viihdekirjailija?

Aloitin viihdekirjoittajan urani vuonna 2007 lähestymällä Kolmiokirjaa mahtipontisella viestillä, jossa kerroin, että toisin kuin muut, pidän viihdekirjallisuutta arvossaan ja kirjoitan paljon. Lisäksi ehdotin, että voisin ryhtyä Kolmiokirjalle vakituiseksi kirjoittajaksi, mieluusti kuukausipalkalla. Silloinen päätoimittaja Eeva Vainikainen todennäköisesti nieleskeli röhönauraa viestiäni lukiessaan, mutta vaivautui kuitenkin vastaamaan minulle, että tekstejä sopii toki tarjota, ja liitti viestiin kirjoittajan ohjeet Reginan novelleja, romanttisia pienoisromaneja ja eroottisen kohtauksen kirjoittamista varten.

Ensimmäiset lähettämäni tekstit julkaistiin, ja se innosti kirjoittamaan lisää. Sain Eevalta myös pitkin matkaa palautetta novelleistani, erityisesti siitä, mikä niissä oli toiminut ja mikä ei. Hän perusteli tekstien hylkäykset rehellisesti, ja usein jouduin myöntämään, että hän oli ollut oikeassa. Hylätyiksi joutuivat useimmiten tekstit, joita olin kyhääillyt kiireessä ja palkkion kiilto silmissä. Osa teksteistäni sai kuitenkin erittäin hyvää palautetta, ja voitin joitakin Kolmiokirjan kilpailuja sekä lukijoiden äänestyksiä. Pala palalta kirjoittamiskokemukseni kasvoi, ja uskalsin vähitellen siirtyä 5000 sanan novelleista kohti ensimmäistä pienoisromaaniani, jonka sain valmiiksi joulukuussa 2010. Sen jälkeen, Regina-lehden kuolemaan saakka kirjoitin rinnakkain sekä novelleja että Timantti, Lääkäri ja Rikos & Rakkaus -pokkareita. Nyyrikkiin olen urani aikana kirjoittanut yhden novellin. Nykyään keskityn romaanikäsitelmieni ohella ainoastaan Timantti ja Lääkäri -pokkareihin, joita kirjoitan pari-kolme vuodessa.

Aloitin kirjoittamalla itselleni tutuista aiheista. Koska olin ollut töissä Suomen urheiluopistolla Vierumäellä, ensimmäinen pokkarini kertoi sujuvasti jääkiekkotähden ja hänen lehdistöavustajansa romanssista. Suomen jääkiekkomaajoukkueen fysiikkatestejä ja valmennusleirejä seuranneena minulla oli paljon sellaista taustatietoa, johon harvalla oli pääsy. Vanha neuvo kirjoittaa siitä, mistä tietää paljon, oli kohdallani osuva. Myöhemmin olen oppinut tekemään enemmän taustatyötä ja kirjoittamaan myös itselleni vieraista aiheista.

Nautin viihteen kirjoittamisesta ja tarinaan sekä henkilöiden maailmaan heittäytymisestä. Se on minulle pakoa arjesta yhtä lailla kuin lukijoillekin. Vuosien saatossa kategoristen viihderomanssien lajikehys on kuitenkin alkanut tuntua ahdistavalta ja rajoittavalta, ja herättänyt minussa kirjoittajana myös kriittisiä ajatuksia. Kolmiokirjan julkaisujen äärimmäisen perinteinen linja tuntuu minusta jo aikansa eläneeltä ja pysähtyneeltä, ja tämän tutkimuksen lopussa esitänkin muutamia mahdollisia kehityssuuntia, joiden mahdollisuuksia toivon kotimaisen viihderomantiikan tulevaisuudessa hyödyntävän nykyistä paremmin.

## 4.2 Luovuus ja viihderomanssi

Luovan kirjoittamisen nykytutkimuksessa olennaisessa osassa ovat autoetnografiset elementit, jotka nousevat tutkija-kirjoittajan positiosta sekä luovana toimijana että oman työnsä tutkijana.

Henkilökohtaisen kirjoitusprosessin tutkimiseen liittyy toki tutkimuseettisiä haasteita, mutta toisaalta lähestymistapa voi myös tuottaa ainutkertaista tietoa kirjoittamiseen liittyvistä käytännön tiloista, rituaaleista ja vaikuttimista.

The New York Timesin "Writers on Writing" -sarjan artikkelissaan näyttelijä ja kirjailija Stephen Fry kertoo kirjoittajana olevansa erittäin kiinnostunut muiden prosesseista. Fry uskoo, että lukijoita kiinnostaa kirjailijan prosessi sen takia, että he haluavat oppia samat temput, päästä perille siitä mikä on kirjailijan salaisuus, millä konstilla hän luo kielestä, aineksesta joka on kaikkien käytössä tasavertaisesti, jotain ainutlaatuista ja kirjallisesti arvokasta. Prosessiin uskotaan piiloutuvan salaisuus, jonka tuntemalla kuka tahansa voi muokata kielestä kirjallisuutta. Fry myöntää, että on itsekin erittäin kiinnostunut toisten kirjoittajien työtavoista ja varastaa heidän tapojaan ja niksejään jatkuvasti. Graham Greenellä oli tapana jättää viimeinen lauseensa päivän lopussa kesken, jotta solahtaisi seuraavana päivänä nopeasti sisään tekstiin. Fry varasti tämän tekniikan ja toteaa, että se sopi hänelle, ja saa hänet kirjoittamaan. (Fry 2002.) Toisten kirjailijoiden ja kirjoittajien työtapojen tunteminen voi siis olla konkreettisesti hyödyllistä myös omalle prosessille.

Itse pidän omaa kirjoitusprosessiani jonkinlaisena itsestäänselvyytenä sen vuoksi, että se on vuosien saatossa rutiininomaiseksi rakentunut ja boheemiin taiteilijamyyttiin sopimaton. Pysin kuitenkin tässä tutkimuksessa avaamaan myös omia työskentelytapojani ja prosessia, jonka seurauksena kirjoittamani romanttiset pienoismaanit syntyvät, toiveenani että voin siten kuvata yhtä arkista, työntekoa ja luovuutta yhdistelevää tapaa kirjoittaa.

Autoetnografiseen tutkimukseen ja erityisesti protocol analysis -menetelmässä (kts. MacRobert, 2013) olennaisessa osassa on kirjoittajan työpäiväkirja, jossa kirjoittaja analysoi omaa työskentelyään ja tekee näkyväksi kirjoittamisen aikana tapahtuvaa ajatteluaan. Omat kirjoittamisen aikana tekemäni muistiinpanot ovat kuitenkin lähinnä tarinan juoneen ja rakenteeseen liittyviä huomioita, eivät niinkään omaa kirjoittamistani koskevia havaintoja, ja kirjoitusprosessini tuleekin parhaiten näkyväksi ystävilleni kirjoittamissa sähköpostiviesteissä, joissa kiroan valitsemaani tietä.



Miksi vaivaudun? Miksi lupasin? Onko pakko? Kirjoittamiseen liittyvä vastustus liittyy kuitenkin olennaisesti työn vastustukseen, sillä vaikka nautin kirjoittamisesta, se tuntuu joskus ylitsepääsemättömän raskaalta. Työhön ryhtyminen ei vastaa sitä maalauksellista kuvaa kirjoittamisesta, joka minut alun perin sai innostumaan sanataiteesta. Kirjoittamisen pitäisi tapahtua niin kuin Coleridgen Kublai-kaani -runo myytin mukaan syntyi, oopiumin vaikutuksen alaisena ja luovuuden puuskassa, yhdessä hurmoksellisessa tuokiassa.

Toisaalta, tätä Coleridgen, Shelleyn, Keatsin ja muiden viktoriaanisten romantikkojen seurapiiriläisten synnyttämää myyttiä jäljettemällä olen kuitenkin saanut itseni kirjoittamaan. Hitaina sunnuntaiaamuina, kylmenevä kahvikuppi pöydän reunalla ja aamutakki uniformunani ankkuroidun kirjoittamisen tilaan, jossa arjen yläpuolelle nouseva dekadenssi saa kirjoittamisen tuntumaan kielletyltä nautinnolta. Täydellisyyden taika kuitenkin murtuu helposti, ja kirjoittaminen muuttuu työksi. Luovuuden myytti ei kestä päivänvaloa, ja arki puskee väkisin kuvaan. Selkä väsy, kahvi jäähtyy ja naapurit metelöivät. Jotta tekstiä syntyy, kirjoittamista on pakko kohdella työnä. Olen vuosien saatossa oppinut, että dekadenttien sunnuntai-aamujen hurmio ei saa tekstejä valmiiksi, ja siksi pakotan itseni kirjoittamaan silloinkin, kun ei niin huvittaisi.

Kimmo Svinhufvud (2007, 128-131) tuo esiin kirjassaan "Kokonaisvaltainen kirjoittaminen" kirjoittamiseen liittyvän työn pelon, jolloin tietoisuus kirjoittamisen vaatimasta työmäärästä ja siitä epäkiittolisesta urakoinnista, jota teksti valmistuakseen vaatii, saa välttelemään kirjoittamista kokonaisuudessaan. Kirjoittaminen vaatii pitkäjänteisyyttä ja puurtamista, eikä se aina ole hauskaa, ja takaraivossa kummitteleva ajatus ylitsepääsemättömästä urakasta saattaa viedä kirjoittamishalut kokonaan. Svinhufvudin mukaan tuotteliaat kirjoittajat kuitenkin pystyvät kirjoittamaan työn pelosta huolimatta, sillä heillä on enemmän kirjoittamiseen liittyviä positiivisia ajatuksia, jotka ylittävät negatiiviset ja pelkoihin liittyvät ajatukset.

Minulla nuo positiiviset ajatukset liittyvät kirjoittamisen ennalta-arvaamattomaan luonteeseen. Nautin myös kaavamaisten romanssien kirjoittamisesta, ja koen nekin luovaksi työksi. Kyse on nimenomaan pienistä oivalluksista tekstin sisällä, jotka ovat minulle henkilökohtaisesti tärkeitä. Oma kirjoitusprosessini lähtee yleensä ideasta, joka on helppo tiivistää yhteen lauseeseen. Premissi voi olla ”voimakas alphasie kärsii posttraumaattisesta stressireaktiosta”, ”viulistin ura on kirurgin

käsissä”, ”erakoitunut susitutkija onkin kadonnut naistenmies ja perijä” tai ”nainen tapaa poikaystävänsä hautajaisissa elämänsä miehen”. Sitten, kaikessa yksinkertaisuudessaan, alan naputella tarinaa auki. Se tulee vähän kerrallaan, pala palalta paperille ja paljastuu minulle yleensä vasta matkan aikana. Useinkaan aloittaessani en tiedä, miten tarina tulee päättymään tai mitä alun ja lopun välillä tapahtuu.

Kirjoittamisvaiheessa, kun teksti tulee kauttani paperille, rakastan sitä arvaamattomuutta ja uuden löytämistä, kun teksti yllättää ja kirjoittaa itsestään auki jotain sellaista, mistä minulla ei ollut aavistustakaan. Se on *jännää*, ja se on syy, miksi kirjoitan. Jostain tulee esiin jotain sellaista, mikä ei tule ulos mitenkään muuten. Asiat, jotka aukeavat kirjoittamalla, eivät koskaan putkahda mieleen ajatellessa tai puhuessa, ne tulevat vain kirjoittamalla, ja siinä on se taika. Tämä mystinen prosessi on läsnä niin kaavamaisen viihteenkin kuin muiden, lajityyppiin sitomattomien tekstien kanssa työskennellessä. Siksi on mielestäni naurettava ajatus sanoa, että viiheromanssien kirjoittaminen ei ole luovaa vaan kaavamaista, itseään toistavaa ja yllätyksetöntä.

Luovuus ei kuitenkaan ilmesty inspiraatiota odottelemalla, eivätkä tilaustekstit tule koskaan valmiiksi, jos niiden kirjoittamiseen ei suhtaudu työnä. Kirjoittamisen munakellometodi on ollut koko kirjoittajaurani mullistavin keksintö, ja sen avulla aloin ensimmäistä kertaa nähdä kirjoittamiseni fyysisenä työnä eteerisenä häilyvän ja vaikeasti tavoitettavan inspiraation sijasta. Ohje on tuttu monista muistakin kirjoittamisoppaista, mutta koska minä sain sen kirjalliselta ylijumalaltani Chuck Palahniukilta, se oli minulle kultaa. Ajatus on yksinkertaisesti se, että laittaa kellon soimaan tunnin tai puolen tunnin päästä, ja kirjoittaa siihen saakka (Palahniuk, 2011). Tiedän, että tiettyyn kellonlyömään asti kirjoitan, kävi miten kävi. Kello on sekä vartijani että varjelijani. Määritelty aika antaa kirjoittamiselle tilaisuuden, kun se muuten jäisi elämän, kaupassa käymisen ja saunan lämmittämisen jalkoihin.

Vaikka Ray Bradbury (1990, 127) sitä vastaan ohjeistaakin, kirjoitan rakkauden lisäksi aina silloin tällöin rahasta. Kun olen luvannut toimittaa pokkarin tiettyinä päivinä, sen on oltava silloin valmis, ja kirjoitan sen valmiiksi. Asetan välietappeja, sanamääriä, ja urakoin tilaustekstin valmiiksi aina määräaikaan mennessä. Saan valmista, koska minun täytyy. Sen sijaan tekstit, joita kukaan ei odota, eivät valmistu koskaan.

Niin minun, kuin monen muunkin viihderomantiikan kirjoittajan työn perustana on rakkaus lajiin. Esimerkiksi romanssikirjailija ja -tutkija Catherine Roach (5, 2016) kuvailee noin kolmetoistavuotiaana siirtyneensä tyttökirjoista klassikoihin ja äitinsä romanssikokoelmaan, ja hulahtaneensa samantien sisälle romanssien tarjoamaan fantasiaan. Myös monet kirjailijat Krentzin toimittamassa "Dangerous Men and Adventurous Women" -kokoelmassa kertovat, kuinka ovat päätyneet kirjoittamaan romanttista viihdettä, koska ovat halunneet kirjoittaa kirjoja, joita haluaisivat lukea. Tämä oli ja on myös oma motiivini kirjoittamiselle. Pysin kertomaan lajityypin puitteissa tarinoita, jotka kiehtovat minua itseäni, ja jollaisia haluaisin lukea.

Kirjoittamisessa on mielestäni aina läsnä jonkinasteista mystiikkaa. Rebecca Luce-Kapler kuvailee luovaa kirjoittamista subjunktiivisena tilana, jossa kirjoittaja kuvaa todellisuutta sellaisena, kuin se voisi olla, yhtenä mahdollisuutena tavoitella totuudenmukaisuutta. Subjunktivisuus antaa kirjoittajalle tilaa kokeilla, tutkia ja käsitellä asioita poikkeamalla todellisuudesta, samoin kuin genren asettamista rajoista. Luce-Kapler (2004, 93) kirjoittaa:

Writing is a risky business, our thinking shaped on the page for others to ponder, consider, judge. There seems to be so much of our experience, our imagination reshaped in the text and existing in a space of its own. Writers struggle with both the desire and resistance they feel toward writing, especially women who are writing in ways that question patriarchy. They struggle to overcome their reluctance to challenge conventional structures. Then, when they find the courage to write and perhaps subvert canonized practices, there may be resistance and strong reactions from others who do not want to hear what they are suggesting. Nevertheless, through writing, through creating a subjunctive space, writers can see meaningful patterns in their lives and explore the potentials of certain paths.

Romanttista viihdettä kirjoitetaan kustantajan ja lajityypin historian rakentaman kehikon sisässä. Tämän kehikon rajoja voi koetella pehmeästi, mutta on hyväksyttävä, että jossain vaiheessa, jos antaa kirjoittamisen viedä ja siirtyy narratiivi-keskeisestä, sääntöihin perustuvasta kirjoittamisesta kohti subjunktiivista kirjoittamisen tilaa, ei kirjoitusprosessin tulos ole enää ennakoitavissa. Päämääräsuuntautuneessa, palkkioperustaisessa kirjoittamisessa, jollaista sarjaromanssien kirjoittaminen monesti on, tämä on sekä ongelma että portti johonkin uuteen. Viihderomanssin kirjoittamisessa on läsnä sekä luovuuden ja itseilmaisun ulottuvuus, että lajin konventioon sidonnainen tarinankerronta, lukijan odotuksiin vastaaminen. Joskus luova prosessi kuitenkin työntää tekstin ulos romanttisen viihteen lokerosta, ja voi siten avata kirjoittajalle uusia mahdollisuuksia toisten lajityyppien piirissä.

### 4.3 Kotimaisten lukemistojen kirjoitusprosessi

Viihdepokkareiden kirjoittamiselle on varmasti yhtä monta tapaa kuin kirjoittajaakin. Yhteistä useimmille kuitenkin on, että tekstiä tuotetaan suhteellisen nopeassa tahdissa eikä sitä editoida juurikaan jälkikäteen. Tärkeää on kertoa tarina ja tehdä se ennaltamäärätyn mittaisena.

Kirjoittamisen lähtökohtana erityisesti vakituisilla kirjoittajilla ovat ennalta sovitut pokkarivuorot, jotka päätoimittaja jakaa. Kirjoittaja siis tietää etukäteen, koska hänen on saatava tekstinsä valmiiksi, ja voi aikatauluttaa oman työnsä sen mukaan. Pokkareiden määrästä ja valituista vuoroista neuvotellaan yhdessä päätoimittajan kanssa, ja muutaman kerran olen kirjoittanut tekstejä myös vuorojen ulkopuolelta, jolloin teksti on päätynyt ns. varajutuksi, joka julkaistaan silloin, jos jollekin vuorolle tilattu pokkariteksti ei olekaan julkaisukelpoinen.

Kolmiokirjan pienoisoromaanien selkein valmiuden määre on sanamäärä. Kun koossa on vähintään 30000 sanaa, pokkari on valmis. Itse kirjoitan epäkronologisesti, luvun sieltä, toisen täältä, ja kudon tekstin palasia yhteen niin kauan, että saan kokonaisen tarinan. Yleensä mieleeni nousee yksittäisiä kohtauksia, joista lopulta syntyy koko romaanin kudelma. Kun teksti on valmis, se lähetetään lukemistolehtien päätoimittajalle luettavaksi. Joskus teksti menee sellaisenaan läpi ja palkkio kilahtaa tilille pokkarin ilmestymiskuukaudessa puolivälissä. Joskus kuitenkin toimittaja ehdottaa tekstiin korjauksia, jotka voivat olla pieniä, teknisiä seikkoja (esimerkiksi henkilön auton merkki pitää muuttaa, henkilön hiusten väriä ei tule mainita tai jokin nimi pitää korjata) tai ne voivat olla isoja, juoneen ja henkilöihin vaikuttavia muutoksia (päähenkilöiden välillä ei ole tarpeeksi jännitettä, nainen päätyy väärän miehen kanssa yhteen, jokin tarinalinja ei toimi). Jos kirjoittaja pystyy tekemään muutokset nopealla aikataululla, pokkari ilmestyy ajallaan, mutta jos juttu vaatii isompia muutoksia, voi toimittaja ottaa käyttöön varajutun.

Kaikki Kolmiokirjan kirjoittajat julkaisevat tekstinsä nimimerkillä, minä mukaan lukien. Se on enemmänkin talon tapa kuin tietoinen valinta, eikä välttämättä ole merkki siitä, että nimimerkkiä käytettäisiin, koska tekstejä hävetään. Jotkut kirjoittajista kuitenkin mainitsivat, että kirjoittavat nimimerkillä juuri siitä syystä, ettei lähipiiri saisi tietää heidän kirjoittavan viihderomansseja. Itsekin erityisesti koulussa työskennellessäni halusin pitää viihdekirjoittamiseni salassa, ja vei pitkään, että kerroin siitä läheisilleni. Tarpeeni anonymiteetille kumpusi osin siitä, että pelkäsin

lähipiirini kuvittelevan minun kirjoittavan heidän elämästään tai vielä pahempaa, omasta elämästäni, enkä siksi antanut pökkareitani luettavaksi kenellekään. Nykyisin, vuosien kokemuksen myötä tilanne on toinen, ja jaan tekijänkappaleita hyvillä mielin. Minua lämmittää ajatus, että miespuolinen ystäväni hämmentää kanssaihmissiään lukemalla romanttista hömppää julkisessa liikennevälineessä, ja pidän myös siitä, että saan teksteistäni palautetta ystäviltäni. Tunteuttomien lukijoiden palautteita kirjoittajat saavat kustantajan kautta harvoin. Tekstin laadun määritteleekin useimmissa tapauksissa lukemistojen toimittaja, joka tekee myös julkaisupäätöksen.

#### 4.4 Kotimaisten lukemistojen kirjoittajat

Toteutin elokuussa 2017 verkkokyselyn Kolmiokirjan vakituisille avustajille, jotka kirjoittavat Timantti ja Lääkäri -pienenisromaaneja. Näitä kirjoittajia on lisäksi 8, ja sain kyselyyni vastauksen kuudelta. Vastausprosenttina 75% on varsin kohtuullinen.

Kyselystä selvisi useita, itselleni yllättäviäkin seikkoja. Ensinnäkin Kolmiokirjan kirjoittajien keski-ikä oli oletukseeni nähden korkea, 54,5. Nuorin kyselyyn vastaaja oli 38-vuotias ja vanhin 71. Vastaajista kaksi oli helsinkiläisiä, loput Turusta, Hämeenkyröstä, Kiteeltä ja Kuopiosta. Kirjoittajien joukossa oli kaksi toimittajaa, yksi äidinkielen opettaja, yksi sihteeri ja yksi sairaanhoitaja, sekä yksi eläkkeellä oleva filosofian tohtori ja suomen kielen lehtori. Nuorin heistä oli kirjoittanut pökkareita noin kymmenen vuotta, kokeneimmat taas yli 40 vuotta. Kirjoittajat olivat myös tuotteliaita: 83,3 % heistä oli kirjoittanut yli 25 pökkaria. Tässä kysymyksessä heikkoon hajontaan saattoi kuitenkin vaikuttaa oma kysymyksenasetteluni, sillä itse kymmenen vuotta ja viisitoista pökkaria kirjoittaneena kuvittelin sen olevan jonkinlainen keskiverto, mutta kävi ilmi, että olenkin itse kaartista selvästi kokemattominta kärkeä. Kaikki kirjoittavat nimimerkillä, koska se on ”talon tapa”.

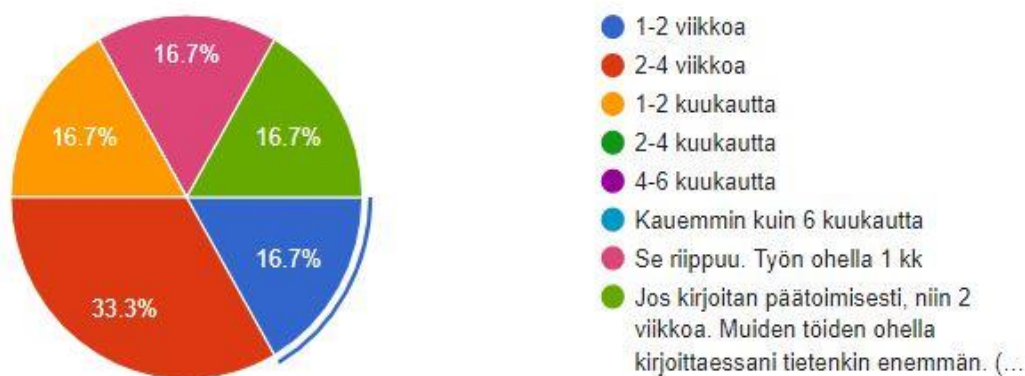
Vastaajista kolme kertoi kirjoittavansa romantiikkaa rahan takia. Loput kolme mainitsivat syyksi muun muassa mahdollisuuden saada tekstiään julki sekä halun tehdä jotain kevyttä ja mukavaa työn ohella. Kaikki vastaajat olivat kirjoittaneet Timantti sekä Lääkäri -pökkareita, ja lisäksi 4 vastaajaa oli kirjoittanut Kolmiokirjan Mystiikka-sarjaa, kolme vastaajaa Rikos ja Rakkaus -sarjaa,

viisi vastaajaa Reginan novelleja sekä viisi vastaajaa oli kirjoittanut ainakin johonkin Kolmiokirjan muista lukemistolehdistä: Nyryikki, Perjantai, SinäMinä, Tosi Elämää ja Kultasarja.

Mielipiteet siitä, onko viihteen kirjoittaminen taloudellisesti kannattavaa, jakautuivat 50/50 puolesta ja vastaan. Ne, joiden mielestä kirjoittaminen kannatti rahallisesti, perustelivat sitä sillä, että ovat nopeita kirjoittajia, ja pääsevät siksi hyvinvillle tuntipalkoille. Kirjoittajat olivat myös nopeita: suurin osa sai pokkarin valmiiksi 2-4 viikossa. Yksi kirjoittaja oli kanssani samatahtinen, eli viimeisteli pokkarin 1-2 kuukaudessa.

### Kauanko yhden pokkarin kirjoittaminen yleensä vie aikaa?

6 responses



Puolet vastaajista kirjoitti vuodessa 6-8 pienenromaania, kaksi 3-5 ja yksi 1-2. Kaikki olivat saaneet myös jossain kohdin muokkauksehdotuksia teksteihinsä. Korjausehdotukset ovat koskeneet esimerkiksi sankarittaren koulutustasoa tai yhteiskunnallista asemaa, tai ikää: sankari ei saa olla naista nuorempi.

Ideoita teksteihin kirjoittajat löytävät vaihtelevasti monilta eri osa-alueilta elämässään ja ympäristössään. Omien tai lähipiirin kokemustenkaan hyödyntäminen ei ollut vierasta.

Luen paljon kirjoja ja naistenlehtiä. Televisiosarjoista ja elokuvista tulee mieleen, että haa, tuosta voisi kirjoittaa. Viimeisimmän Tosi Elämää -lehden aiheen sain, kun terassilla oli radio auki ja sieltä tuli joku vanha iskelmä, jonka muutamaan sanaan tartuin. Pidän myös korvani auki, kun olen muiden seurassa. Toisinaan istun kahvilassa ja katselen ihmisiä, ja jonkun naamasta tulee idea mieleen.

Omasta päästäni. Minulla on vilkas mielikuvitus. Toistä tulee myös ideoita.

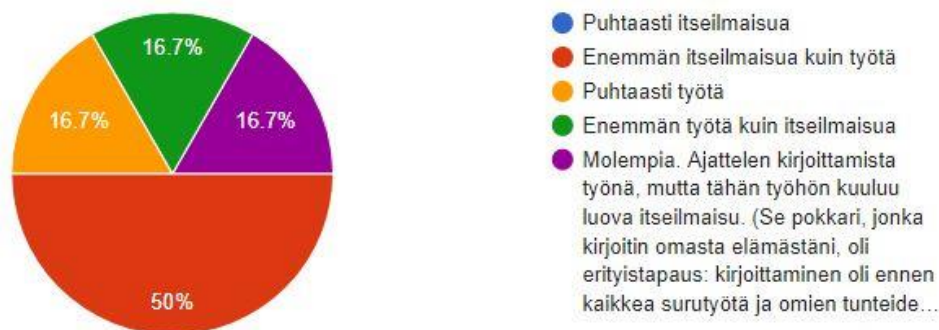
Kerran olen kirjoittanut suoraan omasta elämästäni: oma rakkaussuhteeni oli juuri päättynyt, ja kerroin siitä ja kirjoitin tarinalle uuden, onnellisen lopun.

Kaikki kirjoittajat olivat sitä mieltä, että romanttisen viihteen kirjoittaminen on luovaa, mutta pohtivat myös viihdekaavan merkitystä tekemiselleen, kuten yksi vastaajista kirjoitti:

Lukemistourani alussa ajattelin enemmän sitä, millainen "kaava" on ja millaisia pökkareiden "pitää" olla. Enää en kirjoittaessani mieltä sitä oikeastaan ollenkaan. Kun kaava on selkäytimessä, se tulee itsestään. Luovuudelle jää enemmän tilaa - samaa perustarinaa voi varioida vaikka kuinka moneen suuntaan.

## Onko viihteen kirjoittaminen sinulle itseilmaisua vai työtä, vai jotain niiden väliltä?

6 responses



Samalla kirjoittamisesta kuitenkin tunnistetaan työhön viittaavia piirteitä, ja lähinnä viihdekirjoittamisen koetaan olevan jonkinlainen työn ja huvin välimuoto, kuten yllä olevasta kuvaajasta käy ilmi. 66 % vastaajista oli myös kokenut kirjoittamiseensa kohdistunutta vähättelyä, ja kaikki tiedostivat lajityypin heikon arvostuksen.

"Vieläkö sää kirjoittelet"? Sairaanhoidajalta ei varmaankaan kysellä, että vieläkö sää hoitelet. Tai: "Mä oon kans aatellu, että tarttis kirjoittaa kirja". Niinpä, voihan sitä ajatella. "Niin että paskaa sitten kirjoitat" sanoi entinen pomoni paikallislehdestä. Totesin, että siinä missä paikallislehden numerolla sytytetään muutaman päivän päästä saunan pesä, pötkarit kiertävät divareissa niin kauan kuin kannet pysyvät koossa.

Nyt vanhemmiten puhun vapaammin, mutta yleensä enemmän sellaisissa piireissä, joissa on muitakin kirjoittamisen harrastajia.

En juuri puhu. Perhe ja lähimmät kaverit tietävät ja ymmärtävät kirjoitusprosessin.

66,7 % vastaajista kirjoitti myös muuta kuin lukemistoviihdettä, mutta vain 33,3 prosentilla oli Kolmiokirjan lisäksi muita julkaisukanavia, kuten lehtiä tai mainostoimistoja. Neljä kuudesta vastaajista myös haaveili romaanin julkaisemisesta. Kolme mainitsi erikseen olevansa kiinnostunut dekkareiden kirjoittamisesta. Kaikki myös kokivat kehittyneensä viihdekirjoittajan uransa aikana, vaikka yksi tunnisti myös iän tuomat haasteet.

Olen rutinoitunut. Tiedän missä kohtaa mitäkin pitää tapahtua joten sanamäärät pysyvät hallinnassa. Olen oppinut minkälainen kirjoittaja olen ja juonenkehittely kulkee jo päässä mukana automaattisesti. Tiedän myös että ilman inspiraatiota voi myös kirjoittaa.

Mielestäni olin nuorempana lahjakkaampi; nyt tahti on hidastunut ja vaatii ponnisteluja enemmän

Kirjoittajat olivat myös selvästi kiinnostuneita valitsemansa lajityypin tulevaisuudesta, ja huolissaan sen heikosta arvostuksesta. Kirjoittajat myös näkivät pienoisromaanien konseptissa ongelmia, koska toisten kirjoittamat pokkarit eivät aina kiinnostaneet edes muita kirjoittajia.

Kolmiokirjan julkaisuja pitäisi jotenkin ravistella ennen kuin ne kuolevat kokonaan. Levikkihän on sangen vaatimaton. Jos olisin Vainikaisen Eevan seuraaja, kokoaisin kirjoittajat aivoriiehen miettimään uusia jippoja.

Voisi olla kiinnostavaa tietää, ketkä todellakin lukevat romanttista viihdettä. Miksi Hirvisaaret, Oraset, Mustoset jne. ovat kohtalaisen arvostettuja, viihdepokkarit eivät ole, ja kuitenkin olen lukenut ainakin pari kolme viihdepokkaria, jotka menen tullen hakkaisivat jonkun kovakantisen kirjakauppojen ikkinoita koristavan myyntilistojen kärkituotteen. Miksi vain pari? Ehkä siksi, että en ole harrastanut toisten pokkareiden lukemista. Yleissilmäyksellä ovat kuitenkin usein aika stereotyyppisiä.

Toivoisin, että ns. kioskikirjallisuuden arvoa nostettaisiin. Ihmisillä on tapana ns. pöyhistelä lukemillaan hyvillä kaunokirjallisilla teoksilla ja esittää arvosteluja, vaikei itsellä olisi minkäänlaisia taitoja tuottaa tekstiä. Arvosteleminen on liian helppoa.

Kokonaisuudessaan Kolmiokirjalle viihderomansseja kirjoittavat naiset ovat heterogeeninen ryhmä, jolle yhteistä on lähinnä kyvykkyys ja kiinnostus romantiikan kirjoittamista kohtaan. Moni on harjaantunut tekstityöläinen, mutta joukossa on sekä inspiraation odottelijoita että systemaattisesti kirjoittavia. Kaikki pitivät omaa työtään arvossa, mutta tiedostivat samalla lajityypin rajoitteet ja yleisen tason.



Kaikki kirjoittajat olivat myös erittäin kokeneita. Anni Moilanen kuitenkin kertoi, että ottaa mielellään vastaan tekstejä myös uusilta kirjoittajilta, kunhan ne on kirjoitettu sarjan vaatimusten mukaan ja Kolmiokirjan kohderyhmä mielessä. Mikään ei estä myöskään ns. vanhoja kirjoittajia yrittämästä muuttaa lajityyppiä sisältä päin, mutta konventioista poikkeaminen sisältää aina riskin, ettei teksti tule julkaistuksi ja palkkio jää saamatta. Siksi moni kohdentaa kunnianhimoisemmat kirjoittamistavoitteensa muihin julkaisukanaviin.

## 5 VIIHDEROMANSSIEN KRITIIKKIÄ

### 5.1 Romantiikan väheksynnän historia

Romantiikan väheksynnällä on pitkä historia. Jo George Eliot ilmaisi vuonna 1856 vastenmielisyytensä typerien romanssien kynäilijöitä kohtaan esseessään "Silly Novels by Lady Novelists", vaikka Susan Ostrov Weisser (2001, 301) kommentoikin Eliotin halunneen tehdä eroa arvostuksen puutteesta kärsivien, ansioituneiden naiskirjailijoiden ja halpojen romanssien rustailijoiden välille. Eliotin melkein kaksisataa vuotta vanhassa kirjoituksessa on kuitenkin sama ydin kuin nykyajan keskustelussa: romanttiseen viihteeseen sekaantuminen tarkoittaa väistämättä irtautumista vakavastiotettavasta kirjailijuudesta. Kirjallinen laatu ja romanttinen viihde eivät sovi yhteen.

Ann Snitow kritisoi lajia 1979 artikkelissaan "Mass Market Romance - Pornography for Women Is Different", mutta ilmaisee kuitenkin onnistuneesti tutkijoiden nykyisenkin näkemyksen sarjaromantiikasta: se selvästi korreloi naisten psykologisiin tarpeisiin ja käsittelee aiheita, jotka lukijat kokevat tärkeiksi, vaikka romanssien kirjalliset ansiot jäävät usein kyseenalaisiksi. Olisi naurettavaa väittää, että kotimaiset Timantti- tai Lääkäri-pokkarit kilpailisivat kirjallisilla meriiteillä korkeakirjallisempien romanssien kanssa tai että Harlequin-sarjan kirjoissa olisi keskitytty nimenomaan evokatiivisten ja tuoreiden kielikuvien luomiseen ja kirjallisuuden uudistamiseen. Keskeistä kioskiromansseissa on tarina, ja kielen tulee palvella sitä helppolukuisuudella ja lajityypin konventioita noudattaen.

Kriteerit, joilla korkeakirjallista fiktiota arvioidaan, eivät sellaisinaan sovellu romanttisen fiktion arvioimiseen. Perinteisten kriteerien avulla on mahdotonta selvittää, miksi lukijat yhä uudelleen palaavat lajityypin pariin ja mikä erottaa hyvät viihderomanssit huonoista.

## 5.2 Fantasia ja todellisuus

*Of course they're unrealistic - that's why we like them!*

- Doreen Owens Malek

Yleinen kritiikin aihe viihderomansseja kohtaan on ollut niiden luoman fantasian vahingollisuus naisille. Jo goottilaisia romaaneja syytettiin naissukupuolen turmelemisesta, mutta vielä 2014 joulukuussa Anna-Stina Nykänen kirjoittaa Helsingin Sanomien kolumnissaan, että romanttiselle viihteelle tulisi asettaa ikäraja, jotta tyttöjen todellisuuskäsitys ei häiriintyisi romantiikan seurauksena. Nykänen esittää, että väkivaltaviihde on selvästi epärealistista, kaukana normaaliarjesta ja siten helpommin tunnistettavaa fiktioksi, kun taas romanttinen viihde ammentaa arjesta ja olisi siksi jollakin tapaa vaarallisempaa. Nykäsen mukaan parisuhteet eivät vastaa naisten odotuksia, koska ne eivät noudata romanttisen viihteen kaavaa, ja siitä seuraa pettymyksiä. Naiset odotukset parisuhteen osalta ovat kasvaneet ja pettymys on seurausta siitä. Nykäsen mukaan odotusten kasvu taas on romanttisen viihteen syytä.

Romanssit ovat fantasiaa, jonka ei ole tarkoituskaan vastata tosielämää. Krentz (1992, 1) huomauttaa, että on erikoista, ettei kukaan ole huolissaan dekkareiden tai scifin lukijoiden kyvystä erottaa todellisuutta ja fantasiaa toisistaan, mutta romanssien lukijoiden kohdalla kritiikot ovat hädissään siitä, että naiset uppoutuvat fantasiamaailmaan niin, etteivät enää näe eroa todellisuuden ja kuvitelman välillä. Kirjoittajana tuota kritiikkiä voi tuki ajatella myös kehuna: viihderomansseissa luodaan niin elinvoimaisia henkilöitä, että ne jättävät konkreettisen todellisuudenkin varjoonsa.

Totuus kuitenkin on, että viihderomanssiin tarttuva, väsynyt perheenäiti etsii kirjasta hetkellistä pakoa arjen raskasteista, ei vaihtoehtoista todellisuutta. Lukijat kyllä ymmärtävät, ettei kotona

sohvalla löhöävä aviomies koskaan muutu valkoisella ratsulla paikalle laukkaavaksi Fabioksi, mutta se ei tarkoita, että romanssin sankari ja kotoinen aviomies olisivat toisensa poissulkevia. Fantasia ei saa heitä rakastamaan aviomiehiään yhtään vähempää. Lukija ei odota, että kukaan todellinen henkilö vastaisi romaanin sankaria tai sankaritarta; sen sijaan hän kokee itsensä molempien roolien kautta (Kinsale 1992, 38). Käsittelen lukijan samaistumista kirjojen henkilöihin tarkemmin seuraavassa luvussa.

Viihderomansseja syytetään epärealistisuudesta, koska niissä on aina onnellinen loppu, ja tosi elämä puolestaan ei anna takeita sadunomaisista, "elivät onnellisina elämänsä loppuun saakka" -ratkaisuista. Romanssit päättyvät onnellisesti, eikä sankari koskaan kuole, koska lajityypin ytimessä on kuvaus itsen yhdistymisestä eikä fragmentoitumisesta, maskuliinisen ja feminiinisen persoonallisuuden puolien sopuinnusta. (Kinsale 1992, 40.)

Phillips (1992, 55) puolestaan esittää, että fantasia, jonka viihderomanssit luovat, ei ole haavekuva ihanasta miehestä tai loistokkaasta elämästä, vaan fantasia, jonka keskiössä on naissukupuolen voimaantuminen. Kyse ei ole masokistisesta halusta tulla voimakkaan miehen dominoivaksi vaan päin vastoin. Naiset, joiden todellinen elämä on heidän kontrollinsa ulkopuolella saattavat löytää lohtua romanttisista fantasioista, joissa sankaritar kesyttää villin ja voimakastahtoisien miehen. Sankarin määräilevä ja vaativa olemus on keskeistä voimaantumisanfantasialle, sillä voitto heikosta vastustajasta ei ole voitto ollenkaan. (Phillips 1992, 55-57.) Tai, kuten Daphne Clair (1992, 71) asian ilmaisee, romanttinen sankari on ylimielinen ja macho yksinvaltiainen samasta syystä kuin 007:n vihollisilla on kaikenlaista hyvin epätodennäköistä teknologiaa käytettävissään. Vastustajan on oltava voittamisen väärä.

### 5.3 Sukupuolittuneisuus ja samaistuminen

Romanttinen viihdekirjallisuus on ilmeisen sukupuolittunutta. Sitä kuluttavat lähes yksinomaan naiset ja sitä kirjoittavat naiset, jolloin siten se myös keskittyy kuvaamaan nimenomaan naisen kokemusta romantiikasta. Voimakas sukupuolittuneisuus onkin kenties yksi keskeisiä syitä lajityypin alhaiseen arvostukseen. Mies-dekkaristeilta harvemmin kysytään, koska he aikovat lopettaa viihteen kirjoittamisen ja siirtyä jonkin kunniallisen, korkeakirjallisemmän lajityypin

pariin. Näen kuitenkin asian itse niin, että siirtymä vakavasti otettavan kirjailijuuden ja tekstien tehtailemisen tai roskakirjailijuuden välillä voi tapahtua myös genren sisällä. Koska romanttisen viihdekirjallisuuden kenttä on niin laaja, sitä on mahdollista kirjoittaa yhtä korkeista moraalisista ja taiteellisista lähtökohdista kuin mitä tahansa muuta kirjallisuudenlajia.

Naiskirjallisuus, on se sitten kuulunut romanttisen viihdekirjallisuuden kentälle tai ei, on aina ollut marginaalissa miehiseen vastineeseensa nähden. Naiskirjailijat ovat joutuneet aina puolustelemaan asemaansa ja myös keksimään luovia tapoja osallistua yhteiskunnalliseen keskusteluun heille annetussa tilassa. Naisten kokemukset ja niiden kuvaaminen on aina ollut aliarvostetussa asemassa miehisen kokemuksen kuvaukseen nähden. Hall (2009, 12) korostaakin, että juuri siksi romanttinen populaarifiktio on sisimmältään feministinen kirjallisuuden muoto. Juonikuviot keskittyvät naisia kohtaaviin tapahtumiin ja sankarittaret vastustavat usein myyttisiä naisiin kohdistuvia määritelmiä ja rooleja.

Populaariromantiikan feministisyys voidaan nähdä myös eräänlaisena hiljaisen vastarinnan muotona. Joan Forbes käsittelee romantiikan ajan alkupuolen naisfiktiota esimerkkinä yhteiskunnan asettamien rajojen sisällä tapahtuneesta vastarinnasta. Naiskirjailijoiden oli heikomman asemansa takia kirjoitettava määrätyn lajityypin sisällä, ja nämä konventiot vaativat esimerkiksi romanttista rakkautta kuvaavan kertomuksen päättymistä avioliittoon. Forbes näkee 1700-luvun lopun romanttisen rakkauden kuvauksen yksioikoisen naista alistavana. Romantiikasta tuli eetos, joka oikeutti vaatimukset naisen hyveellisyydestä ja miehelle antautumisesta ja alistumisesta. Se oli kuin tekosyy, jolla perusteltiin pakollista avioitumista, ikään kuin houkuteltiin naiset ansaan. Tätä alistavaa narratiivia vastaan oli mahdollista taistella ainoastaan lajityypin sisällä, niin että vaikka sankarittaren oli lopussa päädyttävä naimisiin, sankari saattoi olla toinenlainen kuin patriarkaalinen normisto olisi edellyttänyt. (Forbes 1995, 293-296, 304.)

Muutoksista huolimatta romantiikan ytimessä piilee edelleen ajatus, että ollakseen täysin nainen, naisen tulee tavoitella romanttisen rakkauden tunnetta, ja tämä on monille naisille vaikea palanieltäväksi. Kulttuurinen käsitys romanssista tuntuu väittävän, että romanssi itsessään on riittävän suuri palkinto, jotta sen edestä voi luopua omasta itsenäisyydestään, identiteetistään ja vallastaan. Romanssin varjolla naisille tarjotaan oikeutusta jäädä heikompaan asemaansa, luopua vallastaan

miehen rakkauden tähden. Romantiikka voi kuitenkin olla myös naisten keino kääntää valta-asetelma toisin päin, kuten jo Modleskin käsittelyn yhteydessä mainitsin.

Kirjallisessa keskustelussa usein suoralta kädeltä oletetaan, että viihderomanssin naislukija samaistuu ensisijaisesti sankarittareen. Tämä on vaikuttanut sekä viihderomanssien vastaanottoon että kirjoittajille suunnattuihin kirjoittamisohjeisiin. Oma käsitykseni asiasta, jota tukee mm. kirjailija Laura Kinsalen näkemys, on kuitenkin päinvastainen.

Kinsale (1992) kuvaa naispäähenkilöä eräänlaisena sijaisena. Hän käyttää termiä "placeholder", joka kuvaa hyvin sankarittaren roolia romansseissa. Naislukija samaistuu sankarittaren kokemuksiin, mutta tekee eron naispäähenkilön tekemien ratkaisujen ja toiminnan sekä omien ajatusmalliensä välille. Kyse ei ole siitä, että naislukija kuvittelee olevansa kirjan sankaritar ja sisäistää tämän arvot ja ajatukset, vaan siitä, miltä lukijasta tuntuisi ja miten hän itse toimisi sankarittaren asemassa.

Naislukija ei koe suoranaista yhteyttä naispäähenkilön kanssa, koska kuten Kinsale (1992, 38) huomauttaa, naisen pitäisi ensin ikään kuin pyyhkiä oma feminiininen identiteettinsä ja korvata se toisella, sankarittaren identiteetillä. Sen sijaan naislukijan on helpompi sulahtaa miespäähenkilön rooliin, joka on kaksijakoinen ja monimutkainen, usein sekä voimakas että rikki. Kinsale (1992, 32) esittääkin, että viihderomanssin liikkeellepaneva voima on sankari, ei sankaritar.

Sankari on viihderomansseissa yleensä huomattavasti monimutkaisemmin kuvattu kuin feminiininen vastapuolensa. Sankari on usein traaginen hahmo, kompleksinen ja hankala luonne, rikkinäinen mutta vahva, itsenäinen mutta heikko, omillaan pärjäävä mutta oikean ihmisen tullessa kohdalle valmis laskemaan suojauksensa alas ja avaamaan sydämensä. Eikö tämä juuri ole modernin naisen kuva? Väitän, että lukija haluaa samaistua sankariin eikä sankarittareen, joka on enemmänkin jonkinlainen johanainen, feminiinisen sukupuolen ilmentymä vailla ominaisuuksia tai identiteettiä. Kyse ei ole siitä, niin kuin kriitikot aiempina vuosikymmeninä usein varoittelivat, että viihderomanssien naishahmot olisivat heikkoja ja negatiivisia samaistumiskohteita sekä huonoja roolimalleja naislukijoille. Se ei ole ongelma, koska naislukijat samaistuvat miessankariin. Monesti myös tarinan romanttinen täyttymys kuvataan miessankarin kautta, kuten pienoisromaanissa

## Pelastaja.

Hän vilkaisi ylöspäin puiden latvoissa laulavia lintuja ja kerrostalon parvekkeita, ja tiesi Piritan nukkuvan ylhäällä. Ville veti henkeä ja vilkaisi jalkoihinsa. Maihareiden kärjet olivat kuluneet ja mustassa nahassa näkyi syviä naarmuja. Hän juoksi niillä edelleen, tottumukselta, vaikka lenkkitosut olisivat olleet kevyemmät ja nopeammat. Ne saappaat olivat vieneet hänet ympäri maailmaa, paikasta toiseen, maasta toiseen, merien ja aavikoiden ylitse. Ville katsoi siistille rusetille kietaistuja nauhoja, kummassakin jalassa täsmälleen samanlainen solmu. Jos kengät eivät olleet hänen jalassaan, ne olivat hänellä aina eteisessä, nauhat alas asti auki, niin että hän pystyi hyppäämään niihin melkein suoraan ja juoksemaan jos täytyi. Ville ajatteli Piritaa ja tunsu ensimmäistä kertaa elämässään, että voisi ottaa saappaat jalastaan ajattelematta, koska vetäisi ne takaisin. Nainen oli lääkäri ammatiltaan, mutta Villen silmissä hän oli paljon enemmän. Hän oli parantaja, joka sai Villen rikkinäisistä palasista koottua ihmisen, joka olisi hänen arvoisensa. Hän oli tehnyt ehjäksi miehen, jota ei olisi pitänyt pystyä korjaamaan. (Pelastaja, 96.)

Barlow'n (1992, 48) mukaan sankari ei ole kuvaus ideaalista, jollainen miehen tulisi olla, eikä itseasiassa mies alkuunkaan. Sankari on irtautunut, maskuliininen osa sankarittaren psyykettä, joka yhdistyy kokonaisuudeksi tarinan lopussa. Lukija samaistuu tunnetasolla yhtä paljon sekä sankariin että sankarittareen. Barlow näkee, että sankari on naislukijalle keino käsitellä aggressiivisia tai seksuaalisesti latautuneita tunteita, jotka hän on tottunut yhdistämään maskuliinisuuteen. (Barlow 1992, 49.)

Barlow (1992, 50-51) esittää, että kirjailija kirjoittaa itsensä tarinansa mieheen. Hän kuvailee, kuinka käsitteli oman persoonallisuutensa synkkiä puolia sankarinsa Roger Trevorin hahmossa, ja kirjoitusprosessin aikana tuli enemmän sinuiksi omien negatiivisten tunteidensa kanssa. Tämän psykologisen prosessin seurauksena myös romaanin tarina alkoi muuttua, Roger kehittyä sivistyneemmäksi ja osa hänen aggressiivisista piirteistään siirtyä sankarittarelle. Tasapaino maskuliinisten ja feminiinisten ääripäiden välillä kasvoi. Myös omissa teksteissäni miessankarin haavoittuvuus kovan kuoren alla on teema, jonka koen tärkeäksi, joskus henkilökohtaiseksikin prosessikseni, joka vaatii tulla käsitellyksi. Se, miksi viallinen ja virheellinen mies ansaitsee tulla elämänsä naisen rakastamaksi, kiinnostaa minua paljon enemmän kuin se, miten huonosti elämässä pärjännyt nainen löytää onnellisuuden miehen kautta.

Viihderomanssien mies on hahmo, jonka mielialanvaihteluita siedetään, jonka kanssa saattaa olla mahdoton elää ja joka on kaikin tavoin hankala, mutta joka silti ansaitsee sankarittaren rakkauden. Hän on seksuaalisuudessaan määrätietoinen ja estoton, intohimonsa vietävissä ja vereslihalle asti tunteidensa armoilla, ja sankaritar hyväksyy hänet sellaisenaan. Hän on rosoinen ja rikki, mutta

silti kykenevä kasvamaan, muuttumaan ja rakastamaan. Esitän, että viihderomanssin fantasiassa kyse on pohjimmiltaan siitä, että naislukijat haluavat tulla rakastetuiksi kuin sankari, eivät niin kuin sankaritar. He eivät halua miestä, joka on kuin romanssin sankari, vaan haluavat että heidän luonteensa maskuliiniset ja siksi syrjään sysätyt puolet tulevat tunnustetuiksi ja hyväksytyiksi samalla tavalla kuin rosoinen sankari tulee tarinan mittaan ehjäksi ja raivoisa soturi kesytetyksi.

#### 5.4 Kotimaisen lukemistoviihteen kritiikkiä

Tapana on ollut, että ruokkivaa kättä ei purra. Aikomuksenani on jatkaa Kolmiokirjan pienoisoromaanien kirjoittamista niin kauan, kun aikaa ja ideoita siihen riittää. Olen kiitollinen, että Suomessa on vielä edes yksi kustantaja, joka julkaisee romanttisia viihdelukemistoja. On kuitenkin myönnettävä, että Kolmiokirjan pienoisoromaaneissa on paljon myös sellaisia piirteitä, jotka ovat mielestäni hailakoita aaveita menneiltä vuosilta ja kaipaisivat hieman ravistelua.

Kansainvälisten viihderomanssien sankarittaret ovat itsenäisiä, vahvoja naisia, joiden rinnalla sankarin on todistettava sankaruutensa ja miehisytyensä nimenomaan kunnioittamalla ja ihailemalla naista, joka on tarpeeksi vahva huolehtimaan itsestään. Sankari rakastuu sankarittareen sen takia, kuka nainen on, nimenomaan juuri niiden itsenäisten ja voimakkaiden luonteenpiirteiden vuoksi, ja heidän välisensä liitto on kahden tasa-arvoisen ihmisen suhde. (Williamson 1992, 128-129.) Tästä huolimatta kotimaisia pokkareita kirjoitetaan edelleen onnettomista naisista, jotka saavat elämänsä kuntoon vasta, kun siihen tulee mukaan oikea mies. Tämä ajattelumalli edustaa mielestäni juuri sitä passiivisuutta, josta viihdettä usein kritisoidaan. Se myös aliarvioi lukijaa ja lähtee siitä oletuksesta, että lukija samaistuu naispäähenkilöön ja tämän on siksi oltava ikään kuin samalla tasolla keskimääräisen kohderyhmän kanssa.

On toki myynnin ja markkinoinnin kannalta kiinnostava näkökulma, menestyisikö viihderomanssi, jossa jo valmiiksi menestynyt nainen löytäisi elämänsä rakkauden. Onko todella niin, että kirjojen isoin kohderyhmä, alemman keskiluokan naiset, kokisivat kateutta ja vastenmielisyyttä sankaritarta kohtaan, jos hänellä on paremmat lähtökohdat kuin heillä itsellään? Menestynyt ura tai hienot puitteet eivät kuitenkaan korjaa sitä, jos rakkaus puuttuu elämästä.

Kolmiokirjan linja, joka korostaa viihteen mustavalkoisuutta on viety, tai pikemminkin jätetty minusta hieman liian pitkälle. Lukija haluaa varmuuden siitä, että vaikeuksien kautta päädytään lopulta voittoon, ja hän haluaa myötäelää sankarittaren rinnalla ja rakastua sankariin. Se ei kuitenkaan tarkoita, että naispäähenkilön olisi aina oltava viaton neitsyt, joka ei ole koskaan tehnyt virheitä, eikä se tarkoita, että naisen onnen on aina perustuttava sille, että vaikutusvaltainen mies kiinnittää häneen huomionsa. Erään erityisen hyvin myyneen pokkarin jälkeen kirjoittajat saivat kustantajalta viestiä, että koska menestyspokkarin päähenkilö oli ylipainoinen nainen, olisi hyvä tehdä pokkarien naispäähenkilöistä alussa surkeampia, jotta voitto tuntuisi lopussa suuremmalta. Keskeistä oli sankaritarta alussa vaivaava, samaistuttava trauma, johon sekä sankaritar että lukija saavat tarinan edetessä tyydyttävän ratkaisun.

Koen tämän mallin kuitenkin rajusti yksinkertaistetuksi. Harlequin-kustantamo on omalla tavallaan tarttunut lukijan haluun samaistua sankarittareen jyvittämällä erilaiset kehykset eri sarjoihin, jolloin lukijat voivat halutessaan lukea afroamerikkalaisista, raskaana olevista tai uskonnollisen vakaumuksen omaavista sankarittarista. Näen Kolmiokirjan julkaisujen ongelmaksi sen, että ne yrittävät olla yleispäteviä, kaikille sopivia ja ketään loukkaamattomia. Kansainvälinen romantiikka on hajautunut useiksi eri alalajeiksi, joista jokainen, yksilöllinen lukija löytää itseään koskettavan tarinan. Lukija voi valita, haluaako rohkeampaa erotiikkaa vai herttaisempaa, lämmintä romantiikkaa, tai hän voi lukea henkilöistä, jotka elävät joko nykyaikaisessa arjessa tai viktoriaanisen ajan maailmassa. Hän voi valita sankarikseen vampyyrin tai ihmissuden, prinssin tai sheikin, jääkiekkoilijan tai elokuvatähden. Kotimaisten lukemistojen lukija saa aina hieman tavallisen naisen ja häntä jollain tapaa paremmassa asemassa olevan miehen romanssin.

Olen todella pahoillani siitä, että Kolmiokirjan jonkin aikaa julkaisema Rikos ja Rakkaus -pokkari ei menestynyt. Se oli kotimainen avaus romanttisen jännityksen lajityyppiin, mutta voi olla, että rakkautta ja jännitystä janoavat lukijat suuntaavat kirjabudjettinsa mieluummin kustantamoiden julkaisemiin dekkareihin. Uusia tuulia kioskikirjallisuus Suomessa kuitenkin kaipaisi. Yksi kyselyyni vastanneista kirjoittajista ehdottikin, että Kolmiokirjan kannattaisi kuulla myös kirjoittajiaan siinä, millaista viihdettä he haluaisivat kirjoittaa, ja mitkä arvot ja ohjeistukset ovat jo auttamattomasti vanhanaikaisia.



## 6 LOPUKSI

Viihderomantiikan kirjoittaminen on työ, johon ei ryhdytä, mutta johon ei myöskään ajauduta vahingossa. Sitä ei voi teeskennellä tai puuhastella, vaan sille on antauduttava. Pidemmän kokemuksen ja kirjoitusrutiinin syntymisen myötä teksteihin voi suhtautua enemmän työnä, ja niiden kirjoittamisesta tulla astetta mekaanisempaa ja toisaalta myös helpompaa, kun lajityypin kehys ja vaatimukset ovat tuttuja, mutta rakkaus romanssiin on edellytys kirjoittajana menestymiselle. Suuri osa kirjoittajista, itseni mukaan lukien, kuitenkin alkaa kaivata kirjoittamiskokemuksensa myötä enemmän vapauksia ja tilaa ilmaista itseään melko tiukkaan rajatun kohderyhmäajattelun ulkopuolella.

Se, että me romantiikan kirjoittajat olemme pohjimmiltamme viihdyttäjiä, ei tarkoita, ettei meillä olisi sanottavaa. Kolmiokirjan lukemistolehtien viitekehys on vahvasti perinteinen, ehkä jopa hieman vanhanaikainen, ja siksi viihderomantiikan kirjoittajat etsivät uusia julkaisukanavia ajatuksilleen ja tarinoilleen. Kustantamojen julkaisema viihderomantiikka, chick lit, dekkarit tai e-kirjojen julkaiseminen ovat ainoita vaihtoehtoisia tapoja saada romanttisia tarinoita lukijoiden ulottuville ja tekstiä julki. Lahjakkaita kirjoittajia ja kiinnostuneita lukijoita romanttisen viihteen alueella riittää varmasti myös Suomen rajojen sisäpuolella, mutta heidän kiinnostuksen kohteisiinsa ja osaamiseensa vastaavia julkaisukanavia vain ei tahdo löytyä. Kansainvälinen romantiikka-buumi ei ota laantuakseen, joten tässä olisi kotimaiselle kustannuskentälle selvä kehittämiskohde. Tutkijana ja kirjoittajana oma kantani on selvä: Pulp-viihde takaisin kioskien hyllyille, markettien kassoille ja sähkökirjapalveluihin!

Romantiikasta viehättyminen on jokaiselle lukijalle (ja siten myös kirjoittajalle) henkilökohtainen ja kompleksinen projekti, jota en täysin ymmärrä vielä edes omalla kohdallani. Köykäiset psykologiset teorit kuvaavat, kuinka naissukupuoli kaipaa biologisesti väkisin kohti perheysikköä ja sen vuoksi romanssien siihen tähtäävät tarinat osuvat johonkin syvään hermoomme. Itse en ole koskaan innostunut ydinperheen ajatuksesta eivätkä perinteiset suuret romanttiset eleet, ruusut tai rakkausrunot, ole koskaan tehneet minuun erityistä vaikutusta. Siitä huolimatta romanttisissa rakkauskertomuksissa on jotain kiistattoman kiehtovaa ja primitiivisellä tavalla vetovoimaista.

Uskon, että kyse on huomattavasti syvemmästä psykologisesta prosessista, jota jotkin tutkijat ja kirjailijat ovat jo luonnostelleet. Romanttinen viihdekirjallisuus ei pidä sisällään opaskirjoja parisuhteen muodostamiseen tai ylläpitämiseen, eikä se kuvaile henkilöidensä kautta ideaalimiestä tai naista, vaan pyrkii ennemminkin sovittamaan lukijan oman luonteen eri puolet toisiinsa. Viihderomanssi ei ole naisille pyrkimys ymmärtää miehiä tai maskuliinisuutta *per se*, vaan maskuliinisuutta osana feminiinistä itseämme ja osana yhteiskunnan rakenteita.

Itseäni alkoi tätä tutkimusta tehdessäni kiehtoa erityisesti erilaisten maskuliinisuuden representaatioiden käyttö ja toimivuus viihderomantiikassa. Asia ei ole niin yksioikoinen kuin ensisilmäyksellä vaikuttaa. Johonkin kollektiiviseen hermoon osuva klassinen alphas mies siivittää edelleen kirjamyyntiä kovimpiin lukemiin, mutta myös muita maskuliinisuuksia romaaneissa esiintyy. Se, millaisia maskuliinisuuksia naiskirjailijat rakentavat naislukijoille, ja mitä näiden eri representaatioiden taakse kätkeytyy, on minusta kiinnostavaa sekä kirjailijana että tutkijana.

Kiinnostava suunta jatkotutkimukselle olisi myös perehtyä lukijoiden kokemukseen ja käsityksiin viihderomanssista. Miksi romanttinen viihdekirjallisuus on niin suosittua vuosikymmeneltä toiselle? Mitkä lukijan tarpeet ohjaavat lukijan yhä uudelleen romanttisen viihdekirjallisuuden pariin ja millä keinoin kirjallisuus vastaa noihin tarpeisiin? Viihderomantiikkaan liittyy sekä institutionaalisia, kustannustoimialaan liittyviä tekijöitä, että romaanien sisältöön ja merkityksiin liittyviä psykologisia tekijöitä, joita ei tämän mennessä ole kattavasti selvitetty sen puoleen kotimaisen kuin kansainvälisenkään tutkimuksen piirissä.

Myös viihdekirjoittajien kirjailijaidentiteetin käsittely jää tämän tutkimuksen ulkopuolelle. Viihderomanssien kirjoittamiseen liittyy sekä häpeää että nautintoa, ja kirjoittaminen koetaan ristiriitaisesti. Roskakirjallisuuden leima saattaa vaikeuttaa kirjoittajan siirtymistä lajityypistä toiseen. Toisaalta romanttista viihdettä kirjoittavat naiset suhtautuvat pienoisoromaaneihinsa usein tekstityönä, eivätkä välttämättä tähtää muunlaiseen julkaisemiseen. Osa kirjoittajista kuitenkin haaveilee romaanin julkaisemisesta, ja olisi kiinnostavaa tutkia, missä vaiheessa viihderomansseja kirjoittavien ihmisten sisäinen puhe alkaa muuttua ja kirjoittajista tulla kirjailijoita.

## LÄHTEET

Ahola, Suvi. 2014. Kirjojen romantiikka on hajautunut kaikkiin genreihin. Helsingin Sanomat 14.2.2014. <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1392280521516>  
Viitattu 24.9.2017

Alaston kirjailija. 2014. 30 vuoden perspektiivi kirjailijan työhön: Tuija Lehtisen juhlavuosihaastattelu. <https://kirjailijoidensalaseura.wordpress.com/2014/11/02/30-vuoden-perspektiivi-kirjailijan-tyohon-tuija-lehtisen-juhlavuosihaastattelu>  
Viitattu 24.9.2017

Almgren, Päivi. 2006. Rakkautta, rakkautta taas: sinkut romantiikan perinteiden pyörteissä. Teoksessa: Hypén, Kaisa. Fiktiota!: Levottomat genret ja kirjaston arki. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Barlow, Linda. 1992. The Androgynous Writer: Another View of Point of View. Teoksessa Krentz, Jayne Ann (toim.) 1992. Dangerous Men and Adventurous Women. Romance Writers on the Appeal of the Romance. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Barlow, Linda & Krentz, Jayne Ann. 1992. Beneath the surface. The Hidden Codes of Romance. Teoksessa Krentz, Jayne Ann (toim.) 1992. Dangerous Men and Adventurous Women. Romance Writers on the Appeal of the Romance. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Bradbury, Ray. 1990. Zen in the Art of Writing. New York: Bantam Books.

Clair, Daphne. 1992. Sweet Subversions. Teoksessa Krentz, Jayne Ann (toim.) 1992. Dangerous Men and Adventurous Women. Romance Writers on the Appeal of the Romance. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Clancy, Kim. 1992. Tania Modleski, Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women. Teoksessa Barker, M., & Beezer, A. Reading into cultural studies. London: Routledge.

Duncombe, Jean & Marsden, Dennis. 1995. Can Men Love? - 'Reading', 'Staging' and 'Resisting' the Romance. Teoksessa Pearce, Lynne, and Jackie Stacey. Romance Revisited. New York: New York University Press, 1995.

Forbes, Joan. 1995. Anti-Romantic Discourse as Resistance: Women's Fiction 1775-1820. Teoksessa Pearce, Lynne, and Jackie Stacey. Romance Revisited. New York: New York University Press, 1995.

Fowler, Bridget. 1995. Literature Beyond Modernism: Middlebrow and Popular Romance. Teoksessa Pearce, Lynne, and Jackie Stacey. Romance Revisited. New York: New York University Press.

Fry, Stephen. 2002. Writers on writing; Forget Ideas, Mr. Author. What Kind of Pen Do You Use? The New York Times July 29, 2002. <http://www.nytimes.com/2002/07/29/arts/writers-on-writing-forget-ideas-mr-author-what-kind-of-pen-do-you-use.html?mcubz=0>

Viitattu 25.9.2017

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.

Harlequin Enterprises Ltd. 2017. Write for Harlequin. <https://harlequin.submittable.com/submit>  
Viitattu 20.8.2017.

Huhtala, Liisi. 2006. Kuria ja kurittomuutta: hieman lajeista ja kaanonista. Teoksessa: Hypén, Kaisa. Fiktiota!: Levottomat genret ja kirjaston arki. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Jackson, Stevi. 1995. Women and Heterosexual Love: Complicity, Resistance and Change. Teoksessa Pearce, Lynne, and Jackie Stacey. Romance Revisited. New York: New York University Press.

Kinsale, Laura. 1992. *The Androgynous Reader: Point of View in the Romance*. Teoksessa Krentz, Jayne Ann (toim.) 1992. *Dangerous Men and Adventurous Women. Romance Writers on the Appeal of the Romance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Kolmiokirja Oy. 2006. Näin kirjoitat eroottisen kohtauksen romanttiseen tarinaan. Ohjetiedosto kirjoittajille. 29.6.2006.

Kolmiokirja Oy. 2010. Kolmiopokkarit: Timantti, Lääkäri, Rikos ja rakkaus. Romanttisen pienoisoromaanin kirjoittamisesta. Ohjetiedosto kirjoittajille. 31.5.2010.

Krentz, Jayne Ann (toim.) 1992. *Dangerous Men and Adventurous Women. Romance Writers on the Appeal of the Romance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Kurtti, Anna-Kaisa. 2015. *Naisfiktion Lajia Ja Lajirepertoaria Etsimässä*. Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto.

Linz, Cathie. 1992. *Setting the Stage. Facts and Figures*. Teoksessa *Dangerous Men and Adventurous Women. Romance Writers on the Appeal of the Romance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Luce-Kapler, Rebecca. 2004. *Writing With Through, and Beyond the Text: An Ecology of Language*. Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum.

Lyytikäinen, Pirjo. 2006. Rajat ja rajojen ylitykset - Laji kirjallisuudessa ja kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessa: Mäntynen, Shore & Solin. *Genre - tekstilaji*. Helsinki: SKS.

MacRobert, Marguerite. 2013. *Modelling the creative writing process*. Teoksessa J. Kroll & G. Harper (ed.) *Research methods in creative writing*. Palgrave MacMillan.

Mills & Boon. 2017a. About us. <https://www.millsandboon.co.uk/np/Content/ContentPage/5>

Viitattu 20.8.2017

Mills & Boon. 2017b. Series guidelines. <https://www.millsandboon.com.au/author-guidelines>

Viitattu 20.8.2017

Modleski, Tania. 1990. *Loving With a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women*. New York: Routledge.

Moilanen, Anni. 2017. Kolmiokirjan lukemistolehtien toimittajan sähköpostihaastattelu 23.8.2017.

Niemi, Nora. 2012. Me kaksi maailmaa vastaan. *Lääkäri Kolmiopokkari* 12/2012. Oulu: Kolmiokirja Oy.

Niemi, Nora. 2013. Kohtalon voima, sydämen kaipaus. *Timantti Kolmiopokkari* 12/2013. Oulu: Kolmiokirja Oy.

Niemi, Nora. 2014. Rakasta minusta nainen. *Timantti Kolmiopokkari* 5/2014. Oulu: Kolmiokirja Oy.

Niemi, Nora. 2014. Pelastaja. *Lääkäri Kolmiopokkari* 9/2014. Oulu: Kolmiokirja Oy.

Niemi, Nora. 2017. Kun voi menettää kaiken. *Lääkäri Pienoisromaani* 2/2017. Oulu: Kolmiokirja Oy.

Nykänen, Anna-Stina. 2014. Tytöt on pelastettava parisuhteen tuhoavalta romanttiselta viihteeltä. *Helsingin Sanomat* 7.12.2014. <http://www.hs.fi/sunnuntai/art-2000002783239.html>

Palahniuk, Chuck. 2011. *Stocking Stuffers: 13 writing tips from Chuck Palahniuk*. Viitattu 29.8.2017 <https://litreactor.com/essays/chuck-palahniuk/stocking-stuffers-13-writing-tips-from-chuck-palahniuk>

Palmer, Diana. 1992. Let Me Tell You About My Readers. Teoksessa Krentz, Jayne Ann (toim.) 1992. Dangerous Men and Adventurous Women. Romance Writers on the Appeal of the Romance. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Phillips, Susan Elizabeth. 1992. The Romance and the Empowerment of Women. Teoksessa Krentz, Jayne Ann (toim.) 1992. Dangerous Men and Adventurous Women. Romance Writers on the Appeal of the Romance. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Putney, Mary Jo. 1992. Welcome to the Dark Side. Teoksessa Krentz, Jayne Ann (toim.) 1992. Dangerous Men and Adventurous Women. Romance Writers on the Appeal of the Romance. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Radway, Janice. 1987. Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature. London: Verso.

Ramsdell, Kristin. 2012. Romance Fiction. A Guide to the Genre. Santa Barbara, California: Libraries Unlimited.

Roach, Catherine M. 2016: Happily Ever After: The Romance Story in Popular Culture. Indiana: Indiana University Press.

Romance Writers of America. 2017. About the Romance Genre. Viitattu 11.4.2017.

<https://www.rwa.org/p/cm/ld/fid=578>

Rytte Lindholm, Maj. 2017. Sähköpostiviesti 24.2.2017.

Snitow, Ann. 1979. Mass Market Romance - Pornography for Women Is Different. Teoksessa Weisser, Susan Ostrov. Women and Romance: A Reader. New York: New York University Press, 2001.

Soikkeli, Markku. 2006. Tuttua lemmentouhua - Johdatus rakkauskertomusten poetiikkaan, historiaan ja filosofiaan. Helsinki: SKS.

Stacey, Jackie & Pearce, Lynne. 1995. *The Heart of the Matter: Feminists Revisit Romance*. Teoksessa Pearce, Lynne, and Jackie Stacey. *Romance Revisited*. New York: New York University Press.

Svinhufvud, Kimmo. 2007. *Kokonaisvaltainen kirjoittaminen*. Helsinki: Tammi.

Vainikainen, Eeva. 2017. Kolmiokirjan päätoimittajan sähköpostihaastattelu. 29.3.2017.

Vivanco, Laura. 2011. *For Love and Money : The Literary Art of the Harlequin Mills & Boon Romance*. Penrith, GB: Humanities-Ebooks, LLP.

Weisser, Susan Ostrov. 2001. *Women and Romance: A Reader*. New York: New York University Press.

Weisser, Susan Ostrov. 2013. *The Glass Slipper : Women and Love Stories*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

Williamson, Penelope. 1992. *By Honor Bound: The Heroine as Hero*. Teoksessa Krentz, Jayne Ann (toim.) 1992. *Dangerous Men and Adventurous Women. Romance Writers on the Appeal of the Romance*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.



## LIITTEET

### Verkkokysely Kolmiokirjan kirjoittajille

# Romanttisen lukemistoviihteen kirjoittaminen

Tämä on kysely Kolmiokirjan Timantti- ja Lääkäri-pokkarien kirjoittajille. Kirjoitan itsekin pokkareita, ja olen toivonut että tämä kirjoittamisen ala saisi enemmän näkyvyyttä ja tutkijoiden kiinnostusta, mutta kun sitä ei alkanut kuulua, ryhdyin itse toimeen. Teen kyselyä Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden pääaineen pro gradu-tutkimusta varten. Graduni käsittelee romanttisen viihdekirjallisuuden kirjoittamista ja lajipiirteitä.

Toivon, että mahdollisimman moni Kolmiokirjan kirjoittajista vastaisi! Lomakkeen alussa kysytään taustatietoja, joihin voit halutessasi jättää vastaamatta.

Voitte kysyä lisätietoja ja olla minuun yhteydessä sähköpostitse osoitteella XX

Ikäsi?

Kotikaupunkisi, maakunta tai alue?

Ammattisi tai ala, jolla työskentelet?

## Kirjoittaja-urasi alkuvaiheet ja motiivit

Kauanko olet kirjoittanut romanttista viihdettä?

Miten "päädyit alalle"? Kuinka aloit kirjoittaa romanttista viihdettä?

Montako pokkaria olet tähän mennessä kirjoittanut?

- 1-5
- 6-10
- 11-15
- 16-20
- 21-25
- enemmän kuin 25
- Other:

Käytätkö nimimerkkiä?

- Kyllä
- Ei

Jos käytät, miksi?

Miksi kirjoitat romantiikkaa?

## Eri lukemisto-sarjojen eroista

Kirjoitatko Lääkäri vai Timantti -pökkareita? Oletko kirjoittanut aiemmin muita sarjoja?

- Lääkäri
- Timantti
- Mystiikka
- Rikos ja Rakkaus
- Reginan novellit
- Other:

Mitkä ovat mielestäsi olennaiset erot eri sarjoihin kirjoittamisessa?

Millainen olisi unelmiesi viihdelukemisto, johon haluaisit kirjoittaa?

## Käytännön asioista

Onko viihteen kirjoittaminen taloudellisesti kannattavaa?

- Kyllä
- Ei

Miksi kirjoittaminen on/ei ole rahallisesti kannattavaa?

Kauanko yhden pokkarin kirjoittaminen yleensä vie aikaa?

- 1-2 viikkoa
- 2-4 viikkoa
- 1-2 kuukautta
- 2-4 kuukautta
- 4-6 kuukautta
- Kauemmin kuin 6 kuukautta
- Other:

Suunnitteletko kirjoittamista, aikataulutatko?

Montako pokkaria yleensä kirjoitat vuodessa?

- 1-2
- 3-5
- 6-8
- 9-12
- enemmän kuin 12

Odotteletko inspiraatiota, vai pystytkö kirjoittamaan koska tahansa?

Teetkö ennakkosuunnitelmia tai esimerkiksi juonikaavioita?

Oletko saanut editointi- tai muokkaustoiveita lähettämääsi tekstiin?

- Kyllä
- Ei

Jos olet, niin millaisia muokkausehdotuksia ja kuinka usein?

## Viihderomantiikan tarinat ja sisältö

Millainen on mielestäsi hyvä viihdetarina?

Mistä löydät aiheita viihdetarinoihin?

Millaiset aiheet sinua kiinnostavat?

Onko vastaan tullut "kiellettyjä" aiheita? Onko ideoitasi hylätty?

## Viihdekaava ja lajityyppiin liittyvät rajoitukset ja ennakkoluulot

Mitä ajattelet viihdekaavasta? Onko sellaista?

Onko viihteen kirjoittaminen mielestäsi luovaa kirjoittamista?

- Kyllä
- Ei

Perustele, miksi viihteen kirjoittaminen on/ei ole luovaa

Onko viihteen kirjoittaminen sinulle itseilmaisua vai työtä, vai jotain niiden väliltä?

- Puhtaasti itseilmaisua
- Enemmän itseilmaisua kuin työtä
- Puhtaasti työtä
- Enemmän työtä kuin itseilmaisua
- Other:

Koetko, että saat kirjoittaa viihdepokkarit niin kuin itse haluat, vai liittykö kirjoittamiseen rajoituksia? Miten koet nämä rajoitteet?

Romanttisen viihteen kirjoittamista usein vähätellään. Oletko kokenut vähättelyä, ja miten siihen suhtaudut?

- Kyllä, kirjoittamistani on vähätelty
- Ei, kukaan ei ole vähätellyt kirjoittamistani
- Kirjoittamistani on vähätelty mutta toisaalta myös kehattu ja arvostettu
- Other:

Miten olet kokenut mahdollisen vähättelyn?

Oletko kertonut kirjoittamisestasi ystävillesi/perheellesi?

- Kyllä
- En
- Osalle olen kertonut, osalle en

Miten yleensä puhut kirjoittamisestasi muille?

## Tavoitteesi kirjoittajana tulevaisuudessa

Kirjoitatko myös muuta kuin lukemistoviihdettä?

- Kyllä
- En

Onko sinulla muita julkaisukanavia kuin Kolmiokirja?

- Kyllä
- Ei

Jos, niin mitä?

Oletko julkaissut tai onko tavoitteesi julkaista tulevaisuudessa romaani?

- Kyllä, olen julkaissut
- Kyllä, haluaisin julkaista
- Ei

Oletko kehittynyt kirjoittajan urasi aikana? Miten?

Onko sinulla kirjoittamiseen liittyviä unelmia tai haaveita?

## Vapaa sana.

Haluatko ehdottaa jotain teema käsiteltäväksi gradussani, tai onko jokin sinulle tärkeä alue viihderomantiikan kirjoittamisessa jäänyt liian vähälle huomioille?

Toivotko lisää "pöhinää" romantiikan ympärille?