

# NAISFIKTION LAJIA JA LAJIREPERTOARIA ETSIMÄSSÄ

Anna-Kaisa Kurtti

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Kirjallisuus

Kevät 2015

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

<b>Tiedekunta – Faculty</b> Humanistinen tiedekunta	<b>Laitos – Department</b> Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
<b>Tekijä – Author</b> Anna-Kaisa Kurtti	
<b>Työn nimi – Title</b> Naisfiktio lajia ja lajirepertoaria etsimässä	
<b>Oppiaine – Subject</b> Kirjallisuus	<b>Työn laji – Level</b> Pro gradu -tutkielma
<b>Aika – Month and year</b> Maaliskuu 2015	<b>Sivumäärä – Number of pages</b> 88
<b>Tiivistelmä – Abstract</b> <p>Pro gradu -tutkielma tarkastelee naisfiktio (engl. women's fiction) lajia ja lajirepertoaria. Kyseessä on laaja ja monipuolinen kirjallisuudenlaji, jota ei kuitenkaan ole aiemmin juurikaan määritelty tai tutkittu. Työn tavoitteena on määrittellä, mitä naisfiktio on ja mitkä ovat lajin yleisimmät piirteet, joista naisfiktio lajirepertoari muodostuu. Lajirepertoari on Alastair Fowlerin käsite, jolla hän viittaa sellaisten piirteiden valikoimaan, joiden kautta tietyn kirjallisuudenlajin teokset voivat toisiaan muistuttaa. Naisfiktio lajia ja lajirepertoaria tutkitaan tässä työssä sekä aiemman tutkimuksen että kahdestakymmenestä kotimaisesta nykyromaanista koostuvan tutkimusaineiston analyysin avulla.</p> <p>Tutkielman teoreettinen tausta muodostuu modernista lajiteoriasta sekä naisfiktio ja sille läheisten kirjallisuudenlajien tutkimuksesta. Lajiteoriassa tukeudun pitkälti Alastair Fowlerin näkemyksiin ja käsitteisiin. Naisfiktio lajitutkimuksessa nojaudun lähinnä Rebecca Vnukin, Nanette Donohuen, Nina Baymin ja Patricia Kayn kirjoituksiin. Kotimaisen tutkimuskirjallisuuden osalta hyödynnän muun muassa Päivi Almgrenin, Liisa Enwaldin ja Kaisa Kurikan ajatuksia. Naisfiktio lähilajeista tutustun tarkemmin naiskirjallisuuteen ja romansiin sekä taustoitan lajin suhdetta viihdekirjallisuuteen sekä satuihin ja fantasiaan. Tutkielmassa pohditaan myös naisfiktio mahdollisia alalajeja, joista on tarkemmin esitelty chick lit, tyttökirjallisuus, lesbokirjallisuus sekä eroottinen kirjallisuus.</p> <p>Tutkimuksessa naisfiktio määrittyy naisista ja heidän elämästään kertovaksi kirjallisuudeksi. Naisfiktio on etupäässä naisten kirjoittamaa ja lukemaa kirjallisuutta. Tutkimusaineiston perusteella naisfiktio lajirepertoarin piirteiksi hahmottuvat naispäähenkilö ja naisen näkökulma, naisten elämään liittyvät aiheet, romantiikka ja rakkaus, yhteiskunnallisuus ja feministisyys sekä viittaukset satuun ja fantasiaan.</p>	
<b>Asiasanat – Keywords</b> Naisfiktio, lajitutkimus, genre, laji, lajirepertoari	
<b>Säilytyspaikka – Depository</b> Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto	
<b>Muita tietoja – Additional information</b>	

# SISÄLTÖ

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>1</b>
1.1 Tutkimuksen tausta	1
1.2 Tutkimustehtävä	5
1.3 Tutkimusaineisto	7
1.4 Tutkimuksen rakenne	13
<b>2 NAISFIKTIO TUTUKSI</b>	<b>15</b>
2.1 Oma genrensä vai jotain muuta?	15
2.1.1 Mikä on genre?	15
2.1.2 Lajien muuttuminen ja sekoittuminen	16
2.2 Katsaus historiaan	17
2.2.1 Naiset kirjallisen historian alkutaipaleella	17
2.2.2 Varhainen naisfiktio englanninkielisessä kirjallisuudessa	18
2.2.3 Lajin varhaiset suuntaviivat Suomessa	19
2.3 Mahdollisia alalajeja	21
2.3.1 Chick lit	21
2.3.2 Tyttökirjallisuus	22
2.3.3 Lesbokirjallisuus	23
2.3.4 Eroottinen kirjallisuus	24
2.4 Naisfiktion suhde muihin kirjallisuudenlajeihin	24
2.4.1 Naiskirjallisuus	25
2.4.2 Romanssi	26
2.4.3 Sadut ja fantasiakirjallisuus	28
2.4.4 Viihde- ja populaarikirjallisuus	29
<b>3 NAISFIKTION MÄÄRITELMÄ JA LAJIREPERTOAAARI</b>	<b>31</b>
3.1 Naisten kirjoittamaa ja lukemaa kirjallisuutta	31
3.2 Naispäähenkilö ja naisen näkökulma	32
3.3 Naishenkilöiden elämä	34
3.3.1 Ihmissuhteet	34
3.3.2 Äitiys ja äiti–tytär-suhteet	35
3.3.3 Työ ja raha	36
3.3.4 Ruumiillisuus ja psyyke	37

3.4 Romantiikka ja rakkauden kuvaus	39
3.5 Yhteiskunnallinen ja feministinen potentiaali	41
<b>4 NAISFIKTION LAJIREPERTOAAARI TUTKIMUSAINEISTON VALOSSA</b>	<b>44</b>
4.1 Naispäähenkilöt sekä naisen näkökulma ja kokemukset	44
4.2 Ihmissuhteet	48
4.2.1 Naisten väliset suhteet	48
4.2.2 Perhesuhteet	52
4.3 Naisten elämään liittyvät aiheet	54
4.3.1 Äitiys	54
4.3.2 Ruumiillisuus ja psyyke	56
4.3.3 Naiset työelämässä	58
4.4 Rakkaus ja romantiikka	60
4.5 Yhteiskunnallisuus ja feminismi	63
4.6 Viittaukset satuun ja fantasiaan	69
<b>5 PÄÄTÄNTÖ</b>	<b>74</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>80</b>

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Tutkimuksen tausta

Pro gradu -tutkielmassani kartoitan kirjallisuuden ilmiötä, johon englanninkielisessä tutkimuksessa viitataan nimellä women's fiction. Lyhyesti lajin voi määritellä naisten kirjoittamaksi, naislukijoille suunnatuksi kirjallisuudeksi, joka kertoo naisista ja heidän elämästään (Baym 1979, 22). Kyseessä on siis kirjallisuudenlaji, jonka alle mahtuu hyvin monenlaista kirjallisuutta ja lukuisia alalajeja. Lajin laaja-alaisuus antaa aihetta pohtia, onko women's fictionista järkevää puhua omana genrenään. Vaikka kyseisen lajin sisälle voidaan laskea kuuluvaksi keskenään hyvin erilaisia teoksia, on niillä kuitenkin myös yhteisiä piirteitä, jotka puolestaan luovat perustaa women's fictionin käsittelemiseen nimenomaan kirjallisuudenlajina. (Vnuk & Donohue 2013, vii–viii.)

Women's fiction on sekä käsitteenä että lajina vielä varsin tuntematon. Itse törmäsin termiin ensimmäisen kerran vasta pari vuotta sitten eräällä kirjallisuuden opintojen syventävällä kurssilla. Kiinnostukseni lajia kohtaan heräsi välittömästi kun tajusin, että olen koko elämäni ajan lukenut juuri women's fictionia sen kummemmin ajattelematta, mikä kaikkea mielikirjallisuuttani yhdistää. Kiinnostuin aiheesta siinä määrin, että päätin tutkia sitä myös pro gradu -työssäni. Aihevalintaani perustelee henkilökohtaisen kiinnostukseni lisäksi se, että lajia on tutkittu todella vähän. Lisäksi lajia on pitkään vaivannut arvostuksen puute ja siihen liitetyt osin stereotyyppiset mielikuvat. Tutkimukseni tavoitteena on varsinaisen tutkimustehtävän lisäksi lisätä tietoisuutta tästä lukijoiden suosimasta lajista, auttaa hahmottamaan lajin moniulotteisuutta ja purkaa mahdollisia lajiin kohdistuvia ennakkoluuloja.

Vaikka women's fiction nimityksenä olisi vieras, ilmiö on varmasti useimmille tuttu – eikä pelkästään kirjallisuudesta, vaan myös muilta kulttuurin aloilta. Elokuvan saralla samaan ilmiöön on englannin kielessä viitattu termeillä woman's film ja chick flick (LaPlace 1987, 139; Mabry 2006, 192). Meillä Suomessa puhutaan etupäässä romanttisesta komediasta, jossa on usein piirteitä women's fictionista, joskin myös sen naapurilajista romanssista. Nykyään on myös selkeästi naiskatsojille markkinoituja tv-sarjoja ja Suomessakin jopa tv-kanavia, jotka näyttävät erityisesti naisia kiinnostavaa ohjelmasisältöä. Ilmiön laajuutta selittänee nuorten naisten lisääntynyt ostovoima, jota markkinat hyödyntävät kaikin mahdollisin tavoin. Women's fiction on varsin intermediaalista: ei ole ollenkaan tavatonta, että menestyneestä romaanista tehdään myös elokuvaversio tai kenties tv-sarja (Ferriss & Young 2006, 2). Ilmiö on mahdollista ulottaa yhä

laajemmalle kulttuuriin esimerkiksi pop-musiikin ja naistenlehtien saralle. (Kurikka 2002, 203, 205–206.)

Women's fiction on maailmanlaajuinen ilmiö, mutta tässä työssä tutkin aihetta suomalaisesta näkökulmasta. Tutkimusaineistoni koostuu vuonna 2012 julkaistusta kotimaisesta kirjallisuudesta, joten vaikka tarkastelen lajimäärittystä tehdessäni myös women's fictionin historiaa, päähuomio on suomalaisessa nykykirjallisuudessa. Konteksti on tärkeä ottaa huomioon, koska kirjallisuudenlajit kehittyvät ajassa, minkä lisäksi ne saavat eri maissa omanlaisiaan kulttuurisidonnaisia piirteitä (Fowler 1982, 132–134). Tutkimuksen teoriakirjallisuus käsittää sekä kotimaisia ja ulkomaisia lähteitä, jotka käsittelevät sekä varhaista women's fictionia että nykykirjallisuutta. Nämä aikaan ja paikkaan sidoksissa olevat seikat on tutkimuksessa huomioitava, ja lähteitä tulkitessa täytyy arvioida, missä määrin tieto soveltuu suomalaiseen ja nykyaikaiseen women's fictioniin.

Tutkimukseni teoriataustan muodostavat kirjallisuuden lajiteoria sekä women's fictionin ja siihen kytkeytyvien lajien tutkimus. Lajiteoriassa tukeudun moderniin genreteoriaan ja hyödynnän lähinnä Alistair Fowlerin *Kinds of Literature* -teoksessa (1982) esittelemiä käsitteitä ja ajatuksia lajeista, niiden välisistä suhteista sekä lajien kehittymisestä. Women's fictionia on koko lajin laajuudelta tutkittu todella vähän, joten olen lisäksi perehtynyt melko laaja-alaisesti women's fictionin alalajien ja naapurilajien tutkimukseen. Alalajeista chick litiä on 2000-luvulla tutkittu jonkin verran, ja tästä uudesta tutkimuksesta onkin ollut paljon apua omassa työssäni. Sekä perinteinen että nykyaikainen romanssitutkimus ovat myös olleet hyödyllistä luettavaa. Näiden lisäksi olen tutustunut jonkin verran esimerkiksi tyttökirjallisuuden, naiskirjallisuuden, viihdekirjallisuuden sekä satu- ja fantasiakirjallisuuden perinteisiin. Yksi työni tavoitteista on suhteuttaa women's fictionia sille läheisiin kirjallisuudenlajeihin sekä pohtia mahdollisia women's fictionin alalajeja, joita ei juuri ole aiemmin määritelty. Näistä syistä olen kokenut tarpeelliseksi perehtyä mahdollisimman monipuolisesti naisten kirjallisuuden traditioon.

Women's fictionista löytyy hyvin vähän aiempaa tutkimusta. Englanninkielisessä tutkimuksessa ja lähdekirjallisuudessa women's fictioniin terminä törmää yllättävän usein, mutta käsitettä on määritelty vain harvoin. Erityisesti Yhdysvalloissa ja Iso-Britanniassa lajia on tutkittu 1980-luvulta alkaen. Tutkimus kuitenkin rajoittuu useissa tapauksissa ilmiön tutkimiseen jonkin tietyn etnisen kirjallisuuden kontekstissa eikä toisaalta kartoita juurikaan nykykirjallisuutta. Women's fiction -tutkimusta edustavat Nina Baymin *Woman's Fiction. A Guide to Novels by and about Women in America, 1820–1870*. (1979) sekä Annis Prattin *Archetypal Patterns in Women's Fiction* (1982).

Tuoreempaa näkökulmaa women's fictioniin ovat tuoneet Rebecca Vnuk ja Nanette Donohue teoksellaan *Women's Fiction: A Guide to Popular Reading Interests* (2013), joka on suunnattu pikemminkin laajalle yleisölle kuin kirjallisuustieteen käyttöön. Lajin määrittelyssä ja yleisimpien piirteiden tunnistamisessa heidän teoksensa on kuitenkin hyödyllinen lähde.

Suomessa women's fictionia on aiemmin käsitelty muutamassa opinnäytetyössä. Ulla Huttunen on tehnyt englannin kielen pro gradu -tutkielman otsikolla *Ingredients of women's fiction set in the past* (1984). Nina Alavirta on tutkinut 1800- ja 1900-lukujen naisten lyhytfiktiota niin ikään englantilaisen filologian pro gradu -työssään vuonna 1999. Päivi Kuivalainen (2005) Helsingin yliopistosta on tehnyt englantilaisen filologian lisensiaatintutkimuksen, joka käsittelee women's fictionia vuosina 1688–1922. Petra Klintrupin väitöskirja *Kaksi tähteä – komeetta ja tähdenlento. Suomalaisen naistenviihteen asemointia – esimerkkeinä Hilja Valtonen ja Aino Räsänen* (2011) näyttäisi olevan ainoa kirjallisuuden oppiaineen alaisuudessa tehty tutkielma, jossa mainitaan women's fiction. Aiemman tutkimuksen vähäisen määrän ja erilaisten painotusten vuoksi tutkielmani aihevalinta ja näkökulma vaikuttavat perustelluilta, koska ne tuovat uutta tietoa kirjallisuudentutkimuksen kentälle. Haluaisin tuoda women's fictionin lajina ja ilmiönä mukaan kotimaiseen kirjallisuudentutkimukseen ja luoda pohjaa sille, että muutkin voisivat tarttua jatkossa lajiin ja sen tutkimukseen aiempaa helpommin.

Lähdekirjallisuutta ja aiempaa tutkimusta kartoittaessa en ole pitäytynyt pelkästään women's fictionin termissä, sillä genren nimi ja genre itsessään on syytä erottaa toisistaan. Lajien nimet ja lajit itsessään ovat molemmat alttiita muutoksille (Fowler 1982, 130, 135). Nämä muutokset voivat joskus olla eriaikaisia, mikä puolestaan voi johtaa hämmentävään terminologiaan. (Fowler 1982, 148.) Erityisesti kotimaisessa tutkimuksessa women's fictioniin on vuosien varrella viitattu mitä erilaisimmilla termeillä. Mielestäni näissä termeissä korostuu usein liikaa jokin yksittäinen lajin piirre, esimerkiksi viihteellisyys tai romantiikka. Koska mikään jo olemassa olevista suomenkielisistä nimityksistä ei mielestäni tarpeeksi hyvin vastaa termiä women's fiction, käytän lajista tästä eteenpäin itse luomaani uudistermiä naisfiktio. Termi sopii kenties englanninkielistä versiota paremmin kotimaisen tutkimuksen tarkoituksiin. Työssäni women's fiction ja naisfiktio toimivat toistensa synonyymeina, jälkimmäisen toimittaessa suomennoksen virkaa. Tutkimuksessa pyrin käyttämään järjestelmällisesti käsitettä naisfiktio, vaikka alkuperäisissä lähteissä ilmiöstä puhuttaisiin eri nimillä. Tietyissä tapauksissa olen selvyuden vuoksi poikennut tästä periaatteesta ja käyttänyt lähteessä mainittua termiä.

Kirjallisuuden lajiteorian ohella käsillä oleva tutkimus kytkeytyy monestakin syystä feministisen kirjallisuudentutkimuksen piiriin. Ensinnäkin haluan työlläni nostaa esille ja tutkimuksen kohteeksi naisten kirjoittamaa kirjallisuutta. Kirjallisuudenhistorian ja -tutkimuksen perinteet ovat niin pitkään olleet miesvaltaisia, että koen tärkeäksi tutkia kirjallisuutta, joka koskettaa jokaisella osa-alueellaan nimenomaan naisia. Haluan myös tehdä näkyväksi naisten kirjalliseen traditioon kohdistuneen aliarvostuksen sekä yksinkertaistavat yleistykset, joita naisten kirjoittamaan ja lukemaan kirjallisuuteen välillä yhä edelleen liitetään. (Vrt. Niemi 1988, 2.) Ainoastaan nostamalla epäkohtia kriittisen tarkastelun kohteeksi on mahdollista saada aikaan muutoksia syvälle juurtuneissa ajattelumalleissa. Tutkimuksessani olen pyrkinyt lähestymään aihetta ennakkoluulottomasti ja arvostavasti. Tämä voi tuntua itsestään selvältä, mutta aiempaan tutkimukseen tutustuessani olen törmännyt neutraalin suhtautumisen sijaan kielteisiin asenteisiin jopa tutkijoiden suunnalta. Asenteissa on ollut havaittavissa muutosta parempaan suuntaan viime vuosikymmeninä, kun feministinen kirjallisuudentutkimus ja naisnäkökulmainen tutkimus ovat yleistyneet. Muutoksen taustalla vaikuttanee myös nykyajalle tyypillinen postmoderni ajatus korkean ja matalan välille rakennettujen rajojen purkamisesta: naisfiktion suhteen pätee monessa mielessä postmodernismin iskulause ”anything goes” (vrt. Kay 2003).

Kaikki eivät ole yhtä mieltä siitä, että naisten kirjallisuutta tulisi erottaa miesten kirjallisuudesta. Etenkin osa naiskirjailijoista on vastustanut myös naiskirjailija-nimityksen käyttöä, koska se korostaa heidän toiseuttaan: kyseisen ajattelutavan mukaan mies on kirjailija ja nainen häneen verrattuna toisarvoinen *naiskirjailija* eikä tasavertainen kirjailija. (Niemi 1988, 3; Nieminen & Niemi 1988, 123; Ojajarvi 2013, 127.) Tutkimuksessani kuitenkin käytän epäselvyyksien välttämiseksi sanaa *naiskirjailija* enkä *kirjailija*, koska kirjailijan sukupuoli on myös ollut yksi valintakriteereistä tutkimusaineistoa valittaessa. Naisfiktion kohdalla kirjailijan naissukupuoli toimii hypoteesina, jonka toteutumista käytännön tasolla pohditaan myöhemmin tarkemmin. Itse en miellä sanaa *naiskirjailija* arvottavaksi, vaan pidän sitä ainoastaan informatiivisempänä vaihtoehtona kuin pelkkä *kirjailija*. Samalla periaatteella käytän myös lajin nimeä *naisfiktio*: vaikka tarkoitukseni on määrittelysyistä erottaa laji miesten kirjoittamasta kirjallisuudesta ja muista kirjallisuudenlajeista, käytän termiä neutraalissa merkityksessä. (Vrt. Mazza 2006, 27–28.) Mahdolliset negatiiviset konnotaatiot on tärkeä tunnistaa, sillä tutkimuksellani haluan purkaa tämänkaltaisia kielteisiä miellelyhtymiä enkä vahvistaa niitä entisestään.



## 1.2 Tutkimustehtävä

Tutkielmassani tarkastelen naisfiktiota kirjallisuudenlajina sekä tutkimuskirjallisuuden että kotimaisesta kaunokirjallisuudesta koostuvan tutkimusaineiston lähiluvun avulla. Myös edellä mainittujen aineistojen vertailu ja luokittelu ovat osa tutkimusta. Tärkeimmät tavoitteeni ovat naisfiktion sekä lajin yleisimpien piirteiden määrittely. Tämän kenties yksinkertaiselta kuulostavan tavoitteen toteuttamiseen tuntuu olevan tarvetta, sillä varsinkin ulkomaisessa tutkimuksessa termiä women's fiction käytetään useimmiten ilman sen kummempaa määritelmää. Myös genrelle yleisten piirteiden määrittely on aiemmin ollut melko abstraktilla tasolla, joten tutkimusaineistoni pohjalta koetan esitellä lajin piirteitä erilaisine variaatioineen aiempaa konkreettisemmin. Vaikka nojaan lajin ja sen piirteiden määrittelyssä etupäässä aiempaan tutkimukseen, tarkoitukseni on myös nostaa esille mahdollisia eroavaisuuksia tai uusia piirteitä, joita tutkimusaineistoni saattaa paljastaa vanhempaan tai ulkomaiseen tutkimukseen verrattuna.

Teoreettisen lähdeaineiston lisäksi tarkastelen tutkielmassani 20 kotimaista nykyromania, joiden on mahdollista nähdä edustavan naisfiktiota. Kaunokirjallinen tutkimusaineisto toimii ensinnäkin esimerkkinä siitä, kuinka erilaisia teoksia naisfiktio-käsitteen alle mahtuu. Toisekseen aion selvittää, mitkä naisfiktion piirteet ovat tutkimusaineiston perusteella yleisiä. Kysymysmuodossa tutkimustehtäväni on seuraavanlainen:

1. Mitä naisfiktio on?
2. Mitkä ovat tutkimusaineiston perusteella yleisimmät piirteet, jotka muodostavat naisfiktion lajirepertoarin?

Lajin piirteiden määrittelyssä hyödynnän Alistair Fowlerin lajirepertoarin käsitettä. Hänen mukaansa lajirepertoari sisältää kaikki mahdolliset piirteet, joiden kautta lajia edustavat teokset voivat muistuttaa toisiaan. Yksikään lajirepertoarin piirteistä ei välttämättä esiinny joka ikisessä saman lajin teoksessa, vaan jokainen teos lainaa piirteitä lajirepertoarista vaihtelevassa suhteessa, toiset enemmän ja toiset vähemmän. (Fowler 1982, 55.) Lajirepertoari toimii parhaiten, kun se määritellään muutamien selkeiden piirteiden kautta eikä mukaan hyväksyttyä loputtomasti erilaisia piirteitä. Lajirepertoaria on mahdotonta määritellä aukottomasti ja lopullisesti, sillä se muuttuu ajassa uusien teosten tuomien uudenlaisten piirteiden myötä (Fowler 1982, 57). (Fowler 1982, 38, 73.)

Tässä tutkimuksessa tehtävät lajin ja lajirepertoarin määritelmät koskevat etenkin kotimaista ja nykyaikaista naisfiktiota. Eroavaisuuksien mahdollisuus koskien eri aikoina ja eri kulttuureissa syntynyttä kirjallisuutta on syytä pitää mielessä, vaikka naisfiktion lajirepertoari onkin pääpiirteissään pysynyt samanlaisena. Vaikka tällaisten erojen arviointi ei kuulu tämän työn varsinaiseen tutkimustehtävään, pyrin sanallistamaan havaintojani mahdollisista eroista verrattuna vanhempaan tai ulkomaiseen naisfiktioon, kun sellaisia tulee tutkimuksen edetessä vastaan. Toinen seikka, joka tulee päätutkimuskysymysten ohella usein esille tutkimuksen edetessä, on naisfiktion asema kirjallisuudenlajien kentällä ja lajin suhde sitä muistuttaviin genreihin. Osana tätä tavoitetta on miettiä, millaisia alalajeja naisfiktioille voisi olla mahdollista määrittellä.

Alustavia hypoteeseja liittyen naisfiktioon ja sen määrittelyyn on muodostunut jo tutkimuksen alkuvaiheessa. Aiemman tutkimuksen määritelmiin nojautuen olen muodostanut naisfiktioille hypoteesimääritelmän, jonka mukaan naisfiktio on naisten kirjoittamaa, naisille suunnattua ja naisista kertovaa kirjallisuutta. Tutkimuksen edetessä ja tutkimusaineistoni analyysin kautta arvioin tämän hypoteesin paikkansapitävyyttä sekä mahdollisia eroja ja lisäyksiä hypoteesimääritelmän ja lopullisen tutkimustuloksen välillä. Tutkimuskirjallisuuteen tutustumisen perusteella vaikuttaisi siltä, että aiemmat naisfiktion ja sen lajirepertoarin määritelmät ovat melko ylimalkaisia, joten tarvetta tarkemmalle ja konkreettisemmalle määrittelylle on. Toisaalta yleiset mielikuvat tästä genrestä korostavat todelliseen tilanteeseen verrattuna kenties liiallisessa määrin tiettyjä lajirepertoarin piirteitä, lähinnä viihteellisyyttä ja romantiikan osuutta. Itse käsitan genren laajempaan ja monipuolisempaan kuin tällaiset käsitykset antavat olettaa. Lajin moniulotteisuuden on tarkoitus päästä esille niin tutkimusaineiston valinnan kuin aineiston pohjalta tehtävän analyysin kautta.

Naisfiktiota voi havainnollisesti ajatella ikään kuin suurena puuna, joka haarautuu useisiin eri alalajeihin puun oksien tavoin. Puun oksilla on kuitenkin vankka yhteys runkoon ja yhteiseen ylälajiin, jollaisena naisfiktion näen. Puun oksat voivat kasvaa erivahvaisiksi ja versoa jälleen uusia oksia ja alalajeja. Lisäksi puu ei kasva yksinäisyydessä, vaan se on kosketuksissa ympäristöönsä ja mahdollisesti myös muihin puihin. Samoin naisfiktio ja sen alalajit saattavat lainata joitain piirteitä muiden kirjallisuudenlajien lajirepertoaareista, minkä seurauksena voi syntyä generarajoja murtavia teoksia.

### 1.3 Tutkimusaineisto

Tässä työssä tutkin uutta kotimaista, naisfiktioksi luokiteltavissa olevaa kaunokirjallisuutta. Lopullinen tutkimusaineisto koostuu kahdestakymmenestä romaanista, jotka valikoituivat suuresta joukosta monivaiheisessa prosessissa, jossa ovat yhdistyneet sekä laadulliset että määrälliset menetelmät. Kaikki tutkimusaineiston teokset on julkaistu vuonna 2012, koska halusin alun perin tehdä kokonaistutkimuksen, jotta voisin kartoittaa mahdollisimman kattavasti yhtenä kalenterivuotena Suomessa julkaistun naisfiktio kirjjoa. Kokonaistutkimuksen avulla olisi mahdollista nähdä kokonaisuutena, millaista kotimaista kirjallisuutta nykyään julkaistaan ja mikä on naisfiktioksi mahdollisesti luokiteltavan kirjallisuuden osuus tästä joukosta. Tutkimusaineiston valinnan pohjana käytin Kansalliskirjastosta saamaani listausta, joka sisältää kaikki vuonna 2012 julkaistut teokset, jotka Kansalliskirjasto on luokitellut proosaksi. Lista sisältää yli 1500 nimekettä. Pyrkimys naisfiktio määrällisen osuuden selvittämiseen kaikesta julkaistusta proosasta osoittautui lopulta mahdottomaksi, koska ilman teosten lukemista ja sisällön analyysia on useissa tapauksissa vaikeaa tai jopa mahdotonta määritellä, onko teos naisfiktiota vai ei.

Valintaprosessissa käytin monenlaisia laadullisia kriteerejä lopullisen tutkimusaineiston rajaamiseksi. Tutkimusaineistoon on valittu ainoastaan alun perin suomen kielellä julkaistuja romaaneja. Valintaprosessissa keskityin suurimpien kustantajien teoksiin, jotka oletettavasti ovat myös suuren yleisön saatavilla kirjakauppojen ja kirjastojen valikoimien kautta. Näistä syistä tutkimuksen ulkopuolelle rajautuivat omakustanteet, kioskikirjallisuus, käänöskirjallisuus ja lyhytproosa. Näiden lisäksi määritin tutkimusaineistolle naisfiktio hypoteesimääritelmään nojautuen kolme alustavaa valintakriteeriä: 1) teoksella on naiskirjailija, 2) teoksen pääasiallinen kohderyhmä ovat naiset ja 3) teoksessa on päähenkilönä yksi tai useampi nainen. Tässä vaiheessa en vielä ollut lukenut teoksia, joten valinta määrittyi lähinnä ulkoisten piirteiden sekä kustantamoiden internetsivuilla teoksista kerrottujen tietojen perusteella.

Edellä mainituilla rajauksilla saatu mahdollinen tutkimusaineisto oli kuitenkin edelleen useita kymmeniä teoksia eli käytännössä liian suuri pro gradu -tutkielman laajuista työtä varten. Lopulliseen tutkimusaineistoon koetin valita mahdollisimman erilaisia teoksia harkinnanvaraisen otannan avulla.<sup>1</sup> Mukana on eri alalajien edustajia, viihteellistä ja vakavampaa kirjallisuutta, pitkän

---

<sup>1</sup> Tässä vaiheessa rajasin rikosromaanit lopullisen tutkimusaineiston ulkopuolelle, koska ajattelin lajin keskittyvän pikemminkin rikoksiin ja niiden ratkaisemiseen kuin naispäähenkilöihin. Jälkiviisaana ja tutkimuksen jo tehneenä voin vain todeta, että tutkimusaineistoon olisi voinut sisällyttää myös esimerkiksi yhden naisdekkarin potentiaalisena

kirjailijanuran tehneiden ja esikoiskirjailijoiden teoksia. Harkinnanvaraisen otannan tarkoitus on osaltaan osoittaa, kuinka keskenään erilaisia teoksia voi kutsua naisfiksioksi ja kuinka monipuolista kotimaista naisfiksiota tällä hetkellä on tarjolla. Halusin myös sisällyttää tutkimusaineistoon sekä teoksia, jotka selkeästi vaikuttavat edustavan naisfiksiota, että romaaneja, joissa on potentiaalia kyseiselle lajimääritykselle mutta jotka eivät välttämättä täysin ilmeisesti ole naisfiksiota. Näin on mahdollista pohtia myös naisfiktioita oletettuja lajirajoja, jotka ovat kuitenkin käytännön tasolla niin tulkinnanvaraisia, että rajoja on mahdotonta yksiselitteisesti määritellä.

Seuraavaksi esittelen tutkimusaineiston lyhyesti aakkosjärjestyksessä kirjailijan sukunimen mukaan. Esittelyissä kerrotaan esimerkiksi, miten tutkimusaineistoon valittu teos suhteutuu kirjailijan muuhun tuotantoon, onko kirjailija mahdollisesti julkaissut naisfiksioksi luokiteltavissa olevaa kirjallisuutta aiemmin vai onko kyseessä esikoiskirjailija tai poikkeustapaus kirjailijan kokonaistuotannon kannalta. Lisäksi kuvaan tiiviisti, mistä teos kertoo sekä millä perusteella teos on valikoitunut mukaan lopulliseen tutkimusaineistoon.

*Olot* (2012) on kirjailija Sanna Eevan toinen aikuisten romaani. Hänen nuorille suunnattu esikoisromaaninsa *On luvattu leudompaa* (2007) sijoittui Tiina 2006 -kirjoituskilpailussa toiseksi. Molemmat jo mainitut teokset sekä ensimmäinen aikuisten romaani *Maamorsian* (2008) seuraavat naispäähenkilöidensä elämää ja ihmissuhteita. Pro graduni tutkimusaineistoon lukeutuva *Olot* on valikoitunut osaksi tutkimusaineistoa, koska se kertoo tarinan suvun tytöistä ja naisista kolmessa eri sukupolvessa. (Karisto.fi 2008.)

Paula Havasteen tuotannosta tutkimusaineistoon on valikoitunut teos *Yhden toivon tie* (2012), koska se yhdistää naisnäkökulman miehisenä lajina pidettyyn sotakirjallisuuteen: yhdistelmä, joka kenties antaa aihetta naisfiktioita rajojen pohdinnalle. Kyseessä on toinen teos kolmiosaisessa kirjasarjassa, johon kuuluu myös teokset *Kaksi rakkautta* (2010) ja *Kolme käskyä* (2013). Trilogia kuvaa Suomen historiaa eri vuosikymmeniltä Mäkisen suvun naisten näkökulmista. Havasteen kirjallinen tuotanto koostuu niin ikään etenkin naishenkilöistä kertovista historiallisista romaaneista. *Yhden toivon tie* kertoo kahdesta siskoksesta, Oilista ja Annasta, sekä heidän elämästään ja ihmissuhteista Lapin sodan aikoihin. (Gummerus.fi 2014.)

---

naisfiktioiteoksena. Tältä osin tutkimusaineisto ei siis kenties ole täysin kattava ja valinta voi heijastua myös saatuihin tutkimustuloksiin.

Virpi Hämeen-Anttila on kirjoittanut varsin monenlaista kirjallisuutta sekä aikuisille että nuorille, lyhyttä ja pitkää proosaa sekä tietokirjallisuutta ja käännöksiä. *Tapetinvärinen* (2012) on järjestyksessään kymmenes Hämeen-Anttilan aikuisten romaaneista. Teoksen päähenkilö on keski-ikäinen, nimettömäksi jäävä naiskirjailija. Teos on valittu tutkimusaineistoon, koska sen keskiössä on kahden naisen välinen ristiriitainen ihmissuhde, joka voisi viitata teoksen olevan naisfiktiota.

*Sisilian ruusu* (2012) on Milla Keräsen esikoisromaani. Kyseessä on nimensä mukaisesti Sisiliaan ja vuoteen 1249 sijoittuva tarina, joka seuraa Rosalian elämää aikuisuuden kynnyksellä. Teoksessa kuvataan päähenkilö Rosalian ja hänen lähipiirinsä monimutkaisia ihmissuhteita sekä pohditaan muun muassa eri sukupuolten rooleja ja tehtäviä. Keskeisenä juonena on Rosalian rakastuminen salaperäiseen muukalaiseen, enkeliin, sekä suhteesta seuraava raskaus. Teosta voisi kuvailla historialliseksi romaaniksi, joka on tyyliltään romanttinen ja johon lisäksi yhdistyy fantasian piirteitä erityisesti enkelin hahmon kautta. Keräsen romaani tuntuu vahvasti tavoittelevan erityisesti naislukijoita, mikä puoltaa sen valintaa osaksi tutkimusaineistoa.

Taina Latvalan kolmas romaani *Välimatka* (2012) on oiva ehdokas naisfiktion edustajaksi päähenkilöidensä ja aiheensa puolesta: se keskittyy kuvaamaan äidin ja aikuisen tyttären tiivistä suhdetta, joka ajautuu kriisiin yhteisellä etelänmatkalla. Tytär hahmottuu teoksen kokonaisuudessa päähenkilöksi, mutta myös äiti toimii minäkertojana ja valottaa nykytilanteeseen johtaneita tapahtumia. Kaksikko on hitsautunut yhteen vuosien varrella isän kadottua sekä siskon muutettua ja perustettua oman perheen. Romaaniin perustuva samanniminen näytelmä on saanut ensi-iltansa Vaasan kaupunginteatterissa maaliskuussa 2014 (Vaasan kaupunginteatteri 2014).

Tuija Lehtinen on ollut päätoiminen kirjailija jo 30 vuotta. Hänen laajaan tuotantoonsa sisältyy kymmenittäin sekä aikuisille naislukijoille suunnattuja romaaneja että lasten- ja nuortenkirjallisuutta. (Otava.fi 2014.) Lehtisen vankka naistenviihdekirjailijan ura ja maine olivat syynä siihen, että hänen teoksensa otettiin mukaan tutkimusaineistoon. Armeijamaailmaan sijoittuva *Tuhansien aamujen talo* (2012) edustaa hyvin kirjailijan tuotantoa. Romaanin päähenkilöt ovat luutnantti Martta Vaara sekä hänen alaisuudessaan aliupseerikoulun aloittava Smilla Aarnio. Teoksessa seurataan päähenkilöiden arkea ja ihmissuhteita sekä kolmiodraamaa ja naisten välistä kilpailua, kun Martta ja Smilla ihastuvat samaan mieheen.

Katri Lipson sekoittaa useita 1900-luvulle sijoittuvia aikatasoja ja tapahtumapaikkoja salaperäisessä romaanissaan *Jäätelökauppias* (2012), joka voitti EU:n kirjallisuuspalkinnon vuonna 2013

(Tammi.fi 2014). Teos on jaettu kahdeksaan osaan, joille voi hahmottaa omat päähenkilönsä: useat heistä ovat vahvoja naishahmoja. Teoksen eri osia yhdistäväksi tekijäksi nousee Jäätelökauppias-elokuva. Teoksen valinta osaksi tutkimusaineistoa ei ollut ilmeinen. Romaani otettiin mukaan tutkimusaineiston monipuolisuuden nimissä: teos edustaa pikemminkin korkeakirjallisuutta kuin viihdettä, mistä kieli myös kirjailijan esikoisteoksen saama Finlandia-ehdokkuus. Lisäksi valinta tukee tämän työn ongelmanasettelua, koska se antaa aihetta pohtia naisfiktion lajirajoja.

Kirsti Manninen on kirjoittanut kirjailijanimellä Enni Mustonen teoksen *Kultarikko* (2012), joka on Pohjatuulen tarinoita -kirjatrilogian viimeinen osa (Otava.fi.). Kustantajan kuvauksen mukaisesti Mustosen tuotannossa yhdistyvät viihde sekä historiallinen kuvaus. *Kultarikon* tapahtumat sijoittuvat lähimenneisyyteen 1990-luvulle. Romaanin päähenkilö ja minäkertoja on suomalais-sveitsiläinen Heidi Felder, joka muuttaa Hong Kongista Lappiin huolehtimaan isoäidistään. Romaanissa seurataan Heidän ihmissuhteita sekä henkilökohtaista ja ammatillista elämää. Teosta voisi kuvailla romanttiseksi nuoren naisen kasvutarinaksi. Ennakkotietojen perusteella teos tuntuisi käyvän hyvin yhteen naisfiktion hypoteesimääritelmän kanssa, mikä puoltaa teoksen valintaa osaksi tutkimusaineistoa.

Laura Paloheimon tuotanto edustaa viihteellistä ja humoristista chick litiä, niin myös kirjailijan esikoisteos *Klaukkala* (2012). Paloheimo kirjoittaa parhaillaan neljättä romaaniaan, minkä lisäksi hän työskentelee aktiivisesti chick litin tunnettavuuden lisäämiseksi eri medioissa ja tapahtumissa (Kirjailija Laura Paloheimo 2014). Esikoisromaanin päähenkilö on luksuselämään mieltynyt Julia Hoppu, joka haaveilee häistä kihlattunsa kanssa. Suhde ei kuitenkaan kestä, ja unelmat yhteisestä tulevaisuudesta vaihtuvat uuden suunnan etsimiseen elämässä. Myös Paloheimon teos tuntuu sopivan hyvin ennako-oletukseen siitä, mitä naisfiktio on. Lisäksi teoksen paikkaa tutkimusaineistossa perustelee se, että tutkimusaineistoon haluttiin monipuolisuuden nimissä valita mukaan myös esikoiskirjailijoiden teoksia.

Myös Kira Poutanen tunnetaan erityisesti kepeistä chick lit -kirjoistaan, ja häntä mainostetaan jopa yhtenä pioneereista kotimaisen chick litin saralla. Poutasen päähenkilöt ovat lähes poikkeuksetta nuoria naisia, ja monien romaanien miljööt sijoittuvat ulkomaille. *Rakkautta borealis* (2012) on Lara Autiosta kertovan kirjasarjan neljäs osa. Romaanissa Lara suunnittelee innokkaasti häitä ja unelmoi uudesta urasta samalla, kun hän odottelee poikaystävänsä Ericin kosintaa. Poutasen teos edustaa kenties selkeimmin tutkimusaineiston viihteellistä ja kevyttä puolta, jonka myös halusin

näkyvän kokonaisuudessa. Lukijasuosiosta kertoo jotain se, että kyseessä on jo kirjasarjan neljäs osa, mikä näyttää tämän tutkimusaineiston valossa olevan harvinaista.

Riikka Pulkkista voi hyvällä syyllä luonnehtia yhdeksi viime vuosien menestyneimmistä kotimaisista naiskirjailijoista. Hänen esikoisteoksensa *Raja* (2006) on voittanut erilaisia palkintoja, ja kansainvälisen läpimurron Pulkkinen teki toisella romaanillaan *Totta* (2010). Tutkimusaineistoon lukeutuva *Vieras* (2012) on Pulkkisen kolmas romaani. Teoksen päähenkilö on Maria, ja hänen elämänsä seurataan kolmessa eri aikatasossa: nuoruudenkuvausta värittävät anoreksia ja uskonnollinen herääminen, aikuinen Maria puolestaan muistelee tutustumistaan Yasmina-tyttöön sekä pakenee nykyhetkessä ongelmiaan New Yorkiin ruoan ja tanssin äärelle. Pulkkinen edustaa uutta kirjailijapolvea ja hänen uransa on kiinnostava, koska hän on julkaissut ensin vakavampaa korkeakirjallisuutta, jonka alle *Vieraskin* lähinnä lukeutuu, ja sittemmin myös viihteellisen chick lit -teoksen, joka edustaa naisfiktiota kenties selkeämmin kuin kirjailijan aiempi tuotanto.

Pirjo Rissasen romaaniutuotanto sopii hyvin naisfiktion hypoteesimääritelmään: hänen teoksensa on suunnattu naislukijoille ja romaaneissa seurataan eri-ikäisten naispäähenkilöiden elämää, kehitystä ja rakkauksia. Romaanissa *Kamomillasola* (2012) seurataan naisia kolmessa sukupolvessa: Ilona on kaksikymppinen itsenäisen elämän alussa oleva nuori nainen, Maarit tyttärensä nuorena vanhempiensa huomaaan jättänyt äiti ja Taina isoäiti, joka on tullut elämässään tienristeykseen.

Salanimellä E. Saarinen kirjoitettu *Jane Blond. Elä ja anna toisten kuolata* (2012) on kolmas osa Jane Blondista kertovassa agenttisarjassa. Kyseessä on naisten maailmaan siirretty parodiaversio kirjailija Ian Flemingin agenttilegenda James Bondista. Teoksen henkilöt ovat lähes poikkeuksetta naisia ja lesboja, ja teos on vahvasti naisnäkökulmainen. Naisasia on muutenkin viety teoksessa äärimmilleen, naissukupuolta korostetaan ja nostetaan esille jatkuvasti. Teoksen voisi laskea kuuluvaksi myös lesbokirjallisuuden piiriin. Tutkimusaineistoon teos on valikoitunut, koska se on kaikkea muuta kuin tyypillinen naisfiktion edustaja, joka kuitenkin samalla vaikuttaisi ennakkotietojen perusteella sisältävän naisfiktion hypoteesimääritelmään kuuluvia piirteitä. Näistä syistä teos voi potentiaalisesti tuoda jotain uutta naisfiktion lajimääritelmään tai toisaalta auttaa hahmottamaan lajin rajoja.

Anja Snellman (entinen Kauranen) on herättänyt teoksillaan keskustelua esikoisromaaninsa *Sonja O. kävi täällä* (1981) julkaisemisesta lähtien (Karkulehto 2013, 109). *Ivana B.* (2012) ei ole tässä suhteessa poikkeus. Teoksessa minäkertojana toimii keski-ikäinen naiskirjailija, joka uskoutuu

lyhytterapeutti Parantaiselle kiusaajastaan Ivana B:stä. Teos asettaa vastakkain eri sukupolvien kirjailijat ja naiset: kertoja edustaa vaatimatonta vanhempaa naiskirjailijasukupolvea ja Ivana B. puolestaan huomionhakuista nykyaikaista pyrkyriä. Myös kirjailijuuden ja kirjailijan työn kuvaaminen ovat keskeinen osa teosta. Snellmanin pitkä kirjailijaura sekä hänen tuotantonsa ja erityisesti *Ivana B:n* aihepiiri olivat syinä siihen, että teos valittiin mukaan tutkimusaineistoon.

Katariina Sourin kuudennessa romaanissa *Polku* (2012) yhdistyvät kolmen naisen tarinat. Teoksen päähenkilö on Aura, joka joutuu pitkän ajan jälkeen käsittelemään äitinsä epäselvää kuolemaa. Toinen tärkeä henkilö on äidin vanha ystävä Raili, joka tutustuu Auraan ja kertoo tälle tämän äidistä Violasta. Naisten välisten ihmissuhteiden lisäksi esille nousevat psyykeen liittyvät kysymykset. Romaani sisältää joitain yliluonnollisia elementtejä, kuten tekee myös kirjailijan alkuvuonna 2015 julkaistavan rikosromaanitrilogian ensimmäinen osa (Katariina Sourin -internetsivusto 2014). Myös Sourin kohdalla erityisesti *Polku*-romaanin naishenkilöt ja teoksen käsittelemät aiheet puoltavat teoksen valintaa osaksi tutkimusaineistoa.

Jaana Taponen kirjoittaa viihdyttävällä tavalla erilaisissa elämäntilanteissa olevista naisista. Taposen neljäs teos *Stockan herkkä* (2012) kertoo ystävyksistä Annasta ja Donnasta, jotka tutustuvat varakkaaseen ja komeaan Danieliin, joka aiheuttaa kitkaa naisten välille. Kustantaja luonnehtii teosta chick litiksi, mutta mielestäni romaani on melko synkkä ja vakava ainakin lajin englanninkieliseen perinteeseen verrattuna. Vaikka teoksen tyyli on kepeä, se käsittelee monia vaikeita aiheita kuten rahaongelmia, läheisen kuolemaa, mielenterveyden järkkymistä ja raiskauksia. Teoksen omaleimaisuuden ja chick litin lajiin liittyvien kulttuurierojen vuoksi romaani on kiinnostava tutkimuskohde myös naisfiktiota tarkasteltaessa.

Veera Vaahteran nimen takaa löytyy kirjailija Pauliina Vanhatalo. Kyseessä on kirjailijan viihteellisempi alter ego, ja *Onnellisesti yksyksissä* (2012) on ensimmäinen kyseisellä kirjailijanimellä julkaistu chick lit -romaanin (Pauliina Vanhatalo -internetsivusto 2014). Teoksessa kuvataan yliopisto-opiskelija Emman hapuilua henkisen aikuisuuden ja työelämään siirtymisen kynnyksellä romantiikkaa ja miessuhteita unohtamatta.

Pauliina Vanhatalon *Korvaamaton* (2012) on neljäs kirjailijan omalla nimellä julkaistuista romaaneista. Teos on aiheiltaan ja tyyliiltään selvästi vakavampi kuin Veera Vaahteran kirjailijanimellä kirjoitettu teos. Romaanin päähenkilö on varatuomarina työskentelevä Aamu, joka toipuu raskaasta menetyksestä keskittymällä työhönsä ja eristäytymällä perheestään. Keskeisinä



aiheina teoksessa ovat äitiys, lapsen menetys ja siitä aiheutuva suru. Myös päähenkilön työn kuvaus saa romaanissa paljon huomiota Vanhatalon teoksille tyypilliseen tapaan. Oli kiinnostavaa, että Vanhatalolta julkaistiin samana vuonna kaksi keskenään näin erilaista teosta, jotka kuitenkin molemmat tuntuvat sopivan juuri naisfiktion hypoteesimääritelmään. Tällainen seikka kiinnitti huomiota ja vaikutti osaltaan siihen, että molemmat teokset valikoituivat mukaan tutkimusaineistoon.

Kirjailijanimellä Kristiina Vuori on tähän mennessä julkaistu kolme historiallista romaania. *Näkijän tytär* (2012) on Vuoren esikoisteos. Miljöönä on 1200-luvun Suomi, ja tarinan päähenkilöksi hahmottuu Eira, jonka elämää teoksessa seurataan päähenkilön äidin raskaaksi tulemisesta Eiran aikuisuuteen saakka. Eira perii isänsä suvusta näkijän ja parantajan lahjat, ja hänet leimataan noidaksi. Romaanissa käsitellään päähenkilön elämän lisäksi muun muassa naisten asemaa ja erilaisten valta-asetelmien värittämiä ihmissuhteita. Teos valikoitui tutkimusaineistoon osittain esikoisromaanistatuksensa vuoksi ja toisaalta siksi, että se tuntuu olevan nimenomaan naislukijoille suunnattu historiallinen romaani.

*Musta kuu* (2012) on järjestyksessään toinen romaani Mia Vänskän kauhu- tai jännityskirjallisuudeksi luokiteltavassa tuotannossa. Kauhun lisäksi teos yhdistelee noituutta ja fantasian piiriin kuuluvia yliluonnollisia elementtejä. Teoksen tapahtumat sijoittuvat keskisuomalaiseen lomakylään, jossa sattuu outoja kuolemantapauksia. Juonen kannalta keskeisimmäksi henkilöksi hahmottuu perheenäiti Annukka, joka kyseenalaistaa perinteisiä naisia ja äitihahmoihin liitettyjä myyttejä<sup>2</sup>. Teoksessa käsitelläänkin etenkin äitiyden eri puolia sekä seksuaalisuutta. Teoksen nimeäminen *naiskauhuksi* kustantajan internetsivustolla kiinnitti huomioni ja pohjusti romaanin valikoitumista osaksi tämän tutkimuksen aineistoa (Atena kustannus Oy - internetsivusto 2010).

#### 1.4 Tutkimuksen rakenne

Johdantoa seuraavassa luvussa on tarkoitus tutustuttaa lukija naisfiktioon kirjallisuudenlajina. Luvussa 2.1 tutustutaan kirjallisuuden lajiteoriaan, määritellään genre sekä pohditaan lajien muuttumista ja sekoittumista toisiin lajeihin. Sitä seuraa historiaan keskittyvä alaluku 2.2, jossa kerrotaan ensin lyhyesti naisten kirjallisesta historiasta, minkä jälkeen esitellään naisfiktion

---

<sup>2</sup> Käytän tässä yhteydessä termiä myytti arkikielisessä merkityksessä viittaamaan yleisesti tunnettuihin käsityksiin ja uskomuksiin.

syntyhistoriaa ulkomailla sekä Suomessa. Luvussa 2.3 esitellään muutamia lajeja, jotka on mahdollista tulkita naisfiktion alalajeiksi. Viimeisessä alaluvussa 2.4 kartoitetaan naisfiktion ja sille läheisten kirjallisuudenlajien keskinäisiä suhteita: mitä lajeja voidaan pitää naisfiktion naapurilajeina ja mitkä lajit muistuttavat tai jakavat yhteisiä piirteitä naisfiktion kanssa.

Kolmas luku käsittelee naisfiktion määritelmää sekä lajirepertoaria tutkimuskirjallisuuden sekä omien havaintojeni pohjalta. Luvussa 3.1 naisfiktio määrittyy naisten kirjoittamaksi ja lukemaksi kirjallisuudeksi. Luku 3.2 pureutuu lajille tyypillisiin naispäähenkilöihin ja siihen, miten naisen näkökulma voi kaunokirjallisuudessa ilmetä. Luvussa 3.3 nostetaan esille tärkeimpiä naishenkilöiden elämään liittyviä aiheita, joita naisfiktiossa usein käsitellään. Tällaisiksi aiheiksi ovat valikoituneet erilaiset ihmissuhteet, äitiys sekä äitien ja tyttärien väliset suhteet, työ ja siihen kytkeytyvänä ilmiönä raha sekä ruumiillisuus ja psyyke. Luvussa 3.4 pohditaan romantiikan ja rakkauden suhdetta naisfiktioon. Viimeisessä alaluvussa 3.5 puolestaan tarkastellaan, millä tavalla yhteiskunnallisuus ja feminismi lajiin liittyvät.

Neljännessä luvussa tutkitaan pääasiassa samoja aihealueita kuin edellisessä luvussa, mutta tällä kertaa päähuomio on tutkimuskirjallisuuden sijaan tutkimusaineiston tarkastelussa. Tässä luvussa edetään edelliseen verrattuna teorian tasolta käytäntöön ja lajirepertoarin piirteistä annetaan konkreettisia esimerkkejä. Edellisen luvun aihealueiden lisäksi luvun lopussa tarkastellaan tutkimusaineiston sisältämiä viittauksia satujen ja fantasian maailmaan. Viides luku toimii päätäntönä, jossa vedetään lankoja yhteen ja kerrataan tutkimustulokset. Viimeisenä on listattu tutkimuksessa käytetyt lähteet.

## 2 NAISFIKTIO TUTUKSI

### 2.1 Oma genrensä vai jotain muuta?

Naisfiktion määritelmä sulkee sisälleen niin monenlaista kirjallisuutta, ettei välttämättä ole itsestään selvää, onko kyseessä yksi yhtenäinen genre vai kenties jotain muuta. Naisfiktio voidaan käsittää myös laajana katto- tai sateenvarjoterminä hyvin erilaisille kirjallisuudenlajeille. Rebecca Vnuk ja Nanette Donohue ehdottavat myös vaihtoehtoisesti, että naisfiktiota voisi nimittää lukumieltymykseksi (reading interest), joka ohjaa lukijoiden kirjallisuusvalintoja. Vnuk ja Donohue, kuten myös naisfiktiokirjailija Patricia Kay (2003), määrittelevät kuitenkin naisfiktion omaksi genrekseen, ja samoin teen myös minä tässä tutkimuksessa. (Vnuk & Donohue 2013, vii.)

#### 2.1.1 Mikä on genre?

Genren olemus ja määritelmä ovat saaneet osakseen eri aikoina toisistaan poikkeavia tulkintoja. Aiemmin kirjallisuudenlajien ajateltiin olevan muuttumattomia luokkia, mutta nykyisin vallalla olevan modernin lajiteorian mukaan genre käsitetään pikemminkin dynaamiseksi tyyppiä, joka muuttaa muotoaan ja kehittyy ajan myötä. Kaikilla samaan genreen kuuluvilla teoksilla ei välttämättä ole yhtä ainutta yhteistä piirrettä, vaan jokaisella lajilla on oma lajirepertoaarinsa, johon sisältyy vaihteleva määrä erilaisia piirteitä lajista riippuen. Tiettyyn genreen kuuluvat teokset hyödyntävät lajirepertoarin piirteitä vaihtelevassa suhteessa, osa enemmän ja osa vähemmän. (Brax 2008, 118; Huhtala 2006, 67; Lyytikäinen 2005, 14.) Tästä syystä ei myöskään ole mahdollista vetää tiukkoja rajoja sen suhteen, millaisia teoksia genreen lasketaan kuuluvaksi ja missä menee raja, ettei jokin teos enää edusta tiettyä genreä. (Fowler 1982, 37–40.) Tällainen ajattelutapa vaikeuttaa lajimäärittelyä, mutta soveltuu aiempaa lajikäsitystä paremmin käytännön tilanteeseen, jossa kirjallisuus muuttuu jatkuvasti ja teokset loppujen lopuksi melko harvoin edustavat täysin puhtaasti vain yhtä ainoaa genreä. (Hypén 2006, 48, 53.)

Alastair Fowlerille genre ei ole niin yksinkertainen ilmiö kuin genre tai laji arkisessa kielenkäytössä usein ymmärretään. Hän jakaa genren historiallisen lajin, alalajin, tyylilajin ja rakennetyypin kategorioihin lajirepertoariin liittyvien seikkojen perusteella. Historiallinen laji voi sisältää sekä lajirepertoarin ulkoisia että kirjallisuuden sisältöä koskevia piirteitä. Useimmille historiallisille lajeille on mahdollista määritellä erilaisia alalajeja. Alalaji on ulkoisesti historiallisen lajin kaltainen, mutta se lisää lajirepertoariin vähintään yhden piirteen historialliseen lajiin verrattuna.

(Fowler 1982, 55–56.) Alalajin lajirepertoarin ei kuitenkaan tule olla ristiriidassa historiallisen lajin vastaavan kanssa, tai muuten kyseessä on pikemminkin kokonaan eri laji kuin alalaji (Fowler 1982, 158–159). Alalajeja puolestaan voidaan jakaa yhä uusiin alalajeihin (Fowler 1982, 112). Jaottelu lajeihin ja alalajeihin ei ole historiallisesti pysyvää, vaan lajien muuttumisen sekä tulkintatavoissa ja määrittelyssä tapahtuvien muutosten myötä alalajista voi myös kehittyä oma lajinsa (Fowler 1982, 123). (Brax 2008, 119.)

Tyylilaji voidaan määritellä jonkinlaisena historiallisen lajin abstraktiona. Sillä ei yleensä ole historiallisen lajin ulkoisia piirteitä, vaan se on useimmiten adjektiivimuotoinen termi (Fowler 1982, 106.). Tämän ohjeen mukaan esimerkiksi romanssin tyylilaji olisi romanttinen. Rakennetyypit puolestaan liittyvät enemmän kirjallisuuden muotoon kuin sisältöön ja samoja rakennetyyppejä voi esiintyä erilaisissa lajeissa. (Brax 2008, 119; Fowler 1982, 56.) Tässä tutkimuksessa tutkin naisfiktion genreä etupäässä historiallisen lajin sekä alalajin tasoilla. Lisäksi hyödynnän tyylilajin käsitettä lähinnä romantiikkaan ja romanttiseen tyyliin liittyvissä asiayhteyksissä.

### 2.1.2 Lajien muuttuminen ja sekoittuminen

Käsitys kirjallisuudenlajien muuttumisesta ja kehittymisestä sai alkunsa romantiikasta 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa, jolloin myös alettiin tarkemmin kiinnittää huomiota lajiin kirjallisuuden piirteiden selittäjänä (Brax 2008, 127–128; Huhtala 2006, 73). Noista ajoista alkunsa saanut lajien ja lajipiirteiden sekä erityisesti lajien muuttumisen ja sekoittumisen tutkiminen ovat jatkuneet nykypäiviin saakka ja vain kasvattaneet suosiotaan (Huhtala 2006, 67). Kirjallisuuden tutkiminen lajien näkökulmasta osoittaa, että erityisesti nykyaikana teokset yhdistelevät usein keskenään erilaisia kirjallisuudenlajeja, jolloin myös syntyy uusia lajeja (Huhtala 2006, 82–83).

Teosta, joka hyödyntää piirteitä kahden tai useamman genren lajirepertoaareista, kutsutaan hybridiksi. Tällaisessa tapauksessa ei enää ole mahdollista nimetä yhtä ainoaa lajia, joka hallitsisi teoksen kokonaisuutta. (Fowler 1982, 183.) Eri lajeja astetta hienovaraisemmin yhdistelevää ilmiötä voidaan puolestaan kutsua modulaatioksi (modulation). Tällöin teos yhdistelee useiden lajien piirteitä sellaisessa suhteessa, että yksi lajeista on näkyvämmässä osassa muihin nähden. Teos voi esimerkiksi edustaa lajirepertoarinsa perusteella pääasiallisesti yhtä lajia ja samalla sisältää vaikkapa johonkin toiseen lajiin kytkeytyvän tyylilajin piirteitä. (Fowler 1982, 191.) Dekonstruktionisti Jacques Derrida on esittänyt artikkelissaan ”La Loi du genre” (1980) olevan

tavallista, että teokset sisältävät piirteitä myös muista kuin niiden pääasiallisista lajeista, mikä asettaa lajien väliset rajat kyseenalaisiksi. Ajatuksia lajien ja niiden välisten rajojen ambivalentista luonteesta ovat esittäneet myös muut dekonstruktionismin edustajat. (Brax 2008, 123–124.)

Tämän työn tutkimusaineisto on valittu sillä perusteella, että kaikki teokset vaikuttivat jo ennen niiden lukemista sisältävän naisfiktion lajirepertoarin piirteitä. Käsitys muodostui vaiheittain tutkimusaineiston valintaprosessin aikana, kun tutustuin teoksista internetissä tarjolla oleviin kustantajien materiaaleihin, kirja-arvosteluihin ja muuhun mainosmateriaaliin. Tavoitteeni ei kuitenkaan ole yrittää todistaa, että koko tutkimusaineisto edustaisi naisfiktiota täysin ongelmitta ja kokonaisvaltaisesti. Tämä tutkimus keskittyy esittelemään naisfiktiota lajina, joten tutkimusaineiston tulkinnassa painottuvat luonnollisesti tähän lajiin liittyvät piirteet. Muita lajeja sivutaan teorian ja analyysin osalta niiltä osin kuin se on tulkinnan kannalta olennaista. Vaikka tässä tutkimuksessa tutkitaan vain yhtä lajia ja sen lajirepertoaria, on tärkeää nostaa esille mahdollisuus, että monipuolista ja kattavaa tutkimusaineistoa valittaessa aineiston joukkoon on kenties valikoitunut myös teoksia, joiden ensisijainen lajimääritelmä viittaisi johonkin muuhun lajiin kuin naisfiktion. Tämä ei kuitenkaan osoittaudu ongelmalliseksi tutkimusasetelman kannalta ja mukaillee myös nykyisiä lajiteoreettisia käsityksiä lajien sekoittumisesta.

## 2.2 Katsaus historiaan

Tässä luvussa esittelen naisfiktion syntyhistoriaa sekä naisten kirjallista historiaa hieman yleisemmällä tasolla, sillä nämä kaksi seikkaa kulkevat aika pitkälti käsi kädessä. Lajin juuret ovat ulkomailla, erityisesti englanninkielisen kirjallisuuden piirissä. Tämän taustan lisäksi kartoitan lajin ensiaskelia Suomessa.

### 2.2.1 Naiset kirjallisen historian alkutaipaleella

Naisten kirjallinen historia niin Suomessa kuin maailmallakin on vielä verrattain lyhyt, etenkin verrattuna miehiin, jotka ehtivät pitkään hallita kirjallisuuden traditiota ennen naisten mukaantuloa. Tähän on olemassa monia syitä: esimerkiksi yhteiskunnalliset olot, naisten alisteinen asema, koulutuksen vähyydestä johtunut luku- ja kirjoitustaidon puute, kielteiset asenteet naisten lukemista ja kirjoittamista kohtaan, taloudellisten edellytysten ja vapaa-ajan puute estivät ja rajoittivat pitkään naisten mahdollisuuksia lukea ja kirjoittaa. Suullisen runouden juuret ulottuvat myös naisten kohdalla kauemmas historiaan. Kirjoittamisen saralla naiset suosivat aluksi yksityisiä muotoja kuten

päiväkirjan ja kirjeiden kirjoittamista (Benstock 2006, 255). Nämä kirjoittamisen lajit pohjustivat myös naisten tietä romaanikirjailijoina. (Lappalainen 2001, 12; Nevala 1989b, 750–751; Niemi 1984, 17.)

Historian saatossa naiset ovat joutuneet etsimään tilaisuuksia kirjoittamiseen sieltä, missä se on ollut mahdollista. Englanninkielisessä maailmassa tällaisen mahdollisuuden kirjoittamiseen tarjosi 1700–1800 lukujen vaihteesta lähtien<sup>3</sup> romaani, joka ei vielä tuolloin ollut nykyisen kaltainen kirjallisuuden kenttää hallitseva laji. Aluksi romaani jäi erityisesti miesten keskuudessa eepoksen varjoon ja tarjosi samalla kirjoittamis- ja julkaisuväylän aloitteleville naiskirjailijoille. (Ahokas 1988, 14; Eskola 1990, 170; Huhtala 2006, 71; Nevala 1989b, 748.) Yhdysvalloissa romaani vakiintui 1850-luvulla naisten lajiksi. Naiskirjailijoiden arvostuksen puutteesta ja kaanonien miesvaltaisuudesta kertoo kuitenkin se, että kirjallisuuden historiaan tuolta ajalta ovat jääneet elämään mieskirjailijoiden teokset. (Baym 1979, 32.) Naisten kirjallisen tradition hahmottaminen ei siis ole ollenkaan yksinkertainen tehtävä, vaan se vaatii lähes salapoliisityötä ja unohdetun perinteen etsimistä historian kätköistä.

### 2.2.2 Varhainen naisfiktio englanninkielisessä kirjallisuudessa

Naisfiktio – kaikkien muiden kirjallisuudenlajien tavoin – ei ole syntynyt tyhjästä, vaan se pohjautuu aikaisempaan kirjallisuuteen ja nojautuu tavalla tai toisella aiempiin lajeihin (Fowler 1982, 156). Yhtenä viitekehyksenä voidaan pitää naisten kirjallista traditiona kokonaisuudessaan, mutta mielenkiintoisempaa ja tarkoituksenmukaisempaa on tarkastella sitä, mihin ajankohtaan ja millaiseen tilanteeseen naisfiktio alku omana lajinaan on mahdollista paikantaa. Nina Baym (1979, 29) esittää naisfiktio syntyneen protestina pitkään jatkuneelle naisia väheksyneelle 1700-luvun lopun kirjallisuudelle.

Englanninkielistä ja erityisesti pohjoisamerikkalaista naisfiktiota tutkinut Baym sijoittaa lajin juuret Iso-Britanniaan, mistä se on levinnyt Yhdysvaltoihin ja muualle maailmaan. Hän pitää lajin edeltäjinä englantilaisia naiskirjailijoita, jotka kirjoittivat tavoitteenaan opastaa tyttöjä ja naisia moraalien, käytöksen ja tapojen suhteen. (Baym 1979, 29.) Erityisesti Jane Austenin, mutta myös Emily ja Charlotte Brontën nimet nousevat esille lähes poikkeuksetta, kun tarkastellaan

---

<sup>3</sup> Dale Spender (1986, 1) huomauttaa naisten kirjoittaneen romaaneja jo 1600-luvulta lähtien. Useimmissa lähteissä naiskirjailijoiden määrän kasvu ajoitetaan kuitenkin 1700-luvun loppuun tai 1800-luvun alkuun. Epäselyvyyttä aiheuttaa muun muassa se, etteivät varhaisten naiskirjailijoiden teokset ole juurikaan päässeet kaanoneihin, vaan ne ovat usein unohtuneet ja jääneet näin nykytutkimuksessa huomiotta.

naiskirjailijoiden historiaa (ks. esim. Almgren 2006; Ferriss & Young 2006; Huhtala 2006; Pratt 1982; Spender 1986; Vnuk & Donohue 2013; Wells 2006; Woolf 1994). Ainakin osan Jane Austenin ja Charlotte Brontën tuotannosta voidaan katsoa edustavan 1800-luvun alkupuolen englantilaista naisfiktiota.

Naisfiktio tulon Yhdysvaltoihin Baym sijoittaa 1820-luvulle. Lajin alkutaival ei ollut helppo, vaan erityisesti miesten taholta kuului vastustusta: miehet halveksivat lajia ja mieskirjailijat pelkäsivät asemansa olevan uhattuna. Naisten parissa laji kuitenkin nousi nopeasti suosioon. Myös kustantajat julkaisivat ja mainostivat naisfiktiota mieluusti lajin suosion ja siitä seuranneiden myyntitulojen vuoksi. (Baym 1979, 22–23.)

Baym tulkitsee naisfiktio lajina hiipuneen 1800-luvun lopulla. Hän mukaansa laji muuttui ”naisten fiktiosta” tyttöjen fiktioksi vuonna 1868 julkaistun Louisa May Alcottin teoksen *Pikku naisia* (*Little Women*) myötä, ja lajin aikuisille suunnattu kirjallisuus muuttui goottiromantiikaksi. (Baym 1979, 296.) Baymin näkemykseen lajin loppumisesta ja muuttumisesta toiseksi lajiksi on vaikea yhtyä, etenkin kun tutkii nykykirjallisuutta, joka selvästi jatkaa naisfiktio perinnettä – ei toki samanlaisena, mutta uudistuneena ja nykyaikaa mukailevana versiona. Baym tuntuu käsittävän lajin muuttumattomana luokkana, kun taas itse yhdyin Alastair Fowlerin ajatuksiin lajien muuttumisesta ja kehittämisestä.

### 2.2.3 Lajin varhaiset suuntaviivat Suomessa

Naisfiktio kotimaista historiaa on jossain määrin haastavaa täsmällisesti kartoittaa, koska Suomessa ja suomenkielisessä tutkimuksessa tämän nimistä lajia tai sen englanninkielistä vastinetta women’s fiction ei tunneta eikä samaa nimitystä käytetä<sup>4</sup>. Niinpä on tarpeen tutkia kotimaista kirjallisuushistoriaa pikemminkin naisfiktio määritelmää ja lajirepertoaria kuin samaa nimitystä silmällä pitäen. Vaikka naisfiktio nimityksenä ja ensisijaisena tutkimuskohteena on vieras, on Suomessakin kuitenkin tutkittu naisten kirjoittamaa ja naislukijoille suunnattua kirjallisuutta.

Varhaisimmat suomalaisten naiskirjailijoiden teokset on kirjoitettu ruotsin kielellä. Esimerkiksi Fredrika Runeberg julkaisi kaksi ruotsinkielistä, naisista kertovaa historiallista romaania 1850- ja

---

<sup>4</sup> Poikkeuksena toimii Petra Klintrupin (2011) väitöskirjan englanninkielinen abstrakti, jossa women’s fictionia on käytetty englanninkielisenä käännöksenä termille naistenviihde. Itse en kuitenkaan näe näitä kahta termiä toisilleen vaihtoehtoisina käsitteinä, sillä naisfiktio ja women’s fiction edustavat paljon laajempaa kirjallisuudenlajia kuin sana naistenviihde antaa ymmärtää.

1860-luvuilla (Huhtala 1989, 125–126). Suomi kirjallisuuden kielenä yleistyi 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. (Nieminen & Niemi 1988, 74.) Naiskirjailijoiden määrän kasvun syynä on samansuuntainen kehitys kuin muuallakin maailmassa: koulutustason nousu ja sen myötä seurannut naisten yhteiskunnallisen aseman sekä itsetunnon kohoaminen ovat olleet edellytyksiä kirjailijan ammatin yleistymiselle naisten keskuudessa (Nevala 1989b, 748). Usein varhaisille naiskirjailijoille kirjoittaminen oli nimenomaan tapa elättää itsensä ja perheensä (Baym 1979, 30).

Naiskirjailijoiden ja naisten yhteiskunnallisen aseman suhde toimi kuitenkin myös toisinpäin. Paitsi että naisten aseman nousu auttoi naisia saavuttamaan kirjailijan aseman, naiskirjailijat myös työssään ja teoksissaan levittivät sanomaa eteenpäin ja halusivat tällä tavalla vahvistaa naisten asemaa edelleen. Minna Canth on hyvä – ja samalla kenties ensimmäinen – esimerkki tämän kaltaisesta naiskirjailijasta 1800-luvun lopun Suomessa. Canthin teokset sisältävät yhteisiä piirteitä naisfiktion lajirepertoarin kanssa, vaikka hänen tuotantonsa koostuukin tässä tutkimuksessa tarkasteltavan romaanin sijaan etupäässä näytelmistä ja novelleista<sup>5</sup>. (Nevala 1989a, 213–215, 218, 245–246.) Canth ei ole ainoa varhainen kotimainen naisasiaa edistänyt kirjailija, mutta yksi tunnetuimmista kylläkin. (Nieminen & Niemi 1988, 80–81; Tuohimaa 1988, 110.)

Maila Talvio tuli niin ikään tunnetuksi naisten elämän kuvaajana 1800-luvun lopulta lähtien, tosin näytelmien sijaan romaanin saralla. Talvio kuvaa naishenkilöiden tunteita ja seksuaalisuutta, minkä lisäksi hänen teoksissaan on Canthin tavoin yhteiskunnallisia piirteitä. (Nieminen & Niemi 1988, 86.) Talvio on myös historiallisen romaanin ja naisista kertovan historiankirjoituksen varhainen edustaja. Naishistoriallinen romaani on 1990-luvulta lähtien nostanut suosiotaan Suomessa siinä määrin, että sen voisi halutessaan nostaa jopa yhdeksi nykyaikaisen kotimaisen naisfiktion alalajiksi (Melkas 2013, 276). Kotimaisen romanttisen viihteen pioneerina puolestaan pidetään Hilja Valtosta, jonka esikoisteoksen *Nuoren opettajattaren varaventiili* (1926) mukaan nimettiin aluksi koko laji varaventiilikirjallisuudeksi. Valtosta ja hänen esikoistaan voi pitää erityisesti kotimaisen chick litin äitinä, sillä teos yhdistelee sanavalmista ja kepeää huumoria ja erotiikkaa päiväkirjamaiseen kerrontaan. (Melkas 2013, 272; Pennanen 1970, 305–306.) Toisaalta myös Valtosen tuotannossa korostuvat yhteiskunnallisuus ja kriittisyys vallitsevia oloja kohtaan, aivan kuten niin monien muidenkin kotimaisten naiskirjailijoiden kohdalla. (Klintrup 2011, 55–56.)

---

<sup>5</sup> Tässä työssä tutkin rajaussyistä naisfiktiota proosan ja romaanikirjallisuuden kontekstissa. Naisfiktion lajipiirteiden esiintyminen myös muussa kirjallisuudessa kuin romaaneissa antaisi kuitenkin aihetta laajentaa naisfiktion tutkimusta jatkossa myös esimerkiksi lyriikan ja draaman puolelle.



## 2.3 Mahdollisia alalajeja

Seuraavaksi esittelen muutamia naisfiktion mahdollisia alalajeja. Käytän varauksellisesti sanaa ”mahdollisia”, koska kyseiset alalajit on näkökulmasta riippuen mahdollista luokitella myös joko omiksi lajeikseen tai jonkin muun lajin alalajiksi. Tässä esiteltyt alalajit ovat valikoituneet mukaan työhön joko siksi, että niitä on mukana tutkimusaineistossa tai siksi, että ne esittelevät mielestäni hyvin naisfiktion alalajien kirjoa. Alalajeja olisi toki ollut mahdollista määritellä enemmänkin: joukkoon olisi voinut lisätä esimerkiksi naishistoriallisen romaanin, romanttisen kirjallisuuden, naistenviihteen ja naiskauhun. Nämä ovat kuitenkin mielestäni alalajien sijaan pikemminkin hybridejä, jotka yhdistelevät jonkin toisen kirjallisuudenlajin piirteitä naisfiktioon (Fowler 1982, 183). Tästä syystä – sekä tutkimuksen laajuuden rajoittamiseksi – en käsittele kyseisiä lajeja tarkemmin tässä luvussa.

### 2.3.1 Chick lit

Tutkimusaineistoni sisältää monta teosta, jotka kustantaja on määritellyt chick litiksi tai käyttänyt teoksen luonnehdinnassa jotain vastaavaa nimitystä. Laji onkin saanut kokonaisen joukon suomenkielisiä nimiehdotelmia: sinkkukirjallisuus, tyyppikirjallisuus, sinkkutyttökirjallisuus, sinkkuviihde, sinkkuromanssi ja naistenviihdekirjallisuus (Almgren 2006, 152; Huhtala 2006, 76; Kurikka 2002, 202; Melkas 2013, 273; Voipio 2011, 97). Tässä työssä käytän kuitenkin alkuperäistä termiä chick lit, koska en koe minkään suomenkielisistä nimityksistä nousevan muita paremmaksi. Chick lit -käsitettä käytetään myös suomenkielisessä tutkimuksessa, medioissa ja arkikielessä. Erilaiset nimivaihtoehdot painottavat hieman erilaisia piirteitä, mutta niiden alle tuntuu hautautuvan chick litin kenties tärkein ja alkuperäinen piirre naisfiktion lajirepertoaariin verrattuna: chick lit on *nuorista naisista* kertovaa ja samalla etupäässä nuorille naisille kohdennettua kirjallisuutta (vrt. Melkas 2013, 275–276).

Chick litin päähenkilö on useimmiten 20–40-vuotias nuori nainen, jonka elämä pyörii lähinnä työn, rakkauselämän, ystävien ja ulkonäön ympärillä. Chick lit on tyypillisimmillään humoristista ja tyyliiltään kepeää. Maineestaan huolimatta chick lit ei silti suinkaan aina ole pelkkää viihdettä, vaan käsittelee myös vakavia aiheita ja nuorten naisten kohtaamia ongelmia (Voipio 2011, 104). Lajin aloittajana pidetään Helen Fieldingin romaania *Bridget Jones's Diary* (1996), joka puolestaan on moderni uudisversio Jane Austenin teoksesta *Pride and Prejudice* (1813) (Huhtala 2006, 80). (Melkas 2013, 273–275.) Kyseessä on hyvin nuori laji, joka on kuitenkin nopeasti vallannut sijaa

myyntilistoilla ja noussut lukijoiden suosioon 2000-luvulle tultaessa. Suuresta suosiosta huolimatta chick lit ei ole saavuttanut samassa määrin arvostusta kirjallisuusinstituution silmissä, seikka joka pätee myös naisfiktioon yleisesti ottaen (Huhtala 2006, 76; Melkas 2013, 276; Vnuk & Donohue 2013, 113; Voipio 2011, 100–101). (Ferriss & Young 2006, 1–4.)

Jonkinlaisena indikaattorina lajin laajasta suosiosta ja kysynnästä voidaan pitää sitä, miten monia alalajeja tälle lajille on kehittynyt hyvin lyhyessä ajassa. Ikiomaa chick litiä löytyy niin erilaisille ikäryhmille kuin etnisille väestöille. Teineille on oma alalajinsa chick lit jr., joka ainakin lukijoiden iän puolesta lähenee toista naisfiktion alalajia, tyttökirjallisuutta. Äideille luettavaa tarjoaa mommy lit ja hieman varttuneemmille puolestaan hen lit tai lady lit. Etnisten ryhmien chick litiä edustavat mustien sistah lit sekä latinojen chica lit. Näiden lisäksi on olemassa ainakin uskontoon keskittyvää church litiä sekä morsiamista kertovaa bride litiä. (Huhtala 2006, 80; Voipio 2011, 106.) Miehin alalaji lad lit kuitenkin rajautunee naisfiktion ulkopuolelle. (Ferriss & Young 2006, 5–7.)

### 2.3.2 Tyttökirjallisuus

Tyttökirjallisuus on helppo käsittää naisfiktion alalajiksi: tyttökirjojen lukijat ja päähenkilöt vain ovat nuorempia ja tämän myötä myös teosten käsittelemät aiheet nuorten maailmaan liittyviä. Tyttökirjan päähenkilönä on tavallisimmin yksi tai useampi tyttö, ja juoni keskittyy tyttöjen elämään ja kehitykseen. Tyttökirjallisuuden käsittelemät aiheet ovat usein samoja kuin naisfiktiossa: ystävyysuhteet, ihastukset, tyttöjen tunteet ja erilaiset elämän ongelmatilanteet. Elämänpiiri hahmottuu usein kodin, perheen ja koulun ympärille. (Kokkonen 2013, 11; Voipio 2013, 121.) Näin tyttökirjallisuus lisää nuoren iän yhtenä lisärajoitteena naisfiktion lajirepertoariin täyttäen näin alalajin määritelmän (Fowler 1982, 56).

Tyttökirjallisuuden perinne kietoutuu yhteen naishistorian kanssa (Ørvig 88, 11, 15). Nina Baymin näkemyksen mukaan naisfiktio ja tyttökirjallisuus kietoutuvat yhteen Louisa May Alcottin teoksessa *Little Women* (1868), sillä hän määrittelee teoksen sekä naisfiktioksi että lastenkirjallisuudeksi. (Baym 1979, 296–297.) Yleisesti Alcottin teosta pidetään tyttökirjallisuuden klassikkona ja alullepanijana (Kokkonen 2013, 9; Ørvig 1988, 251). Kotimaisen tyttökirjallisuuden historia ulottuu yli sadan vuoden taakse 1800- ja 1900-lukujen vaihteeseen (Kokkonen 2013, 9). Naishistorialle tyypillisesti myös tyttökirjojen arvoa ei tunnustettu pitkään aikaan. 2000-luvulla tyttökirjallisuus on kuitenkin uudessa nosteessa sekä meillä että maailmalla julkaisujen määrässä ja lajin arvostuksen osalta. (Voipio 2013, 119–121.)

Raja tyttökirjallisuuden ja aikuisten naisten lukeman kirjallisuuden välillä on hämärtynt (ks. Kurikka 2002, 203). Tytöt ovat aina lukeneet tyttökirjallisuuden lisäksi myös aikuisten kirjallisuutta, samoin kuin myös äidit ovat lukeneet tyttökirjoja (Ørvig 1988, 15–16, 64). Lähentymistä on tapahtunut lukijoiden lisäksi kirjallisuuden sisällöissä: myös aikuisille lukijoille suunnatussa kirjallisuudessa voi olla nuoria henkilöitä, joskus jopa päähenkilöinä (Kurikka 2002, 209, 223). Tämä on todennettavissa myös tämän työn tutkimusaineiston kohdalla. Esimerkiksi Sanna Eevan romaanissa *Olot* (2012) alakouluikäinen Emilia on yksi teoksen kertojista ja päähenkilöistä. Kristiina Vuoren *Näkijän tyttäressä* (2012) päähenkilö Eiran elämää ja kehitystä puolestaan seurataan syntymästä lapsuuden ja nuoruuden kautta aikuisuuteen saakka. Varsinaiset nuorille lukijoille suunnatut tyttökirjat on kuitenkin tässä tutkimuksessa rajattu tutkimusaineiston ulkopuolelle.

### 2.3.3 Lesbokirjallisuus

Lesbokirjallisuus käsitteenä ja omana kirjallisuudenlajinaan sekä lajiin kohdistuva tutkimus ovat varsin nuoria: ne kytkeytyvät seksuaalivähemmistöjen vapautumiseen 1970-luvulla. Lesbokirjallisuutta voidaan kuitenkin määrittellä esiintyneen jo hyvin paljon tätä aiemmin. Esimerkkinä antiikin Kreikasta ja varhaisesta lesbokirjallisuudesta mainitaan toistuvasti Sapfo ja hänen naistenvälistä rakkautta koskeva runoutensa (Hosiaisuus 2003, 517). (Kekki 2006, 85–86.) Kirjallisuuden historiassa lesbous on ollut peiteltyä ja valtavirrasta poikkeavaa seksuaalista suuntautumista on esitetty lähinnä vihjauksin (Pratt & Loewenstein 1982, 100). Seksuaalivähemmistöaiheita on myös sensuroitu ja tulkinnoissa aiheiden käsittely on usein sivuutettu. Lisäksi lesbokirjallisuuden perinteeseen liittyy julkaiseminen salanimellä tai postuumisti kirjailijan itsensä jo kuoltua. (Pakkanen 1996, 70.) Lesbo- ja queer-kirjallisuuden näkyvyys ja arvostus ovat kuitenkin Suomessa lisääntyneet 2000-luvun vaihteessa. (Karkulehto 2013, 112–113.)

Jopa tutkijat ovat keskenään erimielisiä siitä, mitä tulisi kutsua lesbokirjallisuudeksi<sup>6</sup>. Osa liittää lesbokirjallisuuden kriteeriksi sen, että kirjailijan itsensä tulee olla lesbo. Toiset taas ovat sitä mieltä, että riittää, kun kirjallisuus käsittelee lesboutta ja naisten välistä rakkautta. (Pakkanen 1996, 75.) Kun tässä tutkimuksessa viitataan lesbokirjallisuuteen, en ota kantaa kirjailijan seksuaaliseen

---

<sup>6</sup> Määrittelyn vaikeus ei koske ainoastaan lesbokirjallisuutta, vaan samat ongelmat koskevat myös mm. homokirjallisuutta, joka muutenkin kietoutuu yhteen lesbokirjallisuuden kanssa. Vertaa esim. Kekki 1996, 53–54.

suuntautumiseen, vaan tarkoitan kirjallisuutta, joka sisältää naisten välisen rakkauden esityksiä tai muuten käsittelee sisältönsä puolesta lesboutta.

#### 2.3.4 Eroottinen kirjallisuus

Naislukijoille suunnattu eroottinen kirjallisuus voidaan tulkita yhdeksi naisfiktion alalajeista. Yrjö Hosiailuoma määrittelee lajin kirjallisuudeksi, joka käsittelee ”aistillista rakkautta”. Pornografisesta kirjallisuudesta hän erottaa eroottisen kirjallisuuden seksin kuvauksen perusteella: eroottinen kirjallisuus sisältää muutakin kuin seksiä. Kaikki eroottinen kirjallisuus ei käy naisfiktiosta, mutta jos teos seksin kuvauksen lisäksi keskittyy esimerkiksi naispäähenkilön elämän ja ihmissuhteiden kuvaamiseen, on varmaankin perusteltua puhua naisfiktion alalajista. Esimerkkinä kotimaisesta eroottisesta kirjallisuudesta Hosiailuoma mainitsee Anna-Leena Härkösen romaanin *Akvaariorakkautta* (1990). (Hosiailuoma 2003, 213–214.)

Englanninkielisessä maailmassa naislukijoille kohdennettua eroottista kirjallisuutta on julkaistu viime vuosina runsaasti, ja se on myös saanut mediahuomiota. Buumin alullepanijana voidaan mainita brittikirjailija E L Jamesin *Fifty Shades* -trilogia, jonka ensimmäinen osa julkaistiin vuonna 2011. Kirjasarja ja sen tuoma suosio on poikanut samaa lajityyppiä edustavia seuraajia, ja ilmiö on levinnyt ympäri maailmaa. Suosion laajuudesta ja tilauksesta tällaiselle kirjallisuudelle kertoo *Fifty Shades of Grey* -teoksen (2011) nouseminen Britannian myydyimmäksi kirjaksi, kirjasta tehty elokuvaversio sekä kirjojen oikeuksien myynti kymmeneen maihin maailmanlaajuisesti. (E L James -internetsivusto 2014; Helsingin Sanomat -internetsivusto 2012.) Kotimaisessa kirjallisuudessa ei ainakaan toistaiseksi ole ollut nähtävissä samanlaista julkaisuvyöryä lajin saralla, joskin Jamesin romaanitriilogia ja muita sitä seuranneita teoksia on käännetty myös suomen kielelle.

#### 2.4 Naisfiktion suhde muihin kirjallisuudenlajeihin

Tässä luvussa tarkastelen naisfiktion suhdetta muutamiin sitä jossain määrin muistuttaviin kirjallisuudenlajeihin. Lajien läheinen suhde ja samankaltaisuus voivat ilmetä esimerkiksi niin, että eri genrejen lajirepertoarit sisältävät osittain samoja piirteitä. Kenties voisi ajatella myös niin, että naisfiktio hyödyntää, lainaa tai muuntaa tässä esiteltävien lajien konventioita tai lajirepertoarin piirteitä omiin tarpeisiinsa sopiviksi. Jotkin kirjallisuudenlajit muistuttavat toisiaan niin paljon, että niitä voidaan kutsua naapurilajeiksi (neighboring kinds). Tällaisilla lajeilla on huomattava määrä

molemmille lajeille yhteisiä piirteitä – joskus jopa siinä määrin, että niiden välille on vaikea tehdä selkeää eroa. (Fowler 1982, 251.)

#### 2.4.1 Naiskirjallisuus

Naiskirjallisuus muistuttaa jo nimen tasolla siinä määrin naisfiktiota, että näiden kahden lajin välistä suhdetta on syytä tutkia tarkemmin. Yrjö Hosiaisloman mukaan naiskirjallisuus on naisten kirjoittamaa, naislukijoille tarkoitettua ja naisia kuvaavaa kirjallisuutta – aivan kuten naisfiktionkin hypoteesimääritelmä kuuluu. Määrittelyä tarkennettaessa nousee kuitenkin esille myös joitain naiskirjallisuuden eroja naisfiktioon verrattuna: naiskirjallisuus on tyypillisesti emansipatorista. (Hosiaisloma 2003, 618.) Myös Liisa Enwald korostaa naiskirjallisuuden vastakulttuurista voimaa ja lisää lajin teemojen liittyvän juuri naisten syrjintään ja naiskuvauksen käsittelyyn ja uudistamiseen (Enwald 1999, 199). Tämä piirre ei toki ole ristiriidassa naisfiktioille työn johdannossa antamani hypoteesimääritelmän kanssa, mutta naiskirjallisuus tuntuu painottavan yhtä sisällöllistä piirrettä eli naiseuden ja naisten aseman käsittelyä ylitse muiden. Nopeasti ajatellen näyttäisi mahdolliselta, että naiskirjallisuus voisi tämän painotuksen vuoksi määrittyä yhdeksi naisfiktion alalajeista rajautumalla hieman suppeammin kuin naisfiktio (Fowler 1982, 112).

Fowlerin käsityksen mukaan lajilla ja sen alalajeilla täytyy kuitenkin olla sama ulkoinen muoto (Fowler 1982, 112), joka voi muodostua yhdeksi erottavaksi tekijäksi naisfiktion ja naiskirjallisuuden keskinäistä suhdetta pohdittaessa. Tässä työssä käsittelen naisfiktiota ainoastaan proosan ja vielä tarkemmin romaanin kontekstissa. Naiskirjallisuus puolestaan kattaa Enwaldin käsittelyssä proosan lisäksi ainakin naislyriikan (Enwald 1999, 201, 205).<sup>7</sup> Lisäksi Enwald rajaa naiskirjallisuuden ajallisesti suppeasti ja katsoo sen saaneen alkunsa vasta 1960-luvulla naisliikkeen myötä, kun taas naisfiktion historia ulottuu huomattavasti pidemmälle (Baym 1979, 22; Enwald 1999, 199; Vnuk & Donohue 2013, 1). Kenties tärkeimmäksi eroksi naisfiktion ja naiskirjallisuuden välillä hahmottuu kuitenkin emansipatorisuus, joka on olennainen osa naiskirjallisuutta mutta joka näyttäytyy naisfiktiossa pikemminkin mahdollisuutena kuin sääntönä. Näihin syihin nojaten sekä tämän tutkimuksen kontekstin ja tutkimusaineiston rajauksen huomioon ottaen en näe mielekkäänä määrittellä naiskirjallisuutta naisfiktion synonyymiksi tai alalajiksi.

---

<sup>7</sup> Tässä työssä on toki jo aiemmin viitattu mahdollisuuteen, että naisfiktio voisi ulottua myös esimerkiksi lyriikan saralle naiskirjallisuuden tavoin, mutta koska aiemmassa naisfiktio tutkimuksessa on käsitelty ainoastaan romaaneja, hypoteesin paikkansapitävyys vaatii mielestäni jatkotutkimusta.

On kuitenkin syytä huomata, että käytännössä ja teosten analyysin tasolla naisfiktio ja naiskirjallisuus sekoittuvat toisiinsa. Tämä on luonnollista, koska tietyistä eroista huolimatta naisfiktion ja naiskirjallisuuden lajirepertoareilla on myös monia yhteisiä piirteitä. Kun Enwald (1999) puhuu naiskirjallisuudesta ja sen sisällöistä yksittäisten teosten tasolla, esille nousee juuri samoja aiheita kuin tämänkin työn tutkimusaineisto sisältää. Näin ollen voin myös omassa analyysissäni hyödyntää tutkimuksen naiskirjallisuudesta tekemiä havaintoja, vaikka teorian tasolla erotankin nämä lajit toisistaan enkä käytä naisfiktiota ja naiskirjallisuutta synonyymeina. Lajien sisältämien samankaltaisuuksien ja vähäisten erojen vuoksi niitä voisi kutsua naapurilajeiksi, joiden välille on vaikea vetää selkeää rajaa (Fowler 1982, 251).

#### 2.4.2 Romanssi

Yksi tärkeimmistä naisfiktiota muistuttavista lajeista on romanssi. Näiden kahden lajin keskinäinen suhde on monimutkainen. Historiallisesti on vaikeaa määrittää, kumpi lajeista on varhaisempi ja kumpaan suuntaan lajit lainaavat piirteitä toisiltaan. Tärkeää on huomioida, että joissain suhteissa nämä kaksi lajia muistuttavat toisiaan, mutta toisissa myös eroavat. Kenties juuri osittain päällekkäisistä lajirepertoarien piirteistä johtuen tutkijatkin ovat erimielisiä siitä, ovatko naisfiktio ja romanssi kaksi eri lajia vai eivät. (Kay 2003; Vnuk & Donohue 2013, ix–x.) Tässä tutkimuksessa käsittelen romanssia omana, naisfiktiosta eroavana lajinaan, vaikka yksittäisten teosten tasolla eronteko voi olla haastavaa. Teokset voivat myös yhdistellä piirteitä eri genrejen lajirepertoareista, mikä vaikeuttaa yksiselitteisten lajimääritysten tekemistä. Myös naisfiktiota ja romanssia voisi kutsua Fowlerin ajattelun mukaisesti toistensa naapurilajeiksi (Fowler 1982, 251; Kay 2003).

Romanssi on kirjallisuudenlaji, jonka keskiössä on nimensä mukaisesti kahden ihmisen, useimmiten naisen ja miehen, välinen romanttinen suhde, jonka kehitystä seurataan. Usein romanssissa suhteen molemmat osapuolet on mahdollista määritellä päähenkilöiksi ja sekä mies- että naispäähenkilö saavat teoksessa paljon huomiota. Romanssin konventioihin kuuluu onnellinen loppu, jolloin pääpari saa toisensa (Radway 1991, 99). (Almgren 2006, 150; Vnuk & Donohue 2013, ix.) Romanssi kuitenkin muistuttaa naisfiktiota eräältä tärkeältä osalta. Radwayn mukaan monien lajin kirjailijoiden ja lukijoiden mielestä myös romanssin keskiössä on nainen ja hänen menestystarinansa. Vahvat ja itsenäiset naishahmot ovat siis tärkeitä myös romanssissa, aivan kuten naisfiktiossakin. (Radway 1991, 54.) Lisäksi romanssia ja naisfiktiota yhdistää useimpien kirjailijoiden ja lukijoiden naissukupuoli.

Edellisen perusteella huomataan, että romanssi ja naisfiktio muistuttavat toisiaan huomattavan paljon – miten lajit siis eroavat toisistaan? Vaikka useat naisfiktioiteokset sisältävät romantiikkaa ja romansseja, ne eivät ole välttämätön osa genreä (Kay 2003). Mikäli naisfiktioromaanissa on mukana romanssi, sitä kuvataan usein enemmän naispäähenkilön kuin miehen näkökulmasta. Mieshahmo ei siis saa naisfiktiossa yhtä paljon huomiota kuin naispäähenkilö. Naisfiktiossa ei myöskään ole samanlaista onnellisen lopun odotusta kuin romanssissa: naisfiktion kohdalla onnellinen loppu voi tarkoittaa paljon muutakin kuin sitä, että naispäähenkilö löytää elämänsä rakkauden ja pari viettää elämänsä onnellisena loppuun saakka. (Vnuk & Donohue 2013, ix.) Käytännössä genrejä ja erityisesti yksittäisiä teoksia ei useinkaan voi luokitella näin yksioikoisesti, mutta tällaiset suuntalinjat antavat kuvaa siitä, millaisin perustein nämä lajit on erotettavissa toisistaan erillisiksi genreiksi.

Naisfiktion tavoin myös romanssi on ajan kuluessa muuttunut ja nykyaikaistunut (Stacey & Pearce 1995, 12). Oikeastaan voisikin sanoa, että perinteinen romanssi on selkeämmin oma lajinsa, kun taas nykyaikainen, moderni romanssi muistuttaa enemmän naisfiktiota. Esimerkiksi avoimet loppuratkaisut ovat yleistyneet myös nykyaikaisissa romansseissa (Almgren 2006, 162), mikä voi viitata siihen, että romanssi ja naisfiktio ovat lajeina lähentyneet toisiaan. Tämä onkin ymmärrettävää ja luonnollista nykyaikaisen lajiteorian valossa, jonka mukaan lajit eivät ole muuttumattomia, vaan ne kehittyvät ja muuttuvat aivan kuten kirjallisuus ja ympäröivä maailma (Fowler 1982, 38; Brax 2008, 118, 131). Lajien muuttuminen ja lajipiirteiden samankaltaistuminen saattavat yhä enenevässä määrin viitata myös siihen, että naisfiktiota ja romanssia olisi mahdollista käsitellä myös lajin ja alalajin tasolla (vrt. Vnuk & Donohue 2013, ix–x). Molemmille genreille on kuitenkin edelleen mahdollista määrittellä oma, toisistaan vähintäänkin osittain poikkeava lajirepertoarinsa, joten käsittelen romanssia ja naisfiktiota tässä työssä loppuun saakka erillisinä lajeina<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Romanssin ja naisfiktion monimutkainen suhde ei jää pelkästään näiden kahden lajin väliseksi rajanvedoksi, vaan määrittelyä hankaloittaa myös esimerkiksi molempien lajien suhde chick litiin, jota omassa työssäni käsittelen naisfiktion alalajina. Osa tutkijoista määrittelee chick litiin romanssin alalajiksi (esim. Almgren 2006, 152) tai nykyaikaiseksi muodoksi perinteisestä romanssista. Toisaalta esim. Myry Voipio (2011, 105) erottaa chick litiin modernista romanssista. Lajienvälisen suhteiden kuvaamisessa on usein kyse eroista tulkinnoissa, määrittelyssä ja lähestymistavoissa. Omassa työssäni suhteutan eri genrejä naisfiktioon verraten, minkä vuoksi käsitykseni on erilainen kuin sellaisilla tutkijoilla, jotka lähestyvät lajienvälisiä suhteita jonkin muun lajin näkökulmasta.

### 2.4.3 Sadut ja fantasiakirjallisuus

Naisfiktiossa voi nähdä joitain yhtäläisyyksiä myös satuperinteen kanssa. Satu voidaan lyhyesti määritellä mielikuvitukseen pohjautuvaksi tarinaksi, joka sisältää usein jonkin opetuksen ja päättyy onnellisesti. Myös toistuvat juonikuviot ovat tyypillisiä saduille. (Hosiasluoma 2003, 827.) Naisfiktion yhteys satuperinteeseen ei välttämättä ole kaikkein ilmeisin, vaan väite vaatii perusteluja. Lajien välistä yhteyttä implikoivat teoriakirjallisuudessa yleisesti käytetyt termit sankaritar (heroine) ja sankari (hero), joilla viitataan teosten päähenkilöihin, sekä muut vastaavan kaltaiset viittaukset satujen maailmaan. Naisfiktion päähenkilö kohtaa haasteita, joita voi verrata satujen sankarien urotöihin. Tarinan lopussa päähenkilö puolestaan löytää usein rakkauden eli sadun prinssinsä tai vastavuoroisesti avaimet onnelliseen elämään. (Baym 1979, 11.) Tällainen terminologia on yleistä naisille suunnatun kirjallisuuden – niin naisfiktion, romanssin, chick litin kuin romanttisen kirjallisuudenkin – tutkimuksessa (ks esim. Almgren 2006; Baym 1979; Fowler 1991; Radway 1991). Näistä syistä syntyy vaikutelma, että naisfiktiota voi pitää satuperinteen jatkajana, erityisesti aikuisille naisille suunnattuina satuina.

Bridget Fowler (1991, 12) kuvaa romanssia osuvasti nykyaikaiseksi saduksi, johon on yhdistetty realismia. Amerikkalaisia romanssilukijoita tutkinut Janice A. Radway (1991, 87–89) kuitenkin toteaa, että naisille lukeminen on useimmiten luonteeltaan eskapistista, pakoa arjen huolista. Radwayn tutkimat naislukijat painottivat haluavansa lukea optimistisia tarinoita, joissa on onnellinen loppu ja jotka aiheuttavat mielihyvää. Usein tällaisia piirteitä löytyy mielikuvitukseen ja fantasiaan pohjautuvista saduista, jotka irtautuvat arkimaailmasta ja sen rajoitteista. (Radway 1991, 93, 95, 97–100.) Lukijoiden mieltymykset selittävät kenties osaltaan satumaailmaan kuuluvien piirteiden esiintymistä myös naisfiktiossa: naislukijoille tarjotaan sitä, mitä he haluavat lukea. Lukijoita makuineen on toki yhtä moneen lähtöön kuin kaunokirjallisia teoksiakin, jotka eivät suinkaan kaikki ole eskapistisia eivätkä hyvän tuulen takaavia.

Sadun ja rakkausromaanin analogiaa on tarkastellut Juhani Niemi, joka pitää rakkausromaanin ja viihdekirjallisuutta yleisemminkin satutradition jatkajana. Niemi kuvailee sadun ja rakkauskertomuksen kaavaa hyvän ja pahan taisteluna, jossa hyvä lopussa voittaa pahan. Hän vertaa rakkausromaanien kilpakosijoita satujen pahan edustajiin, jotka kertomuksen lopussa joutuvat väistymään. Hänen mielestään myös rakkausromaanien loput, joissa pari saa lopulta toisensa, kuuluu samaan kategoriaan satujen onnellisten loppujen kanssa. (Niemi 1984, 55–57.)



Fantasiakirjallisuudella on joitain samankaltaisia piirteitä satujen kanssa. Fantasian lajirepertoaariin kuuluvat esimerkiksi tapahtumat, joita ei pysty selittämään järjellä, sekä hahmot, joilla on yliluonnollisia kykyjä. Nykyaikaisen naisfiktio sisältyvät fantasian lajirepertoaarin piirteet voivat ainakin osittain selittyä yleismaailmallisella fantasian suosiolla, joka on saanut uutta vauhtia J. K. Rowlingin 2000-luvun vaihteen molemmin puolin julkaistusta Harry Potter -sarjasta. Toinen mahdollinen syy voi liittyä jo aiemmin mainittuihin eskapistisiin lukumielityksiin, sillä myös fantasia on omiaan tarjoamaan lukijoille jotain arkitodellisuudesta poikkeavaa, mikä on monien lukijoiden mielestä houkuttelevaa ja yksi tärkeä motivaatio lukemiselle (Radway 1991, 88–89). (Hosiaislouma 2003, 238.) Toisaalta piirteiden lainaaminen sadun ja fantasian lajirepertoaareista ei ole ominaista pelkästään nykyajalle, vaan ilmiötä on esiintynyt kotimaisessa naiskirjallisuudessa aiemminkin (Enwald 1999, 200).

#### 2.4.4 Viihde- ja populaarikirjallisuus

Viihde- ja populaarikirjallisuutta käytetään usein toisilleen synonyymisinä käsitteinä, joilla viitataan helppolukuiseen ja kaavamaiseen kirjallisuuteen. Näiden lajien tarkoitus on nimitystensä mukaisesti tarjota viihdettä suurille lukijajoukoille. (Niemi 1984, 18–19.) Usein romanssit ja naisten suosiossa oleva romanttinen kirjallisuus yleisemminkin liitetään viihdekirjallisuuteen (Pennanen 1970, 300). (Hosiaislouma 2003, 1010.) Niin kotimaisessa kirjallisuudentutkimuksessa kuin yleiskielessäkin naisille suunnatusta kirjallisuudesta käytetään usein nimitystä naistenviihde (ks. esim. Eloranta 1974; Klintrup 2011; Loivamaa 2000, 73). Viihteellisestä maineestaan huolimatta naisfiktio ei ole pelkkää viihdettä, vaan se käsittelee usein vakavia aiheita kepeiden ohessa. Alusta alkaen naisfiktio on yhdistänyt suuren yleisön kaipaamaa viihdettä tietynlaiseen elämänopetukselliseen filosofiaan, joka ilmenee vahvassa naispäähenkilössä, joka voittaa elämän hänen tiellensä heittämät haasteet (Baym 1979, 16–17).

Viihdekirjallisuuden kaavamaisuus ja toistuvat juonikuviot herättävät monenlaisia mielipiteitä sekä puolesta että vastaan. Etenkin ennen ajateltiin yleisesti, että viihdekirjallisuutta ei sen kaavamaisuuden vuoksi voi pitää taiteena (Niemi 1984, 19). Toisaalta lukijat usein jopa kaipaavat lukemaltaan kirjallisuudelta tiettyä samankaltaisuutta ja odotuksenmukaisuutta. Konventioiden rikkomisenkin voi siis aiheuttaa ristiriitaisia reaktioita: osa lukijoista pettyy, kun odotukset jäävät toteutumatta ja osa taas arvostaa omaleimaisuutta ja uudenlaisia ratkaisuja. (Radway 1991, 63.) Kaavamaisuuden vuoksi viihdekirjallisuutta on pitkään väheksytty, mikä on kenties ollut vähintään osasyynä myös naisten kirjoittaman ja lukeman kirjallisuuden aliarvostukseen. (Pennanen 1970,

299.) Postmodernismin myötä rajat ns. korkean ja matalan kirjallisuuden välillä ovat madaltuneet, mutta vaikka asenteissa on tapahtunut muutosta tasa-arvoisempaan suuntaan, vanhat suhtautumistavat eivät ole kokonaan kadonneet. (Huhtala 2006, 68–69.)

### 3 NAISFIKTION MÄÄRITELMÄ JA LAJIREPERTOAAARI

Tässä luvussa esittelen naisfiktion määritelmää, sitä, mitä laji on ja missä kohdin on syytä pohtia lajin rajoja. Samalla tulee käsiteltyä naisfiktion lajirepertoaaria eli lajille ominaisten piirteiden valikoimaa. Laji ja lajirepertoaari liittyvät toisiinsa olennaisesti, sillä laji määrittyy hyvin pitkälti repertoaarin muodostavien piirteiden kautta. Lajin määritelmää ja lajirepertoaaria käsiteltäessä tulee muistaa, että tässä esiteltyt piirteet ovat yleisiä lajin edustajien keskuudessa, mutta eivät pakollisia siinä mielessä, että jokaisessa teoksessa tulisi esiintyä kaikki mainitut piirteet (Fowler 1982, 38). (Brax 2008, 118–119; Fowler 1982, 55; Hosiaisuus 2003, 272; Lyytikäinen 2005, 14.) Laji ja lajirepertoaari määrittyvät lajiin kuuluvan kirjallisuuden kautta: sellaiset piirteet, joita lajia edustavissa teoksissa käytännössä toistuvasti esiintyy, muodostavat lajirepertoaarin.

Määritelmää ja lajirepertoaaria hahmotellaan tässä työssä kahdesta näkökulmasta: kokonaiskuva muodostuu sekä aiemman teoriakirjallisuuden että tutkimusaineistosta tehtyjen huomioiden pohjalta. Tässä luvussa naisfiktiota ja genren lajirepertoaaria tarkastellaan teoreettisemmasta näkökulmasta ja lajia lähestytään aiemman tutkimuksen kautta. Seuraavassa luvussa lajirepertoaaria tutkitaan tutkimusaineiston sisältämien käytännön esimerkkien ja analyysin kautta.

#### 3.1 Naisten kirjoittamaa ja lukemaa kirjallisuutta

Naisfiktio on nimensä mukaisesti naisten kirjallisuutta: se on naisten kirjoittamaa, naislukijoille suunnattua ja naisista kertovaa kirjallisuutta (Baym 1979, 22). Kirjailijan sukupuolen ja siihen kytkeytyvän ehdottomuuden suhteen löytyy kuitenkin kahdenlaista näkökulmaa. Osa on sitä mieltä, että naisfiktiokirjailijan tulee olla nainen. Heidän mukaansa naisten kirjoittamissa teoksissa mennään yksinkertaisesti syvemmälle naishenkilöiden mielen sisään ja tunteisiin kuin mieskirjailijoiden romaaneissa, vaikka päähenkilö olisi molemmissa nainen. (Vnuk & Donohue 2013, viii, 185.) Kun ajattelutapaa viedään yhä pidemmälle, päädytään käsitykseen, jonka mukaan eri sukupuolten kokemusten välillä on perustavanlaatuinen ero, joka heijastuu myös vastaavana erona eri sukupuolten kirjoittamaan kirjallisuuteen. Tällaisen eron määrittely on vaikeaa, kenties jopa mahdotonta. Usein eroa kuitenkin selitetään erilaisilla asemilla yhteiskunnassa, erityisesti naisten toiseuden kokemuksilla patriarkalisessa eli miesten hallitsemassa yhteiskuntajärjestelmässä. (Pratt 1982, 5–6, 138.) Tällaisiin sukupuolten välistä eroa korostaviin näkemyksiin liittyvät naiskirjallisuuden ja naiskirjoituksen käsitteet (Hosiaisuus 2003, 618–620).

Itse olen kuitenkin sitä mieltä, että naisfiktiokirjailija voi olla myös mies. Mieskirjailijoiden vähäinen määrä lajin parissa selittynee pikemminkin erilaisilla kiinnostuksenkohteilla sukupuolten välillä kuin miesten kyvyttömyydellä kirjoittaa naisista kertovaa sekä naislukijoita kiinnostavaa ja koskettavaa kirjallisuutta (vrt. Baym 1979, 14). Jos jokin teos sisältää suuressa määrin naisfiktion lajirepertoarin piirteitä, ei kirjailijan sukupuoli yksinään voi olla este kyseiselle lajimääritykselle. Määrittelyssä kokonaisuus ratkaisee, eikä yksikään piirre ole muita tärkeämpi (Brax 2008, 118). Vaikka miesten kirjoittamalle naisfiktioille ei olisi teoreettista tai periaatteellista estettä, käytäntö osoittaa, että naisfiktio on mitä suurimmassa määrin juuri naisten kirjoittamaa kirjallisuutta (Baym 1979, 13).<sup>9</sup>

Lukijoiden osalta lajin määritelmää tulee tarkentaa siinä mielessä, ettei lukijoilla tässä ensisijaisesti tarkoiteta yksittäisiä lukijoita, vaan viitataan lukijoihin suurena yleisönä, hypoteettisena lukijakuntana. Kyse on siis siitä, kenen oletetaan lukevan naisfiktiota ja toisaalta siitä, kenelle naisfiktiota markkinoidaan. On oletettavaa, että myös miehet lukevat naisfiktiota ainakin jonkin verran, mutta lajia markkinoidaan nimenomaan naislukijoille. Tällaiseen oletukseen viittaa myös lajin nimitys, joka viittaa yksiselitteisesti naisiin, sulkien eksplisiittisesti miehet lajin ulkopuolelle. (Vnuk & Donohue 2013, ix.)

### 3.2 Naispäähenkilö ja naisen näkökulma

Naisfiktiossa päähenkilönä on useimmiten yksi tai useampi nainen. Juoni keskittyy yleensä siihen, mitä naispäähenkilön elämässä tapahtuu. Tapahtumien kuvaamisen ohella tärkeässä osassa ovat naisen näkökulma sekä naishenkilöiden tunteet ja ajatukset. (Vnuk & Donohue 2013, viii.) Naisen näkökulmalla tarkoitan tässä yhteydessä sitä, että tarinaa valotetaan naishenkilöiden perspektiivistä käsin. Tämä tapahtuu useimmiten joko tarinan naishenkilöiden minä-kerronnan kautta, tai kyseessä voi olla myös ulkopuolinen kertoja, joka kertoo tarinaa yhden tai useamman naishenkilön fokalisoimana. (Hosiaislouma 2003, 250, 646.) Usein naisfiktio sukeltaa naisen pään sisään ja paljastaa samalla jotain naisen sisimmästä olemuksesta (Pratt 1982, 178). Naishenkilöiden elämän

---

<sup>9</sup> Miesten kirjoittaman naisfiktion käsittely jää tässä työssä väistämättä teoreettisen pohdinnan tasolle, koska tutkimusaineisto sisältää ainoastaan naiskirjailijoiden teoksia. Tämä puolestaan johtuu tutkimuksen alussa esitellystä hypoteesimääritelmästä, jonka mukaan naisfiktio on naisten kirjoittamaa kirjallisuutta. Tutkimuksen edetessä näkemykseni on laajentunut siihen suuntaan, ettei kirjailijan miessukupuoli automaattisesti sulje teosta naisfiktion ulkopuolelle. Kirjailijan sukupuoli ei myöskään aina ole tiedossa, sillä kirjailija voi käyttää salanimeä, joka viittaa vastakkaiseen sukupuoleen. Miesten kirjoittaman naisfiktion tutkiminen käytännön tasolla tarjoaisi herkullisen aiheen jatkotutkimusta silmällä pitäen.

seuraamisen ja heidän mielensisäisten liikkeidensä kuvailun vuoksi naisfiktio voi muistuttaa naisten kehitysromaanina.

Naisfiktiossa voi olla myös miespäähenkilöitä, joskin he ovat useimmiten naispäähenkilöiden poikaystäviä tai aviomiehiä (Vnuk & Donohue 2013, ix). Näin ollen päähuomio on naisessa ja miehet ovat mukana kuviossa naishenkilön myötä, esimerkiksi hänen romanttisten tunteidensa kohteena. Tavallisimmin miehet jäävät naisfiktiossa enemmän tai vähemmän sivuosaan. Naisfiktio kertoo tyypillisimmillään tarinan naisesta ja hänen elämästään (Vnuk & Donohue 2013, viii). Mikäli naispäähenkilön elämään kuuluu miehiä, on luonnollista, että heistäkin tulee osa tarinaa. Teos, jossa olisi pelkästään yksi tai useampi miespäähenkilö, olisi huomattavasti vaikeampi hahmottaa naisfiktioksi, koska silloin tarina ei oletettavasti enää keskittyisi naisiin ja heidän elämäänsä. Toisaalta, kun kyse on teoksen synnyttämästä kokonaisvaikutelmasta, tällaisenaan yhdistelmän olemassaolo ei kenties lopulta olisi mahdottomuus.

Päähenkilön sukupuolen ohella tarinan näkökulmaan vaikuttaa olennaisesti erilaisten kerrontamuotojen, kertojien ja fokalisoijien käyttö. Yksi tärkeistä kerronnallisista ratkaisuksista, jonka kautta naisen näkökulma korostuu, on minä-kerronta. Tällöin tarinan kertojana toimii tavallisimmillaan päähenkilö, joka naisfiktion tapauksessa on lähes poikkeuksetta nainen. Lukijalle tarina välittyy päähenkilön näkökulmasta, hänen tunteidensa ja ajatustensa kautta. (Hosiaislouma 2003, 412.) Naispäähenkilön ja minä-kertojan yhdistelmä onkin hyvin tavallista nykyaikaiselle naisfiktioille (Mabry 2006, 195–196). Minä-kerronta sekä esimerkiksi päiväkirjamuodon hyödyntäminen saavat aikaan henkilökohtaisuuden ja läheisyyden illuusion: lukija saa kuulla päähenkilön salaisimmatkin ajatukset. Tämä voi lisätä lukijan identifioitumista päähenkilöön, mikä vetoaa usein lukijoihin (Vnuk & Donohue 2013, x). (Benstock 2006, 256; Ferriss & Young 2006, 4.) Usein tärkeintä on emotionaalinen samastuminen, se, että lukija tunnistaa ja voi eläytyä päähenkilön tunteisiin (Baym 1979, 17; Radway 1991, 98).

Minä-kerronta ei kuitenkaan ole ainoa tai välttämättä edes yleisin naisfiktion kerrontamuodoista. Usein käytetään myös hän-kerrontaa, jonka avulla voidaan kaikkietävän kertojan tapaan jatkuvasti vaihdella näkökulmaa tai keskittyä kuvamaan tapahtumia tiettyjen henkilöiden tajunnoista käsin. Kerronnalliset ratkaisut vaikuttavat luonnollisesti näkökulman laajuuteen ja moniulotteisuuteen. (Hosiaislouma 2003, 412.) Viime aikoina ainakin ulkomaisessa naisfiktiossa useita päähenkilöitä ja näkökulmia sisältävät romaanit ovat yleistyneet (Vnuk & Donohue 2013, 4, 20). Kotimaisen kirjallisuuden osalta erilaisia kerrontamuotoja eritellään tarkemmin analyysiluvussa.

### 3.3 Naishenkilöiden elämä

Naisfiktio koskettaa lajina niin monenlaista kirjallisuutta sekä erilaisia ja eri-ikäisiä naishenkilöitä, että teoksissa esiintyy suurta vaihtelua myös sen suhteen, mistä naisfiktio käytännössä kertoo ja mitä päähenkilöiden elämä pitää sisällään. Käytännössä skaala on naisen elämä kokonaisuudessaan (Vnuk & Donohue 2013, 4). Nykyaikaisesta naisfiktiosta aiemmin kirjoittaneet eivät ole kovin laajasti esitelleet genren käsittelemiä aiheita, vaan asian käsittely on jäänyt melko abstraktille tasolle (ks. esim. Kay 2003; Vnuk & Donohue 2013). Käsillä olevassa luvussa sekä työn analyysiosassa yritän hieman konkreettisemmin paneutua siihen, mitä nämä naishenkilöiden elämään liittyvät aiheet voisivat olla. Tämän työn puitteissa ei ole mahdollista suorittaa missään määrin kokonaisvaltaista kuvausta, mutta nostan esille muutamia yleisiä aiheita.

#### 3.3.1 Ihmissuhteet

Erilaisten ihmissuhteiden kuvaukset ovat yksi tärkeimmistä naisfiktio lajirepertoarin piirteistä (Vnuk & Donohue 2013, viii). Naisfiktiossa esiintyvät ihmissuhteet ovat mitä moninaisimpia, aivan kuten todellisuudessaakin. Nina Baymin mielestä laji antaa ymmärtää, että onni löytyy toisten ihmisten parista, erilaisista ihmissuhteista, eikä suinkaan kylmien arvojen kuten rahan ja oman hyödyn tavoittelemisen kautta (Baym 1979, 27). Baymin näkökannat koskettavat erityisesti vanhempaa, 1800-luvun amerikkalaista naisfiktiota, mutta ihmissuhteet ovat edelleen ajankohtainen ja keskeinen aihepiiri tässä genressä.

Perhesuhteiden kuvausten suhteen naisfiktiossa ei ole havaittavissa yhtenäistä linjaa, vaan kuten monen muunkin piirteen suhteen: lähes kaikki käy ja on mahdollista (Kay 2003). Jo henkilöhahmojen ikähaitarin vaihtelu tytöistä keski-ään jo ylittäneisiin naisiin vaikuttaa siihen, että kuvatut perhetilanteet vaihtelevat suuresti. Lähes poikkeuksetta perheenjäsenet kuitenkin ovat jollain tavalla läsnä henkilöiden elämässä: joko he ovat näkyvä osa päähenkilön elämää tai päinvastaisesti loistavat poissaolollaan (vrt. Kurikka 2002, 213). Monessa tapauksessa lasten ja vanhempien välisiä suhteita leimaa sukupolvien välinen kuilu. Useimmiten naisfiktio kuvaa perhesuhteita realistisen tuntuisesti: perheenjäsenten väliset suhteet ovat tiiviitä, mutta niitä leimaavat erilaiset ongelmat (Baym 1979, 26–27). Toisessa ääripäässä on perhesuhteiden korvautuminen läheisillä ystävyysuhteilla (Ukkonen 1999, 91). Erityisesti chick litille on

tyypillistä, että ystävistä on tullut päähenkilölle perheen korvike. (Almgren 2006, 154; Ukkonen 1999, 97.)

Nykykirjallisuuden monipuoliset perhekuvaukset lienevät vähintäänkin osittain seurausta todellisista yhteiskunnallisista muutoksista sekä perheen että naisten aseman suhteen. Yhteiskunnallista kehitystä on jo pidemmän aikaa leimannut suuren ja tiiviin suvun ja perheyhteisön hajoaminen ydinperheisiin ja yhä pienempiin perheisiin, mukaan lukien nykyajalle tyypillisiin yksinhuoltajien ja sinkkujen eli naimattomien naisten talouksiin (Ukkonen 1999, 91). Sinkkuus ja yksin elämisen kuvaukset ovatkin yleisiä ilmiöitä nykyaikaisessa naisfiktiossa. Muutoksia perhesuhteiden kuvauksissa ovat vuosikymmenten ja -satojen saatossa aiheuttaneet myös muutokset naisten elämässä: varhaisessa naisfiktiossa naisen paikka oli etupäässä koti, mutta nykyään naisten ihmissuhteet ja elämänpiiri ovat toden teolla auenneet myös kodin seinien ulkopuolelle (Baym 1979, 26). (Häggman 1994, 39–42 215, 217–220.)

Perhesuhteiden ohella naisten välisen ystävyuden kuvaukset ovat olennainen osa naisfiktion lajirepertoaria (Kay 2003). Naisten välistä ystävyyttä 1700-luvun kirjallisuudessa tutkinut Janet Todd huomauttaa, että ystävyys oli entisaikaan ainoa sosiaalinen suhde, joka naisella oli mahdollista itse solmia perheen ulkopuolella. Ystävyuden kuvauksilla on siis pitkä perinne. Alusta asti ystävyysuhteet ovat olleet intiimejä ja tiiviitä: ne ovat nousseet tärkeydessä jopa perhe- ja rakkaussuhteiden edelle, aivan kuten välillä on laita nykykirjallisuudenkin kohdalla (Mabry 2006, 202; Voipio 2011, 106). (Soikkeli 1999, 60.) Läheiset naisten väliset ystävyysuhteet ovat tärkeitä myös päähenkilön henkisen kasvun kannalta sekä osoitus naisten välisestä solidaarisuudesta ja myötätunnosta. Miesvaltaisen maailman keskellä toisilta naisilta saatu tuki on erityisen arvokasta. (Pratt & Loewenstein 1982, 95–96, 98.)

### 3.3.2 Äitiys ja äiti–tytär-suhteet

Kun miettii erityisesti naisia ja heidän elämäänsä koskettavia aiheita, yksi ensimmäisistä mieleen nousevista asioista on äitiys. Jo biologian kautta on selitettävissä, että tämä aihe kiinnostaa ja puhuttelee erityisesti naisia, sekä kirjailijoina että lukijoina. Äitiyden ohella naisfiktiossa tärkeiksi aiheiksi nousevat usein varsin mutkikkaat äiti–tytär-suhteet (Kurikka 2002, 213, 215). Historiallisesti äitiyttä on kirjallisuudessa käsitelty etupäässä tyttären näkökulmasta. Äitien näkökulma on jäänyt kertomatta tai se on esitetty epäsuorasti tyttären kokemusten kautta. Kotimaisessa nykykirjallisuudessa ääneen ovat päässeet myös pienten lasten äidit. Uudet tarinat

ovat monipuolistaneet kuvaa äitiydestä: myös aiemmin vaietut äitiyden haasteet ja kipupisteet ovat nousseet esille ja murtaneet samalla täydellisen äidin myyttiä. (Ojajärvi 2013, 127; Parente-Čapková 2007, 112–113.)

Raskauden mahdollisuutta ja äidiksi tuloa pohditaan hypoteettisella tasolla myös sellaisissa teoksissa, joissa äitiys ei ole päähenkilön elämässä ajankohtaista. Tällaiset tilanteet ovat tavallisia ainakin chick litissä, vaikka aiheen käsittely jää lähes poikkeuksetta teorian tasolle eivätkä tämän alalajin sinkut useimmiten päädy äideiksi. (Ukkonen 1999, 99–100.) Äidiksi tuloa useammin äitiyden käsittely kietoutuukin tytön tai nuoren naisen kasvamiseen naiseksi, sillä tässä vaiheessa elämää oma äitihuhde nousee pinnalle ja omaa naiseutta peilataan äidiltä saatuun malliin (Parente-Čapková 2007, 111, 113).

### 3.3.3 Työ ja raha

Naisten työssäkäynti kodin ulkopuolella on pikku hiljaa yleistynyt naisfiktion aiheena. Lajin alkuaikoina työssäkäyviä naisia oli lähinnä sivuhenkilöinä, minkä jälkeen työelämää käsittelevä naisfiktio yleistyi 1900-luvulle tultaessa (Baym 1997, 28; Pratt 1982, 115). Nykyään lähes kaikilla lajin naishahmoilla on työpaikka, ja osa teoksista jopa keskittyy kuvaamaan juuri päähenkilön työelämän vaiheita. Työ takaa naisille itsenäisyyden ja riippumattomuuden omista vanhemmista sekä miehistä, joten se on olennainen osa nykyaikaisen, aikuisen naispäähenkilön elämää (Almgren 2006, 151; Ukkonen 1999, 95). Usein työn kuvaus jää kuitenkin teoksen kokonaisuutta tarkasteltaessa sivuosaan: työ voi esimerkiksi toimia yhtenä miljöönä, olla edellytys päähenkilön ylelliselle elämäntavalle ja kuluttamiselle sekä tarjota haasteita ja juonenkäänteitä. (Ukkonen 1999, 93.) Vähemmistöä edustaa naisfiktio, jossa työllä on merkittävä rooli päähenkilön elämässä. (Ferriss & Young 2006, 7; Wells 2006, 54–55.)

Oman elannon hankkimisesta huolimatta keskitason ylittävä varakkuus yhdistyy naispäähenkilöiden sijaan miehiin, jotka ovat usein muutenkin naisia korkeammassa asemassa niin uran kuin statuksen suhteen (Wells 2006, 56). Rahaan liittyvää epätasa-arvoisuutta problematisoidaan vain harvoin. Rahasta ja etenkin rahahuolista puhutaan muutenkin lähinnä ohimennen. (Ukkonen 1999, 93.) Tätä aihealuetta olisi mielenkiintoista tutkia tarkemmin, sillä tässä tutkimuksessa aihetta on mahdollista vain sivuta. Voisiko suhtautuminen rahaan selittyä naisten ”pehmeillä arvoilla”, ja sillä, ettei raha lopulta ole naisille kovin tärkeää (Almgren 2006, 161; Baym 1979, 40; vrt. Ukkonen 1999, 101)? Vaikka julkisuudessa puhutaan säännöllisin väliajoin esimerkiksi naisten alemmasta palkkatasosta



miehiin verrattuna, aihe ei näytä hiipineen kaunokirjallisuuden tasolle, vaikka naisfiktio muuten nostaakin esille sukupuolten välisiä epätasa-arvoisia asetelmia ja valtasuhteita.

### 3.3.4 Ruumiillisuus ja psyyke

Naisfiktio kuvaa tyypillisesti naisten elämää kokonaisvaltaisesti, sekä ulkoisesti että sisäisesti. Koska lajille on ominaista mennä naishenkilöiden pään sisään, kirjallisuudessa korostuvat erilaiset ruumiinkokemukset sekä toisaalta psyyke ja se, mitä naisten mielessä liikkuu. Naisten suhde omaan ruumiiseensa ja sen fyysisiin ja psyykkisiin ulottuvuuksiin on ollut yleinen aihe koko 1900-luvun ajan, ja aiheen käsittely näyttää jatkuvan edelleen (Nevala 1989b, 751). Ruumiillisuuteen liittyvä olennaisena osana seksuaalisuus, jonka kuvaus kirjallisuudessa on alkanut vapautua 1900-luvulla ja kehitys on jatkunut nykypäiviin saakka. Varhaisessa naisfiktiossa naisen seksuaalisuus avioliiton ja äidin roolin ulkopuolella oli tabu (Launis 1999, 39). (Pratt 1982, 49.) Nykyaikana fyysisen rakkauden kuvaukset ja seksi kuuluvat osana naisfiktioon, eikä naisia enää kirjallisuudessa tuomita esiaviollisesta seksistä tai intiimeistä suhteista useiden miesten kanssa (Mabry 2006, 200, 202; Wells 2006, 50; vrt. Pratt 1982, 73–82). Seksuaalisen vapautumisen myötä naiset ovat omaksuneet tapoja, jotka on aiemmin yhdistetty miehille ominaiseen seksuaaliseen käyttäytymiseen (Karkulehto 2013, 110). (Ukkonen 1999, 100–101.)

Aiheen tavanomaisuudesta huolimatta naisfiktiossa ei tyypillisesti mässäillä seksin kuvauksilla. Intiimejä tilanteita kuvaillaan lähinnä lyhyesti ja asiallisesti. Toinen vaihtoehto on esittää seksi huumorin keinoin, mikä on tyypillistä chick litille. Seikkaperäiset ja värikkäät seksiaktin kuvaukset rajautuvat etupäässä lajin ulkopuolelle. (Wells 2006, 50.) Poikkeuksena tähän suuntaviivaan voidaan mainita naisille suunnattu eroottinen kirjallisuus, joka on tässä työssä määritelty mahdolliseksi naisfiktioalalajiksi.

Myös seksuaalisuuden varjopuolekuten seksuaalinen väkivalta ja hyväksikäyttö ovat aiheina olleet paljon esillä kotimaisessa nykykirjallisuudessa. Aihetta ovat käsitelleet sekä mies- että naiskirjailijat, molempien sukupuolten näkökulmista. Naisfiktiossa asiaan pureudutaan luonnollisesti naishenkilöiden näkökulmasta käsin. Naisten kokema seksuaalinen väkivalta on aihe, joka on ollut esillä jo varhaisessa ulkomaisessa naisfiktiossa. Kirjallisuuden raiskausteema on jäljitettävissä antiikin kreikkalaiseen mytologiaan saakka. (Pratt 1982, 4–5; Pratt & White, 24–25.) Seksuaalinen väkivalta ei kuitenkaan ole ainoa väkivallan muoto, joka on esillä kirjallisuudessa. Myös fyysinen väkivalta on aiheena arkipäiväistynyt. (Karkulehto 2013, 116, 118–120, 122.)

Yleinen asetelma on se, että nainen esitetään väkivallan uhrina ja mies vallan väärinkäyttäjänä. Erilaiset väkivallan muodot koettelevat ihmistä kokonaisvaltaisesti: ruumiin lisäksi myös mieli saa usein kolhuja (Pratt & White 1982, 24).

Toinen sekä ruumiin että mielen ympärille kietoutuva aihe on ulkonäkö ja sen ylläpitämisestä ja kohentamisesta aiheutuvat paineet. Vallitsevat kauneushanteet ja niihin yltäminen ovat nykyaikana yleinen aihe niin eri medioiden kuin kirjallisuudenkin sisällöissä, ja suuntaus on nähtävissä myös naisfiktiossa. Ulkonäköpaineet kohdistuvat erityisesti naisiin, jotka tarkkailevat omaa ulkonäköään jatkuvasti ja vertailevat itseään muihin saman sukupuolen edustajiin. (Ferriss & Young 2006, 11.) Toisaalta naiset vaativat myös miehiltä fyysistä vetovoimaa (Ukkonen 1999, 100). Kauneudesta ja vetovoimasta on etua niin rakkausrintamalla kuin muillakin elämän osa-alueilla. (Almgren 2006, 164.) Ulkonäkökeskeisyys on saanut kulttuurissamme jalansijaa siinä määrin, että ihmisten luonne tuntuu jääneen toissijaiseksi. (Ukkonen 1999, 92–95.)

Vaikka jatkuva ulkonäön pohdinta korostuu naisfiktio alalajeista erityisesti chick litin kohdalla, sama piirre on näkyvillä lajin sisällä laajemminkin (Ferriss & Young 2006, 11). Vaikka kauneushanteiden mukaan elämistä ja täydellisyyden tavoittelua kirjallisuudessa välillä kritisoidaan ja tehdään naurunalaiseksi, ei ulkonäkövaatimuksista vapautumista isommassa mittakaavassa ainakaan toistaiseksi ole ollut havaittavissa (Almgren 2006, 165). Päähenkilön käyttäytymistä ja yltiöpäistä kauneuden tavoittelua saatetaan lähinnä normalisoida sillä, että joku hänen ystävästään tai muista naishenkilöistä on vielä häntäkin ulkonäkökeskeisempi (Wells 2006, 59). Nähtäväksi jää, onko nykyajalle ominainen ulkonäön korostuminen vain ohimenevä ilmiö vai onko se tullut jäädäkseen.

Naisfiktio naishahmot käyvät usein läpi vaikeita ja rankkoja kokemuksia, joten on varsin luonnollinen jatkumo, että laji käsittelee myös psyyken ongelmia ja mielenterveyden järkkymistä. 1900-luvun alussa aran aiheen käsittely aiheutti ankaraa kritiikkiä, kun L. Onerva julkaisi romaaninsa *Mirdja* (1908), jonka päähenkilön mielenterveys on koetuksella. Tuolloin tosin jo pelkästään naisen mielenmaiseman runsasta kuvailua pidettiin uutena ja outona asiana. (Karttunen 1989, 294–295, 298–299.) Viimeisten sadan vuoden aikana naisten sisäisen elämän esittäminen kirjallisuudessa on yleistynyt huomattavasti.

Vaikka mielenterveysongelmat eivät ole uusi tai harvinainen aihe kaunokirjallisuudessa, tätä tärkeää aihetta ei ole vielä tutkittu sen ansaitsemalla tavalla, ja tulkinnoissakin aihe tuntuu jääneen

vähälle huomiolle. Usein mielen järkkymisen syyksi esitetään naisen sisäisen maailman ja ympäröivän maailman sekä sen asettamien vaatimusten välinen ristiriita. Toisaalta hulluutena on etenkin aiemmin saatettu pitää jo sitä, että nainen käyttäytyy ”epäfeminiinisesti” ja kapinoi omaan sukupuoleensa liitettyjä odotuksia vastaan. Näin nainen saa sairaan leiman, vaikka syynä olisivat pikemminkin yhteiskunta ja sen asettamat liian ahtaat normit. (Pratt 1982, 41, 51–53; Pratt & White 1982, 34–35.)

Naisfiktioille tyypillinen henkilövetoisuus ja keskittyminen päähenkilön elämään johtavat yleensä tilanteeseen, jossa päähenkilön kehitys ja henkinen kasvu nousevat keskeisiksi teemoiksi (Vnuk & Donohue 2013, viii, ix). Päähenkilö kokee erilaisia vastoinkäymisiä, joista hän selviytyy voittajana, tavalla tai toisella. Selviytymistarinaan kuuluu myös se, että vaikeudet voitetaan joko täysin omin avuin tai kenties lähipiirin avustuksella, kuitenkin niin, että päähenkilö löytää itsestään voimavarat tehdä tarvittavat muutokset elämässään. Kasvu ja kehitys voivat olla ulkoista tai sisäistä, joskin usein juuri henkinen kasvu sekä oman arvon ja kykyjen tajuaminen nousevat keskeisiksi piirteiksi. Tällaiset naisista kertovat menestystarinat tuntuvat vetoavan naislukijoihin. (Baym 1979, 17, 19, 21–22; LaPlace 1987, 151–152.) Tyypillisesti naisfiktio tarina loppuu kaikkien koettelemusten jälkeen onnellisesti tai päättyy ainakin toiveikkaaseen tilanteeseen, mikäli kyseessä on avoin loppuratkaisu.

### 3.4 Romantiikka ja rakkauden kuvaus

Määritelmän mukaan naisfiktio ei välttämättä sisällä yhtään romantiikkaa<sup>10</sup> tai päähenkilön rakkauselämän kuvailua (Kay 2003). Romantiikka ja rakkaus yksinään ovat harvemmin naisfiktio keskiössä, mutta usein rakkaus ja sydämen asiat kuitenkin ovat yksi osa päähenkilön elämää, joten niiden kuvailusta on muodostunut myös osa genren lajirepertoaria. (Vnuk & Donohue 2013, ix.)

Romanttinen kirjallisuus tai romantiikka luokitellaan välillä omaksi kategoriakseen esimerkiksi kirjastoissa ja kirjakaupoissa. Romanttinen kirjallisuus ei kuitenkaan välttämättä viittaa omaan kirjallisuudenlajiinsa, vaan Fowleria mukaillen adjektiivimuotoinen sana *romanttinen* voi viitata myös romanssista juontuvaan tyyliin, joka voi teoksen tasolla ilmetä paikallisesti tai

---

<sup>10</sup> Tässä yhteydessä käsitän romantiikan ilmiönä, jolla viitataan tunteellisuuteen, tunnelmallisuuteen ja erityisesti romanttisten tunteiden ja rakkauden korostamiseen. Näin määriteltynä romantiikka ei ole sidottu romantiikan tyyliin tai aikakauteen, vaan sitä voi esiintyä kaikkina aikoina niin kirjallisuudessa kuin yleisemminkin kulttuurissa. Sanana romantiikka toki juontuu samannimisestä kirjallisuuden suuntauksesta, jolle niin ikään on ominaista tunteiden korostaminen. Adjektiivilla romanttinen puolestaan on alun perin viitattu romanssiin kirjallisuudenlajina. (Hosiaislouma 2003, 796, 798.)

kokonaisvaltaisesti. Tämä ajatus sopisi ajatukseen naisfiktion ja romantiikan suhteesta: romanttista rakkautta ja romantiikkaa voi lajin kirjallisuudessa esiintyä, mutta ne eivät kohoa kokonaisuuden kannalta keskiöön (Mabry 2006, 200; Vnuk & Donohue 2013, ix, 155). Tyyllilajin ja lajin keskinäinen suhde on hieman epäselvä, mutta käsittän asian niin, että sama tyyllilaji voi esiintyä osana eri lajeiksi määrittyviä teoksia ja toisaalta yhdessä teoksessa voi esiintyä paikallisesti useita erilaisia tyyllilajeja. (Fowler 1982, 106–108.) Romantiikka voi ilmetä esimerkiksi teoksen juonen, aiheen ja teeman tasolla tai abstraktimmin teoksen tunnelman muodossa. Romantiikan määrittelystä tyyllilajiksi seuraa, etten tässä työssä käsittele romantiikkaa tai romanttista kirjallisuutta omana lajinaan tai naisfiktion alalajina, kuten kenties olisi mahdollista tehdä.

Romanttiselle kirjallisuudelle on ominaista, että se sisältää aina jonkinlaisen rakkaustarinan. Romanssissa juoni on usein kaavamainen: pari tapaa toisensa, he tutustuvat, rakastuvat, kohtaavat vaikeuksia, mutta päätyvät lopulta yhteen ja viettävät onnellisina elämänsä loppuun saakka (Almgren 2006, 150). Naisfiktiossa rakkauden ja parisuhteiden kuvaukset ovat huomattavasti vaihtelevampia. Päähenkilö saattaa tarinan aikana tapailla useita henkilöitä, kenties ihastua tai rakastua ja päätyä yhteen elämänsä rakkauden kanssa. Yhtä hyvin hän saattaa irrottautua parisuhteesta elääkseen yksin tai jonkun toisen kanssa tai hän voi pettyä rakkaudessa. Naisfiktiossa onnellinen loppuratkaisu ei välttämättä tarkoita parisuhteeseen päättymistä tai rakkauden löytymistä vaan pikemminkin sitä, että päähenkilö on tyytyväinen itseensä ja elämäänsä, kuului siihen rakastettu tai ei (Vnuk & Donohue 2013, ix). (Vrt. Almgren 2006, 162.)

Voisi kuvitella, että itsenäinen nainen ja ilman puolisoa eläminen liittyvät nimenomaan nykyaikaan ja sinkkukulttuurin yleistymiseen, mutta näin ei kuitenkaan ole. Jo varhainen naisfiktio on esittänyt yksinäisiä naisia ja avioliitto on nähty pikemminkin yhtenä vaiheena naisen elämässä kuin elämän tarkoituksena tai tärkeimpänä päämääränä. (Baym 1979, 39.) Tutkijoilla näyttäisi kuitenkin olevan kahta toisistaan poikkeavaa mielipidettä naisille suunnatun kirjallisuuden ja romanttisen rakkauden yhdistelmän suhteen. Osa haluaa korostaa naisten itsenäisyyttä ja sitä, ettei rakkaus ole keskeistä, vaan päähenkilö ja hänen henkinen kasvunsa ovat tärkeämpää (Mabry 2006, 200; Vnuk & Donohue 2013, ix). Toiset taas korostavat naisille suunnatun kirjallisuuden vapauden näennäisyyttä: loppujen lopuksi lähes kaikki naiset päätyvät heteroparisuhteeseen, ja romanttisen rakkauden ideaali on vahvasti voimissaan (Almgren 2006, 162; Melkas 2013, 274; Ukkonen 1999, 101). Molemmissa näkökannoissa on perää, eikä asiassa mielestäni ole kyse joko–tai-asetelmasta. Naisfiktio tarjoaa lukemista laidasta laitaan, eikä yhtä selkeää linjaa tämänkään piirteen suhteen ole määriteltävissä. Pyrkimys yleistettävyyteen ei aina kuvaa todellisen tilanteen moninaisuutta.

### 3.5 Yhteiskunnallinen ja feministinen potentiaali

Lajin alkuajoista lähtien naisfiktio on tarjonnut naisille – sekä kirjailijoina että lukijoina – kanavan käydä yhteiskunnallista keskustelua ja kommentoida mahdollisia epäkohtia. Se, millä tavalla ja missä määrin tähän mahdollisuuteen on eri aikoina käytännössä tartuttu, on toki toinen asia.<sup>11</sup> Muun muassa naisten asema ja erilaiset naisille tarjotut roolit ovat aiheina säilyneet lajin piirissä pitkään, eikä loppua ainakaan toistaiseksi näy siitäkään huolimatta, että naisten asemassa on tapahtunut huomattavaa kehitystä lajin alkuajoista 1700–1800-luvulta nykyaikaan tultaessa. (Nevala 1989b, 751.) Piirteen pysyvyys viittaa aiheen merkitykseen ja siihen, että aihe on edelleen ajankohtainen. (Melkas 2013, 272, 279; Pratt 1982, 41–42.)

Naisille suunnatun kirjallisuuden yhteiskunnallinen merkitys ja muutosvoima on usein sivuutettu vetoamalla kirjallisuuden viihteelliseen ja eskapistiseen puoleen (Almgren 2006, 151). Tällainen vähättely liittyy samaan ilmiöön, joka nousee esille myös naisfiktion sisällöissä: yksilön ja yhteisön välillä kytevä ristiriita, joka tässä lajissa ilmenee lähinnä naisen ja patriarkaalisuuden välisenä vastakkainasetteluna (Pratt & White 1982, 29). Suhtautuminen lajin yhteiskunnallisuuteen on kahtalaista, aivan kuten romantiikan kohdalla. Osa korostaa yhteiskunnallisten aiheiden käsittelyä ja pitää tätä tärkeänä osana lajia. Toiset taas eivät halua tunnustaa yhteiskunnallisen kommentoinnin arvoa, vaan korostavat sen voimattomuutta ja näennäisyyttä. (Baym 1979, 45; Klintrup 2011, 13–14; Melkas 2013, 272.) Todellisuudessa naiskirjailijat ovat vuosisatojen ajan käsitelleet teoksissaan myös yhteiskunnallisia ongelmakohtia. Tästä syystä myös osa naisten kirjoittamalle ja naislukijoille suunnatulle kirjallisuudelle annetuista nimityksistä osoittautuvat ongelmallisiksi ja jopa harhaanjohtaviksi. Kotimaisista termeistä voidaan esimerkkinä mainita viihteellisyyttä korostava naistenviihde ja englanninkielisen tutkimuksen puolelta tunnetta korostavat nimitykset kuten ”sentimental fiction” ja ”fiction on sensibility”. (Baym 1979, 24–25; Loivamaa 2000, 73.)

Mielestäni on tärkeää huomioida ja nostaa esille naisfiktion yhteiskunnallinen potentiaali ja naisten aseman kommentointi, vaikka kirjallisuus ei johtaisi tai edes tarkoituksellisesti pyrkisi todelliseen muutokseen. Naisfiktio ei ole poliittista kirjallisuutta sanan varsinaisessa merkityksessä, mutta kirjallisuudella voi joka tapauksessa olla vaikutusta lukijoiden ajatuksiin ja mielipiteisiin. Jo

---

<sup>11</sup> Tähän viittaa myös otsikoinnin muotoilu Yhteiskunnallinen ja feministinen *potentiaali*: naisfiktio saattaa sisältää yhteiskunnallisia ja feministisiä aiheita ja ajatuksia, mutta piirre ei suinkaan ole välttämätön osa genren lajirepertoaria.

yhteiskunnan epäkohtien ja vaikkapa sukupuolten välisen eriarvoisuuden nostaminen esille kirjallisuudessa on arvokasta ja voi johtaa muutoksiin esimerkiksi asenteiden ja tietoisuuden lisääntymisen tasolla. (Melkas 2013, 276.) Tässä mielessä naisfiktiossa on myös poliittista potentiaalia, joskin on mahdotonta sanoa, kuinka paljon aiheiden käsittely kirjailijoiden puolelta on tiedostamatonta ja kuinka paljon suunniteltua ja muutokseen pyrkivää. Kirjailijoiden intentioista huolimatta naisfiktion sisältö puhuu puolestaan: vaikka kyse ei useimmiten olisikaan radikaalista ja muutokseen pyrkivästä yhteiskunnallisuudesta tai poliittisuudesta, on yleinen tendenssi pikemminkin naisen arvon tunnustamisen ja aseman kohentamisen kuin väheksymisen ja patriarkaalisten arvojen tukemisen kannalla (Baym 1979, 26).

Naisten arvon tunnustaminen, sukupuolten välisten epätasa-arvoisten asemien paljastaminen ja mahdollinen muutospyrkimys naisten aseman parantamiseksi viittaavat siihen, että naisfiktio on potentiaalisesti myös feminististä kirjallisuutta. Naisfiktion ja feminismin suhde ei kuitenkaan ole täysin yksinkertainen, vaan esimerkiksi chick litin on tulkittu jopa vastustavan feminismin aatteita (Ferriss & Young 2006, 9). Erilaiset käsitykset liittyvät pitkälti erilaisiin tapoihin määrittellä feminismi, jota on jaoteltu erilaisiin vaiheisiin ja ryhmittymiin, joilla on toisistaan poikkeavia tavoitteita ja näkökantoja. Tässä työssä määrittelen feminismin sukupuolten välistä tasa-arvoa kannattavaksi ja tavoittelevaksi aatteeksi (Merriam-Webster.com 2014). Näin väljästi määriteltynä naisfiktion voi nähdä sisältävän feministisiä ajatuksia, ja tämäkin piirre juontaa juurensa jo lajin varhaisesta historiasta. Yleisesti voisi luonnehtia, että naisfiktion suhde feminismiin on maltillinen: harvemmin teoksissa törmää kovin radikaaleihin ajatuksiin, mutta useissa teoksissa esimerkiksi naisten asemaa ja sukupuolirooleja käsitellään jollain tavalla. (Baym 1979, 18–19; LaPlace 1987, 152.)

Naisfiktion ja feminismin suhteen voi käsittää myös historiallisena jatkumona, joka on altis muutoksille ja kehitykselle. Tämän näkökulman mukaan feminismi liittyy erityisesti varhaiseen naisfiktioon, kun taas nykyaikainen naisfiktio edustaa pikemminkin jälki- tai postfeminististä ajattelua. Enää ei ole yhtä tarpeellista miettiä naiseutta niinkään tasa-arvon kannalta, vaan vastassa ovat uudet haasteet, jotka perustuvat perinteisen feminismin avulla jo saavutetuille tavoitteille: nyt kun naiset ovat päässeet mukaan työelämään, täytyy miettiä, miten työssäkäynti yhdistetään perhe-elämään. Esimerkki osoittaa samalla asian kääntopuolen, sillä lopulta yhteiskunnan naisille asettamat rooliodotukset ja todellinen tasa-arvo ovat edelleen ajankohtaisia aiheita, vaikka ongelmat ovat saaneet uusia muotoja. (Benstock 2006, 253–254.) Naisfiktion määritelmän ja lajirepertoarin tutkimisen kannalta en näe syytä erotella feministisiä ja postfeministisiä piirteitä toisistaan tämän

enempää. Ilmiö liittyy ajan myötä tapahtuvaan yhteiskunnalliseen ja lajien kehitykseen, ja lopulta kyse on lajirepertoarin kannalta samasta piirteestä: laji voi kommentoida naisten yhteiskunnallista asemaa ja rooleja. Piirre vain saa käytännön tasolla hieman erilaisia muotoja eri aikoina ja eri kulttuureissa. (Vrt. Ferriss & Young 2006, 9.)

## 4 NAISFIKTION LAJIREPERTOAAARI TUTKIMUSAINIESTON VALOSSA

Tässä luvussa analysoin naisfiktion lajirepertoaarin piirteitä tutkimusaineistosta poimittujen kaunokirjallisten esimerkkien avulla. Suurin osa tässä esitellyistä piirteistä kumpuaa aiemmasta tutkimuksesta, minkä lisäksi nostan esille myös joitain uusia aiheita ja piirteitä, jotka korostuvat tai toistuvat omassa tutkimusaineistossani. Toisaalta kiinnitän tutkimusaineiston analyysissä huomiota myös sellaisiin teoksiin, jotka eivät kaikilta osin hyödynnä naisfiktion lajirepertoaarin piirteitä. Näin voidaan samalla tarkastella sekä naisfiktion lajirepertoaaria että sitä, missä naisfiktion oletetut rajat tulevat vastaan.

### 4.1 Naispäähenkilöt sekä naisen näkökulma ja kokemukset

Naisfiktion lajirepertoaaria pohdittaessa naispäähenkilö tuntuu tärkeältä piirteeltä, olipa heitä sitten teoksessa yksi tai useampi. Naispäähenkilöitä löytyy toki muustakin kirjallisuudesta kuin naisfiktion piiristä. Voiko miespäähenkilöitä sisältävä teos puolestaan olla naisfiksiota? Naisen näkökulma sekä erilaiset naisten kokemukset, ajatukset ja tunteet korostuvat pitkälti juuri naispäähenkilöiden kautta. Naishenkilöiden pään sisälle voidaan päästä erilaisten kerrontaratkaisujen kautta, kuten tutkimusaineiston esimerkeistä käy ilmi.

Useimmissa tutkimusaineistoni teoksissa on selkeästi yksi naispäähenkilö, jonka elämää romaanissa seurataan. Enni Mustosen *Kultarikko*-teoksessa (2012) päähenkilö on Heidi Felder, jonka näkökulmasta tarinaa kerrotaan alusta loppuun saakka. Heidi on minäkertoja, ja hänet on helppo tunnistaa tarinan ainoaksi päähenkilöksi. Romaanissa tapahtumapaikat vaihtuvat ja seuraavat päähenkilön liikkeitä Hong Kongista Sveitsin kautta Lappiin, missä Heidi pääsee johtamaan uutta hotellia ja löytää elämänsä rakkauden.

Hieman mutkikkaampi kerrontarakenne on Katariina Sourin romaanissa *Polku* (2012). Teoksessa on kolme naishahmoa, joiden välillä fokalisointi vaihtelee. Romaanin aloittaa minäkertoja ja päähenkilöksi tarinan edetessä hahmottuva Aura Mäkipohja, joka on muita henkilöitä keskeisemmässä roolissa. Romaanin toisessa luvussa ulkopuolinen kertoja esittelee Raili Pääkkölän, vanhemman yksinäisen naisen. Kolmannessa luvussa on taas uusi minäkertoja, Viola, jonka osuudet jäävät lyhyemmiksi ja harvemmiksi kuin Auran ja Railin. Yhteys kolmen eri naishenkilön välillä selviää romaanin edetessä: Viola on Auran kuollut äiti ja Raili on Violan vanha ystävä.



Tarinan edetessä Aura ja Raili tutustuvat ja keskustelevat Violasta, joka ikään kuin seuraa tapahtumia kuoleman rajan takaa. Jokainen kolmesta naisesta liittyy tarinaan erottamattomasti: Viola yhdistää Auraa ja Railia, jotka tarinan nykyhetkessä selvittelevät Violan elämänvaiheita ja kuolemaan johtaneita tapahtumia. Kokonaisuuden kannalta Aura kohoaa kuitenkin keskushenkilöksi, ja hän on myös ainoa nimeltä mainittu henkilö kirjan takakansitekstissä.

Vaikka lähes kaikissa tutkimusaineiston teoksissa on selkeästi päähenkilönä joko yksi tai useampi nainen, joukosta löytyy myös pari poikkeusta. Katri Lipsonin *Jäätelökauppiaan* (2012) alussa minäkertojana ja yhtenä päähenkilönä on neiti Zachovalová, mutta teoksen edetessä tapahtuu useita kertojavaihdoksia, eikä teoksen luettua voi yksinkertaisesti nimetä yhtä päähenkilöä. Jos taas teoksesta yrittää nostaa esille useita päähenkilöitä, joukkoon tulee väkisinkin mukaan naisten lisäksi myös mieshenkilöitä, esimerkiksi keskeiseksi henkilöksi nouseva Jan Vorszda.

Vnukin ja Donohuen (2013, ix) mukaan miespäähenkilötkin ovat mahdollisia naisfiktiossa, mutta esimerkiksi *Jäätelökauppiaan* tapauksessa miespäähenkilö vaikeuttaa teoksen tulkitsemista nimenomaan naisfiktiksi. Mikäli kerronta on osittain – tai jopa kokonaan – miehen näkökulmasta, myös naisten ajatukset ja tunteet jäävät väistämättä vähemmälle kuin jos teoksessa olisi pelkästään naispäähenkilöitä, joiden fokalisoimana tarinaa kerrotaan. Naispäähenkilö muodostuu tärkeäksi naisfiktio lajirepertoaarin piirteeksi kenties juuri siksi, että se tai sen puute vaikuttaa välillisesti myös muihin piirteisiin: päähenkilö ja hänen sukupuolensa vaikuttavat esimerkiksi siihen, mistä teos kertoo ja missä määrin teoksessa mennään naisen mielen sisälle.

Toinen samankaltainen tutkimusaineiston rajatapaus on Mia Vänskän romaani *Musta kuu* (2012). Teoksen keskushenkilöksi hahmottuu perheenäiti Annukka, joka on myös ainoa kirjan takakansitekstissä nimeltä mainittu henkilö. Teoksessa on ulkopuolinen kertoja, ja tarinan fokalisoijina toimii Annukan lisäksi monia muitakin henkilöitä. Näistä henkilöihahmoista useat ovat miehiä, ja esimerkiksi Jake ja Erkki on mahdollista nostaa päähenkilöiksi Annukan rinnalle, sillä heidän fokalisointiaan on teoksessa paljon. Romaanin juonen kannalta on tärkeää, että lukija pääsee sekä Annukan että muiden henkilöiden pään sisälle. Teoksen tärkeimmistä henkilöistä Annukka on mukana ensimmäisestä luvusta asti, mutta tarinan edetessä muut henkilöt ajatuksineen tuntuvat saavan suuremman roolin kuin romaanin alussa vaikuttaa. Kyseessä on siis vastaavanlaista häilyvyyttä kuin Katri Lipsonin *Jäätelökauppiaan* (2012) kohdalla, sillä kummastakin teoksesta löytyy sekä nais- että miespäähenkilöitä ja kerrontaa molempien näkökulmista ilman, että toinen sukupuoli painottuisi selkeästi toista enemmän.

Naispäähenkilö lajin piirteenä johtaa usein juonen tasolla siihen, että naisfiktioiteos kertoo siitä, mitä naispäähenkilön elämässä tapahtuu (Kay 2003). Vänskän *Mustan kuun* (2012) ja Lipsonin *Jäätelökauppiaan* (2012) välillä on kuitenkin ero sen suhteen, miten päähenkilöt ja teoksen juoni liittyvät toisiinsa. *Musta kuu* -teoksen tarina ja juoni rakentuvat vahvasti Annukan ympärille, kun taas Lipsonin *Jäätelökauppias* keskittyy juonellisesti samannimiseen elokuvaan. Kaikilla Lipsonin romaanin henkilöillä on jokin suhde *Jäätelökauppias*-elokuvaan, mutta teos ei selkeästi keskity yhden tai muutaman päähenkilön elämään. Myös tällä perusteella Lipsonin *Jäätelökauppias* koettelee pikemminkin naisfiktion lajirajoja kuin kuuluu selkeästi lajin piiriin.

Kristiina Vuoren *Näkijän tytär* -romaanissa (2012) on niin ikään ulkopuolinen kertoja ja fokalisointia lukuisien nais- ja mieshenkilöiden näkökulmista. Päähenkilöksi hahmottuu kuitenkin selkeästi Eira, jonka elämää seurataan romaanissa hänen äitinsä raskaaksi tulemisesta Eiran aikuisuuteen saakka ja johon myös teoksen nimi viittaa. Tästä syystä Eiran ajatukset ja tunteet ovat teoksessa korostetussa asemassa kuin kenenkään toisen yksittäisen henkilön, jotka kuitenkin yhteen laskettuna muodostavat myös suuren osan romaanin fokalisoinnista. Naisen näkökulman ja naishenkilöiden pään sisään menemisen suhteen *Näkijän tytär* ei kenties selkeästi eroa *Jäätelökauppias*- ja *Musta kuu* -romaaneista, mutta kun kyseisiä romaaneja tarkastelee kokonaisuutena, *Näkijän tytär* vaikuttaisi sopivan naisfiktion määritelmään ja lajirepertoariin paremmin kuin Lipsonin ja Vänskän teokset.

Tutkimusaineistossa naisten tunteet ja ajatukset tulevat usein esille naispäähenkilöiden minäkerronnan kautta. Milla Keräsen romaanissa *Sisilian ruusu* (2012) on minä-kertojana Rosalia, joka tapaa salaa salaperäistä muukalaista, ”enkeliä”. Koska suhde on salaisuus, Rosalian yksityiset ajatukset ovat romaanissa keskeisessä asemassa. Myös Rosalian tunteita kuvataan paljon:

*Olin maannut kuun viimeisen valon valveilla vuoroin tuntien syyllisyyttä, vuoroin kaivaten enkelini luokse. Halusin tuntea hänen lihansa omaani vasten ja pelästyin ajatuksen syntisyyttä. En voinut kaipuulleni mitään sen jälkeen, kun olin pukeutunut sen sanoiksi ja lausunut ääneen. En ollut ikävöinyt näin paljon ketään muuta ja tunsin yhtä aikaa syvää häpeää ja onnea sen tähden.*

(Keränen 2012, 161–162.)

Rosalia tajuaa odottavansa lasta ja pelkää paljastumista sekä kaltaisensa naisen kohtaloa. Hänen mielestään kuolemakin on parempi vaihtoehto kuin aviottoman lapsen synnyttäminen. Lopulta Rosalian on kerrottava totuus isälleen:

*Pienet rypyt isän silmien ympärillä silisivät. Hänen tummat silmänsä laajenivat kuin olisivat nähneet uuden ihmeen. Hän katsoi minua kuin köyhät lapset kultaiseksi maalattua alttaritaulua, jossa enkeli nosti kätensä ja armahti syntiset heidän uskonsa tähden. Hän katsoi minua niin kuin olin kuvitellut puutarhan naisten kerran vielä katsovan. En tuntenut iloa, jota olin kuvitellut tuntevani. Olin vain väsynyt ja tunsin kyynelten valuvan kasvoillani auringon kuivaamatta niitä pois.*

(Keränen 2012, 301–302.)

Naisten tunteet ja kokemukset tulevat kenties selkeimmin näkyviksi minä-kertojien kohdalla, mutta naisen näkökulma sekä tuntemukset ja ajatukset voivat välittyä voimakkaasti myös ulkopuolisen kertojan välittämänä, jos fokalisoijana on naishenkilö. Tämä käy ilmi Katri Lipsonin *Jäätelökauppias*-teoksen lainauksesta, jossa fokalisoijana toimii Esther Vorszda:

*Mies tulee taas auton ovelle, ei kumarru enää vaan ojentaa kätensä. Nainen katsoo sitä, näkee sen ensimmäistä kertaa näin läheltä, sekin on nuori, mutta hän ei osannut kuvitella sen olevan niin sileä, se näyttää kädeltä jota ei ole vaikea koskettaa, mutta kun hän tarttuu siihen, hän tuntee miten epäystävällisesti se puristuu hänen sormiensa ympärille ja rusentaa luut toisiaan vasten. Käsi vetää hänet ulos häikäisevään aurinkoon, alushame on liimautunut reisiin intiimiltä tuoksuvaksi kosteaksi kalvoksi.*

(Lipson 2012, 41–42.)

Lajimäärittelyn kannalta ongelmallisia tapauksia ovat teokset, joissa tarinaa kerrotaan sekä nais- että mieshahmojen näkökulmista. Missä menee raja sen suhteen, voiko teoksen luokitella naisfiktioksi vai ei? Itse ajattelisin, että fokalisoinnin olisi syytä olla jos ei kokonaan niin vähintäänkin suurimmaksi osaksi naishenkilöiden näkökulmasta käsin, jotta teosta voisi kutsua naisfiktioksi. Kaikissa tapauksissa ei kenties ole mahdollista tehdä yksimielistä tai -selitteistä lajimäärittystä. Teoksia on kenties mielekkäämpää luokitella suhteessa toisiinsa: jokin teos voi sisältää kokonaisuutena jotain toista teosta enemmän tai vähemmän naisfiktion piirteitä, vaikka lopullisesta lajimäärittäyksestä ehkä oltaisiin erimielisiä.

## 4.2 Ihmissuhteet

Naisfiktioille on tyypillistä, että henkilöiden ihmissuhteet ovat tärkeä osa juonta. Kuvatut ihmissuhteet eivät yleensä keskity pelkästään nais- ja mieshenkilöiden välisiin rakkaussuhteisiin, kuten perinteisessä naislukijoiden suosimassa romanssikirjallisuudessa, vaan naisfiktio käsittelee naishenkilöidensä ihmissuhteita kattavammin ja laajemmalla skaalalla. Tutkimusaineistostani nousee esille muun muassa naisten väliset suhteet, ystävyysuhteet ja perhesuhteet kuten sisarusuhteet sekä lasten ja vanhempien väliset suhteet. Rakkaussuhteitakin moniin naisfiktioromaaneihin mahtuu, mutta useimmiten romanssi tai romantiikka on vain yksi osa teosta eikä muodosta sen koko ydintä. (Kay 2003; Vnuk & Donohue 2013, ix, 155.) Rakkaussuhteita käsittelem tarkemmin alaluvussa 4.4 Rakkaus ja romantiikka.

### 4.2.1 Naisten väliset suhteet

Naisten keskinäiset sekä erityisesti äitien ja tyttärien väliset suhteet eivät ole pelkästään naisfiktiota koskeva ilmiö, vaan kyseiset teemat ovat toistuneet naiskirjallisuudessa 1990-luvulla (Kurikka 2002, 213). Kyseiset teemat ovat korostuneessa roolissa myös useissa tutkimusaineiston teoksissa. Sanna Eevan romaanissa *Olot* (2012) on naishenkilöitä kolmessa sukupolvessa: alakouluikäinen Emilia, äiti Ellu ja hänen äitinsä Elsa. Nämä kolme päähenkilöä kertovat tarinaa vuorotellen minämuodossa. Juoni keskittyy etupäässä näiden naishenkilöiden välisiin mutkikkaisiin suhteisiin.

Ellu ei tule toimeen tyttärensä eikä äitinsä kanssa. Hänen energiansa ja huomionsa kohdistuvat avio-ongelmiin, avioliiton ulkopuoliseen suhteeseen ja rahahuoliin. Elsa ja Emilia kaipaavat toisiaan, mutta isoäidin ja lapsenlapsen välillä linkkinä toimiva Ellu on vastahakoinen, ei halua viedä tyttöä mummolaan. Syntymäpäivänään Emilia uhkaa pidättää hengitystä, kunnes pääsee mummolaan. Ellu kieltäytyy kerta toisensa jälkeen, kunnes aviomies Jarkko lopulta hermostuu: ”Vie nyt saatana se tyttö sinne mummilaan, sehän tappaa itsensä tuohon!” (Eeva 2012, 142.)

Elsan ja Ellun suhde on ollut vaikea jo alusta lähtien. Elsa ei koskaan halunnut lasta, mutta taipui lopulta miehensä hartaan toiveen vuoksi:

*Minä en voinut elää sellaisen surun kanssa. Enkä minä voinut elää siinä pelossa, että ukko lähtee, ottaa jonkun muun, jättää minut ja uuden talon ja tontin jolle aurinko paistaa koko päivän. Joten minä taivuin.*

*Ja minkä minä teinkään. Minä kasvatin lapsen josta näkyy minun inhoni, minun vastentahtoisuuteni.*

(Eeva 2012, 200–201.)

Ellun syntymästä huolimatta Elsan pelko toteutui: ukko lähti ja Elsa jäi kahden Ellun kanssa. Äidin ja tyttären suhde on kaunainen puolin ja toisin. Ellu muistelee äitinsä vanhoja tekoja:

*Se sulkee minut komeroihin, vaihtelevasti eri komeroihin. Vaatteenhaju, ruuanhaju, siivousmopin nihkeä tuntu. Ja mitä useammin se minut sulkee, sitä kovemmin huudan, sitä tarkemmaksi heittokätteni tulee, sitä tiiviimmäksi sormieni ote. Huomaan rutistavani sormia nyrkkiin ja sormenväleissä tuntuu vieläkin hiustupon karheus, tervashampoonhajuinen, melkein lämmin.*

*Raivo on pitelemätön, tykyttää rinnassa, sumentaa ja mustaa mielen.*

(Eeva 2012, 151–152.)

Romaanin lopussa naissukupolvien välinen kuilu ja vuosien varrella kasvaneet traumat johtavat dramaattisiin tapahtumiin. Ellu toteuttaa lapsuuden uhonsa ja sulkee Elsan perunakellariin. Emiliaa pelottaa, koska hän on nähnyt, mitä äiti on tehnyt mummilta. Emilia menee mummin sänkyyn mukanaan muovipussi sekä tyynyjä ja päättää lopettaa hengittämisen. Romanin loppu on kuvattu Elsan näkökulmasta:

*Äkillinen kirkkaus tulee kellariin. Kivi on vieritetty haudan suulta ja kuuma hönkä paiskautuu minua päin. Ellun hahmo on musta jesus vasten valoa. Jeesuksen sylissä on nippu ohuita raajoja, joista yksi, kuin hidastettuna, valahtaa alas. Kesä huohottaa sisään kellariin ja laiha raaja heilahtelee hetken, jää roikkumaan.*

*Sitten, pitkä huuto, eläimen.*

(Eeva 2012, 238.)

Romaanin lopetus on kaikessa kauheudessaan pysäyttävä. Loppuratkaisu jättää avoimeksi, miten Ellun ja Elsan suhteen käy. Ainakin hetkellisesti Emilian tragedia tuo naiset yhteen. Ellu turvaa lopulta hädässä äitiinsä, kenties lopulta ymmärtää tämän tärkeyden menettäessään oman tyttärensä.

Hyvin toisenlainen naisyhteisö on kuvattu E. Saarisen agenttiparodiassa *Jane Blond. Elä ja anna toisten kuolata* (2012). Tarinan keskiössä on nimihenkilö, lesboagentti Jane Blond. Silmiinpistävää romaanissa on se, että käytännössä kaikki hahmot ovat naisia, pari poissaolevaa mieshahmoa

mainitaan ainoastaan nimen tasolla. Jane kuuluu naisten vakoiluorganisaatioon, joka kantaa nimeä HMSS (Her Majesty's Secret Servitresses). Järjestön jäsenet ovat lesboja ja hyvin lämpimissä väleissä, useat heistä jopa seurustelevat keskenään. Naisagentit ovat toistensa lisäksi tekemisissä muutamien naisrikollisten kanssa. Janen rakastettu on työtoverinakin toimiva Lucky Lucy, mutta Jane lankeaa kielletyn rakkauden pauloihin Seldom Syaniden, HMSS:n etsimän rikollisen, kanssa. Romaanissa on siis monenlaisia ihmissuhteita: työtovereiden välisiä, romanttisia suhteita, agenttien ja rikollisten välisiä. Yksi yhdistävä tekijä on kuitenkin ilmeinen: kaikki ihmissuhteet ovat naishenkilöiden välisiä.

Tutkimusaineiston teoksista löytyy myös ihmissuhteita, joissa korostuu naisten välinen kilpailu ja vihamielisyys. Tällainen on tilanne sekä Anja Snellmanin teoksessa *Ivana B.* (2012) että Virpi Hämeen-Anttilan *Tapetinvärinen*-romaanissa (2012). Ensin mainitussa nimetön minäkertoja, keski-ikäinen naiskirjailija, on saanut kiusaajakseen räväkän ja sanavalmiin Ivana B:n. Läpi teoksen kertoja puhuttelee monologeissa lyhytterapeutti Parantaista, jolle hän purkaa ajatuksiaan ja tunteitaan erityisesti kiusaajaansa koskien. Kertoja vertailee jatkuvasti itseään ja Ivana B:tä, joka on uudemman polven kirjailija, blogisti ja kolumnisti. Kilpailuasetelma korostuu juuri siksi, että naiset ovat kollegoja, he ovat tahtomattaan joutuneet kilpailijoiksi. Epäselvää on, miksi Ivana B. on ottanut kertojan silmätikukseen, varsinkin kun hän näyttää saavan osakseen runsaasti enemmän medianäkyvyyttä ja huomiota kuin kertoja.

Snellmanin teoksessa naisten välinen kilpailu ei pääty hyvin, vaan kertoja kaappaa kiusaajansa, jota hän kohtelee raa'an väkivaltaisesti. Käytöksellään ja teoillaan *Ivana B:n* (2012) kertoja rikkoo perinteistä stereotypiaa, jonka mukaan naiset ovat rauhallinen ja tyyni sukupuoli (Baym 1979, 280). Lisäksi väkivallan kuvauksen yhteydessä paljastuu nurinkurinen asetelma, sillä kertojan uskottu Parantainen onkin Ivana B:n äiti:

*Turmelin hänet aamulla. Täysin tietoisena teostani. Olen harkinnut sitä kauan. Se tapahtui helposti ja nopeasti. Ensin käsittelin hänen silmänsä. Sitten vedin sieniveitsellä suupielet auki. Ei hän paljoa hanttiin pannut, hyperventiloii itsensä tainnoksiin. Oli lopulta kuin pulu, selällään pyöreän silmin, korkealta pudonnut. Hänen ohimollaan oli vielä valkoista steariinia. Hän muuten hymyilee sitten melkoista klovninhymyä jatkossa, tuo teidän tyttärenten, entinen Hybris, nykyinen Jokeri. Jotkin yksityiskohdat säästän äidiltä sentään.*

(Snellman 2012, 161.)

Virpi Hämeen-Anttilan teoksessa *Tapetinvärinen* (2012) asetelma on hämmästyttävän samankaltainen kuin Anja Snellmanin *Ivana B:ssä*. Myös *Tapetinvärisen* minäkertoja on nimettömäksi jäävä keski-ikäinen naiskirjailija, joka selvittelee suhdettaan vanhaan koulukaveriinsa Mimiin. Vuosikymmeniä entisten ystävysten välirikon jälkeen kertoja saa tietää, että Mimistä on hänen itsensä tavoin tullut kirjailija. Kertoja epäilee, että Mimi on varastanut hänen nuoruuden päiväkirjansa, jotka hän haluaa saada takaisin. Kertoja ja Mimi sopivat tapaamisia, jotta he saisivat selviteltyä välejään, mutta Mimi peruu kerta toisensa jälkeen ja lähettää paikalle outoja ystäviään. Kertojasta tuntuu, että Mimi kiusaa häntä:

*Etsin Mimin käsiini, panen hänet seinää vasten ja kysyn, mitä hänen ärsyttävä piiloleikkinsä tarkoittaa ja miksi hän lähettää luokseni kummallisia ystäviään, ja vaadin, että hän lopettaa kiusantekonsa ja yhteydenottonsa ja minua solvaavien kirjojen kirjoittamisen, tai haastan hänet oikeuteen, ja luovuttaa välittömästi takaisin päiväkirjani, tai haastan hänet siitäkkin oikeuteen.*

(Hämeen-Anttila 2012, 59.)

Tarinan loppupuolella selviää, ettei kertojalla ole ulkopuolista kiusaajaa, vaan hän kärsii dissosiaatiohäiriöstä. Mimi ja hänen lukuisat ystävänsä ovatkin kertojan sivupersoonia. *Tapetinvärisessä* naisten välisessä kilpailussa ja vihamielisyydessä on siis lopulta kyse mielenterveysongelmista ja päähenkilön suhteesta omaan itseensä ja vaikeaan menneisyyteensä.

Kotimaisessa 1990-luvun naiskirjallisuudessa tyttöjen välinen ystävyys on toistuva aihe (Kurikka 2002, 215–217). Naisten välisestä ystävydestä löytyy esimerkkejä myös tutkimusaineistosta. Parhaiten ystävyys korostuu Jaana Taposen romaanissa *Stockan herkkä* (2012). Tarinaa kerrotaan vuorotellen kahden ystävän, Donnan ja Annan, näkökulmista. Donna ja Anna ovat monessa mielessä toistensa vastakohtia: Donna on muodista ja miehistä kiinnostunut sinkkunainen ja Anna puolestaan eronnut yksinhuoltajaäiti, jonka elämä pyörii teini-ikäisen tyttären Juulin, Dobby-koiran ja rahahuolten ympärillä. Naiset tutustuvat komeaan ja varakkaaseen Danieliin, johon Donna iskee silmänsä. Mies on kuitenkin kiinnostuneempi Annasta, joka on miehen suhteen vastahakoinen, mutta suostuu lopulta tapaillemaan sinnikkäästi liehittävää Danielia.

Tilanne Danielin suhteen aiheuttaa kinaa Donnan ja Annan välille. Päivi Almgrenkin (2006, 156) nostaa esille saman teeman, ystävät kilpailijoina ja miesten valloituksen pelinä, johon Donna ja Annakin ajautuvat, ainakin Donnan näkökulmasta. Muutenkin teoksen naiskaksikko ajautuu välillä erimielisyyksiin. Lopulta he molemmat tajuavat, että Daniel on varas ja raiskaaja, minkä jälkeen he

yhdessä asettavat miehen vastuuseen teoistaan. Lisäksi Donna tarjoaa Annalle töitä, joten naisista tulee myös työkavereita. Naishenkilöiden väliset riidat sovitaan, ja ystävyys jatkuu väliaikaisista miesongelmista huolimatta. Naisten välinen ystävyys on teoksessa vahvempaa ja pysyvämpää kuin naisten suhteet miehiin.

Tutkimusaineiston perusteella näyttäisi siltä, että naisfiktion päähenkilöllä on usein yksi läheinen luottoystävä, eikä suinkaan kokonaista joukkoa samanhenkisiä ystäviä, kuten tutkimuskirjallisuus antaa ymmärtää (Almgren 2006, 155; Mabry 2006, 202; Ukkonen 1999, 96). Kyseessä saattaa olla sattuma tai kirjallisuuteen heijastuva kulttuuriero: kenties ujoilla suomalaisilla on pienempi ystäväpiiri kuin sosiaalisemmilla ulkomaalaisilla? Ystävydessä määrä ei kuitenkaan ole olennaista, vaan laatu ratkaisee.

#### 4.2.2 Perhesuhteet

Perhesuhteista tutkimusaineistossa korostuvat erityisesti äitien ja tyttärien väliset suhteet, mikä on osittain tullut esille *Polku-* ja *Olot-*teosten teosten kohdalla jo luvuissa 4.1 ja 4.2.1. Selvästi äidin ja tyttären suhde on esillä myös Taina Latvalan romaanissa *Välimatka* (2012). Sekä äiti että aikuinen tytär kertovat tarinaa minä-muodossa. Tyttären osuudet kertovat nykyajasta, äidin menneisyydestä. Kaksikko on hyvin läheinen, sillä perheen isä on kadonnut vuosia sitten ja vanhemmalla sisarella on jo oma perhe. Poissaoleva isä on yleistynyt äiti–tytär-suhteen kuvauksissa naiskirjallisuuden kontekstissa jo 1990-luvulla (Kurikka 2002, 213), eikä kyseessä ole ainoa tapaus oman tutkimusaineistoni kohdallakaan, sillä esimerkiksi Jaana Taposen *Stockan herkussa* Annan ex-mies kuolee yllättäen ja tytär Juuli jää isättömäksi. *Välimatka*-teoksessa äiti ja tytär lähtevät viettämään äidin 60-vuotispäiviä Kanarialle, missä kaksikon suhde joutuu koetukselle. Äiti on mustasukkainen ja yksinäinen, kun tytär ihastuu matkalla nuoreen hotellityöntekijään. Matkalla tytär lukee äidin salaista muistikirjaa ja hänelle selviää, että ennen katoamistaan isällä on ollut suhde äidin siskoon, joka teki itsemurhan odottaessaan lasta.

*Välimatka*-teoksessa äidin ja tyttären välinen suhde on harvinaisen tiivis ottaen huomioon, että tytär on jo aikuinen ja muuttanut pois lapsuudenkodistaan. Tytär on tukenut äitiään vaikeina aikoina: hän on nukkunut äitinsä vieressä isän ollessa matkoilla, ja jo lapsesta asti hänen tehtävänsä on ollut pitää äiti iloisena. Viimeistään isän katoamisen myötä äidistä ja tyttärestä on tullut erottamattomat:



*Viikkojen ajan äiti etsi häntä ympäri Pohjanmaata, vaikka joku väitti nähneensä hänet viimeksi Naimajärven Kesoililla. Minä kolusin äidin kanssa siltojen aluset ja Synkkylän metsät, senkin jossa tein lapsena armomurhan. Orava vapisi mäntäällä toinen jalka poikki, turkissa verta ja silmissä kärsimys. Iltaisin luin äidille aina yhden luvun romaanista. Joskus häntä itketti, mutta ei tarinan vuoksi. Hän opetti minua tekemään ruskeaa kastiketta, makasi kyljellään sohvalla ja huikkaili ohjeita. Kun muut kävivät treffeillä, minä kävin äidin kanssa masennustestissä. Olin äidin tulkki, kuuntelin tarkkaan jokaisen hengityksen ja muodostin sanoja hiljaisuudesta.*

(Latvala 2012, 95.)

Äidin ja tyttären roolit ovat kääntyneet väärinpäin. Tytär on joutunut kasvamaan aikuiseksi liian nuorena, huolehtimaan äidistään. Läheisyydestä huolimatta äidin ja tyttären välillä on ollut tietty välimatka: äiti on pitänyt isän lähettämän muistikirjan salassa eikä ole kertonut syytä isän lähtöön. Äidin mielestä he tulevat tyttären kanssa hyvin toimeen, mutta tytär joutuu jatkuvasti tekemään myönnytyksiä omassa elämässään äitinsä vuoksi. Lomamatkan vuoksi hän joutuu uhraamaan omat matkatoiveensa ja saa potkut töistä, muttei kerro näistä äidille eikä koskaan valita mistään. Tavallaan päähenkilöt ovat rooliensa vankeja: äidin ja tyttären nimiäkään ei mainita missään, vaikka muista henkilöistä käytetään etunimiä.

1990-luvun kotimaisen naiskirjallisuuden tyttöjen ja naisten representaatioita tutkiessaan Kaisa Kurikka (2002, 213) on törmännyt vastaaviin kuvauksiin, joissa tytär on joutunut ottamaan äidin paikan, kuten Latvalan romaanissa on käynyt. *Välimatka*-teos näyttäisi siis osaltaan jatkavan tätä kotimaisessa naiskirjallisuudessa esiintyneen teeman käsittelyä. Samalla romaani tuo kuitenkin jotain uutta äiti–tytär-suhteiden kuvaukseen, koska Latvalan romaanissa myös aikuisen tyttären äiti saa hiljaisena pysymisen sijaan oman äänen (vrt. Parente-Čapková 2007, 112–113).

Vahva perhesuhde on korosteisessa osassa myös Paula Havasteen historiallisessa romaanissa *Yhden toivon tie* (2012), joka sijoittuu toisen maailmansodan ja Lapin sodan aikoihin. Teoksen päähenkilöinä ovat siskokset Oili ja Anna. Oili työskentelee hoitajana saksalaisessa sotilassairaalassa Kemissä ja on salakihloissa saksalaissotilaan kanssa. Isosisko Anna on opiskeleva perheenäiti, joka pitää huolta lapsistaan ja talosta maalla, kun aviomies Voitto on rintamalla. Siskokset pitävät yhteyttä kirjeitse. Perheen ollessa kaukana ystävät toimivat Oilille perheen korvikkeena, mikä on yleistä etenkin chick litissä (Almgren 2006, 154). Oili iloitsee ystäviensä seurasta, mutta vielä tärkeämpi on haave tulevasta perhe-elämästä Saksassa Horstin kanssa. Oilin

toiveet eivät kuitenkaan toteudu, sillä Horst on lähtenyt kohti Saksaa ilman kihlattiaan. Oili matkaa luottavaisena miehen perään, mutta matkalla suomalaismiehet raiskaavat ja pahoinpitelevät hänet.

Oili löytää talolle, jossa joukko naisia hoitaa häntä. Lopulta Oili pääsee Annan luo, mutta pikkusisko on muuttunut lähes tunnistamattomaksi, hän pelkää ihmisiä – erityisesti miehiä – eikä puhu juuri mitään. Anna järkyttyy, kun miehet eivät ole halukkaita selvittämään, mitä Oilille on tapahtunut. Oili saa Annan talosta oman huoneen, ja vähitellen hän toipuu. Oilin näkökulmasta miehiin ei voi luottaa, vaan hän saa turvapaikan ensin naisten asuttamasta talosta ja myöhemmin sisarensa perheen luota.

Anna puolestaan harmittaa vaimon asema suhteessa mieheensä, mutta hän pysyy laimeassa avioliitossa ja haaveilee paremmasta: ”Olisipa omaa rahaa, omaa aikaa, oma huone, oma elämä.” (Havaste 2012, 125.) Annan toiveissa voi nähdä viittauksen Virginia Woolfin teokseen *A Room of One's Own* (1994, 7): Woolf määrittelee, että naisella tulee olla rahaa ja oma huone, jotta hän voi kirjoittaa fiktiota. Väliaikaisen kirjoitushuoneen Anna löytää suomalaisittain sopivasti saunasta. Havasteen romaanissa Anna ja Oili saavat toisistaan tukea ja turvaa, vaikka elämä ja muut ihmissuhteet eivät aina olisikaan toivotunlaisia.

#### 4.3 Naisten elämään liittyvät aiheet

Naisfiktion lajirepertoariin kuuluu, että teokset käsittelevät erityisesti naisia koskettavia aiheita (Kay 2003). Tällaisiksi luettavissa olevia aiheita löytyykin tutkimusaineistosta runsaasti. Monet teokset käsittelevät tavalla tai toisella äitiyttä ja siihen liittyviä ilmiöitä kuten raskautta, keskenmenoa, aborttia ja synnytystä. Toistuvasti korostuvat myös erilaiset ruumiiseen ja psyykeen liittyvät aiheet. Naisten työssäkäynti on kolmas aihealue, jota analysoidaan tässä luvussa tutkimusaineiston esimerkkien kautta.

##### 4.3.1 Äitiys

Useissa tutkimusaineiston teoksissa äitiys ei ole suunniteltua eikä aina edes toivottua. Mia Vänskän teoksen *Musta kuu* (2012) keskushenkilö Annukka on kaikkea muuta kuin perinteinen äitihahmo. Hän ei ole halunnut lapsia, mutta on suostunut pitämään lapsen miehensä Timpan painostuksesta tultuaan raskaaksi. Annukka ei ole varma Jonin isästä, sillä hänellä on ollut raskaaksi tulon aikaan avioliiton ulkopuolinen syrjähyppy. Hän ei ole edes aivan varma, rakastaako omaa lastaan:

*Hän arveli rakastavansa Jonia omalla tavallaan, olihan tämä osa häntä, mutta hoivaamispuolta hän ei ollut koskaan osannut. Timppa oli aina ollut parempi siinä. Jonin syntymän jälkeen hän oli hetkittäin ymmärtänyt kirkkaasti, ettei voisi enää koskaan saada sitä elämää, jonka olisi halunnut, ja silloin hänen mieleensä oli lipunut pelottavia ajatuksia.*

(Vänskä 2012, 176.)

Annukka on harvinaisen epä-äidillinen hahmo, joka joutuu lisäksi vanhan kirouksen valtaan ja tekee lomakylässä veritekoja. Hänen omien sanojensa mukaan kaikki lähti liikkeelle hänen aiemmasta keskenmenostaan:

*Verta tuli paljon, mutta lääkäri sanoi, että se on normaalia, että se voi jatkua muutaman päivän. Minä olin niin nuori, me olimme vasta tavanneet ja minä olin huojentunut. Silti... Minusta tuntuu, että sen jälkeen minä aloin lipua pimeään. Minä ajattelin aina, että valoisa puoli katosi minusta.*

(Vänskä 2012, 284–285.)

Vaikka Annukka ei ole halunnut tulla äidiksi, nuorena koettu keskenmeno on silti vaikuttanut häneen syvästi. Hän pystyy jäljittämään ”valoisan puolen katoamisen” juuri tähän tapahtumaan. Teoksessa Annukan peilinä ja vastakohtana toimii parikymppinen Aurora, joka on vasta menettänyt oman äitinsä. Auroran äiti on halunnut lasta niin paljon, että on käynyt hedelmöityshoidoissa, koska sopivaa isäehdokasta ei ole ollut. Päiväkirjassaan Aurora kirjoittaa: ”Kun äiti sairastui, se sanoi että niin piti käydä. Että sen elämän tarkoitus oli ollut vain tuoda mut maailmaan.” (Vänskä 2012, 149.) Auroran ja äidin suhde on ollut rakastava ja läheinen, toisin kuin Annukan ja Jonin, joka on koko tarinan ajan ulkomailla isänsä kanssa.

Toisenlaisten äitiyden ongelmien kanssa kamppailee Aamu, joka on Pauliina Vanhatalon romaanin *Korvaamaton* (2012) päähenkilö. Aamu on jo ehtinyt totutella ajatukseen elämästä ilman lapsia, kunnes hän tajuaa haluavansa lapsen ollessaan mukana siskonsa synnytyksessä. Kumppani Harri ei kuitenkaan halua lisää lapsia, hänellä on jo kolme lasta aiemmasta liitosta. Aluksi Aamu hyväksyy Harrin kannan, mutta ajatus omasta lapsesta ei jätä häntä rauhaan. Aamusta tuntuu, ettei hän osaa olla äitipuoli ja rakastaa Harrin lapsia ennen kuin hänellä on oma lapsi: ”Tiesin että rakastaisin lastani. Luotin että sen jälkeen ymmärtäisin myös, miten Nuppua tuli rakastaa.” (Vanhatalo 2012, 121.)

Aamu on jättänyt pillereitä ottamatta ja huomaa olevansa raskaana. Harri on aluksi vastahakoinen, mutta hyväksyy lapsen vähitellen. Raskauden loppuvaiheessa vauva lakkaa liikkumasta ja Aamu synnyttää kuolleen tyttären, joka saa nimen Helmi. Aamu jättää Harrin ja tämän lapset ja ottaa sijaisuuden toisesta kaupungista. Suru ei kuitenkaan anna periksi, ja Aamu yrittää itsemurhaa, hän haluaa Helmin luo. Lopulta Aamu palaa Harrin ja lasten luo. Romaani loppuu sanoihin, jotka antavat olettaa, että Aamu on päässyt pahimman surun yli ja on valmis rakastamaan Harrin lapsia:

*Onni painaa minussa surun tavoin, ne ovat kietoutuneet yhteen eikä niitä erota toisistaan. Tunnen kuinka Helmi on raivannut minuun tilaa, kuin huoneita joille hänellä ei ole enää käyttöä.*

*Olisi sääli jättää ne tyhjilleen.*

*Olisi sääli jos kaikki se rakkaus menisi hukkaan.*

(Vanhatalo 2012, 203.)

#### 4.3.2 Ruumiillisuus ja psyyke

Ruumiillisuus ja erilaiset ruumiinkokemukset sekä toisaalta psyyke ja ihmismieleen liittyvät aiheet nousevat esille tutkimusaineistossa. Riikka Pulkkisen romaanissa *Vieras* (2012) ruumiillisuus ja eri aistit tulevat vahvasti esille päähenkilö Marian hahmossa ja kokemuksissa. Maria on nuoruudessaan sairastanut anoreksiaa ja päätenyt liiallisen ruumiinsa rasittamisen seurauksena sairaalahoitoon. Nuori Maria perustelee sairauttaan uskolla, hän ottaa esimerkkiä pyhimysten paastosta. Henkisyys ja uskonto ovat osa paitsi teini-ikäisen myös aikuisen Marian elämää, sillä tarinan nykyhetkessä Maria kokee uskonkriisin ja jättää työnsä pappina. Aikuinen Maria löytää nuoruusaikaisen harrastuksensa tanssin uudestaan ja antaa itselleen luvan nauttia ruoasta:

*Mangon jälkeen mieleni tekee pitsaa enkä epäröi ostaa palaa tai kahtakin, artisokkaa ja juustoa, salamia sekä jauhelihaa.*

*Salamia! Kuka olisi arvannut että joskus pistelen tällaista tiheyttä itseeni katumusta tunteematta.*

(Pulkkinen 2012, 149.)

Pulkkisen teoksessa ihmisruumis on erilaisten muutosten kohteena ja kokee myös erilaisia uhkia. Anoreksia on aiemmin koetellut Marian terveyttä ja jopa henkeä, aikuinen Maria puolestaan joutuu

sairaalaan hematoonan vuoksi. Tarinan lopulla Maria huomaa olevansa raskaana, mikä saa hänet pohtimaan ihmisruumiin ja -mielen kokonaisuutta:

*Hän voi nimetä itsensä tiettyjen solujen jatkuvuuden tulokseksi. Hän on enemmän kuin noiden solujen jatkuvuus. Hän on muistojen, toiveiden ja pelkojen sykkivä monitahokas. Hämmästyttävää kyllä, hän on vuosi toisensa jälkeen sama, vaikka hänen ihonsa kuoriutuu, lihassolunsa uusiutuvat, sydämensä pumpkaa toisia verihiutaleita, hermoyhteydet järjestäytyvät uudestaan. Silti: kaikki hänessä on minää, yhtä ihmistä. Hänen jatkuvuutensa perustuu paitsi solujen tunnolliseen paikkansapitävyyteen, myös kokemuksiin ja aavistuksiin.*

(Pulkkinen 2012, 290.)

Romaanissa Maria miettii ja muistelee paljon äitiään, joka on menehtynyt rintasyöpään. Myös Laura Paloheimon teoksessa *Klaukkala* (2012) päähenkilö Julian äiti on sairastanut rintasyöpää, mutta Pulkkisen teoksesta poiketen Julian äiti on selvinnyt syövästä ja on edelleen osa Julian elämää. Rintasyöpä on aiheena luonnollisesti nimenomaan naisia koskettava aihe. Vakava sairaus myös muistuttaa elämän hauraudesta ja nostaa esille kuoleman, joka liittyy teemallisesti sekä ihmisruumiiseen että -mieleen.

Naisten kokemat ulkonäköpaineet ja ulkonäköön liittyvät ongelmat ovat aiheita, joita käsitellään tutkimusaineistossa. Paloheimon *Klaukkala*-romaanin (2012) Julia on monessa mielessä tyypillinen chick lit -sankaritar. Julia haaveilee ruskettuneesta ja äärimmäisen hoikasta vartalosta, minkä lisäksi merkkivaatteet ja -asusteet ovat hänen intohimonsa. Chick litissä juuri laihuus ja merkkivaatteet ovat feminiinisyyden tärkeimpiä mittareita ja shoppailu sekä luksuselämä ovat osa lajityyppiä (Almgren 2006, 164; Melkas 2013, 273). Kalliit designer-vaatteet eivät kuitenkaan loppujen lopuksi ole tärkeintä elämässä, sen toteaa ainakin *Klaukkalan* Julia. Hän myy rakkaat vaatteensa, jotta hän voi ostaa mummolan, jonka äiti on joutunut laittamaan myyntiin. Vaatteet ovat tässä tapauksessa lopulta väline, valuuttaa, jonka avulla Julia saa itselleen unelmiensa kodin. Samansuuntaisia merkkejä Päivi Almgren (2006, 165) on huomannut pohjoismaisessa chick litissä, jotka yleisemminkin analysoivat naisellisuuden vaatimuksia, joita *Klaukkala* tietystä määrin kyseenalaistaa.

Ulkonäköön liittyvää ongelmaa ja mielen järkkymistä on kuvattu Virpi Hämeen-Anttilan romaanissa *Tapetinvärinen* (2012). Teoksen kertoja on nainen, jonka mieli on kehittänyt hänelle erilaisia sivupersoonia. Kertoja on kärsinyt nuoruudessaan lihavuudesta, ja osa sivupersoonista

liittyy tähän kertojan epämiellyttävänä pitämään ruumiinkokemukseen. Kivi edustaa kertojalle hänen inhottavaa, lihavaa kehoaan ja laiha Hero puolestaan on auttanut häntä laihduttamaan. Teoksessa ruumiillisuus ja mielen häiriöt liittyvät kiinteästi toisiinsa, sillä ruumiillinen ilmiö, lihavuus, on aiheuttanut ongelmia myös kertojan psyydessä. Kertoja tekee lopulta sovinnon sivupersooniensa kanssa ja vaikuttaa siltä, etteivät menneisyyden traumat ja kokemukset enää paina häntä, ei fyysisen lihavuuden eikä myöskään mielen tasolla.

Myös Anja Snellmanin *Ivana B:ssä* (2012) käsitellään mielenterveyttä, kun kertoja kokee vahvasti joutuneensa Ivana B -nimisen hahmon kiusanteon uhriksi. Lopulta kertoja aktivoituu uhrin roolistaan ja pahoinpitelee väkivaltaisesti kidnappaamansa Ivana B:n. Tässä teoksessa tilanne ja kertojan kehitys siis ovat päinvastaisia *Tapetinväriseen* verrattuna. *Ivana B:ssä* kiusaaminen johtaa väkivaltaan ja mielenterveyden ongelmiin, kun taas *Tapetinvärisessä* kertojan kokema kiusaaminen paljastuu harhaksi ja kertoja hyväksyy sivupersoonansa osaksi itseään. Epäselväksi jää, onko *Ivana B:n* kertojalla ollut mielenterveysongelmia tai taipumuksia väkivaltaan jo ennen kiusatuksi joutumista vai muuttuuko hän nimenomaan kiusaamisen seurauksena.

*Ivana B:n* kertojaa voi luonnehtia epäluotettavaksi kertojaksi, siitä kielii jo hänen toteamuksensa lyhytterapeutti Parantaiselle sen jälkeen, kun hän on pahoinpidellyt kiusaajansa: ”Minä olen terve nyt.” (Snellman 2012, 165.) On toki myös mahdollista, että väkivaltaiset teot ja jopa Ivana B. ovat kertojan sairaan mielikuvituksen tuotetta, sillä lukija ei voi luottaa kertojaan. Kertoja voi kuvitella olevansa terve, mutta lukijalle tilanne näyttäytyy täysin päinvastaisena: kertojan tekojen ja sanojen ristiriitaisuus osoittaa, ettei hänen mielenterveytensä todellakaan ole kunnossa.

#### 4.3.3 Naiset työelämässä

Yksi useimpien nykyaisten elämään liittyvä aihe on työ. Työssäkäynti saatetaan mieltää pakolliseksi pahaksi, eikä kyseinen aihe välttämättä tule ensimmäisten joukossa mieleen myöskään silloin, kun mietitään naisista kertovan kaunokirjallisuuden aiheita. Tutkimusaineistoni kuitenkin osoittaa, että lähes kaikissa teoksissa kuvaillaan vähintäänkin jossain määrin myös päähenkilön työtä, mikäli hän on mukana työelämässä.

Työelämän kuvailun määrä ja näkyvyys ovat tutkimusaineiston kohdalla huipussaan Pauliina Vanhatalon romaanissa *Korvaamaton* (2012). Päähenkilö Aamu on käräjäoikeuden tuomari, jonka työskentelyä kuvataan yksityiskohtaisesti. Erilaisia oikeusjuttuja käsitellään teoksessa laajasti, mikä

on poikkeuksellista verrattuna naisfiktion valtavirtaan. Työn kuvaus ei kuitenkaan teoksessa ole irrallista, vaan se liittyy olennaisesti päähenkilön yksityiselämään. Vuosia sitten Aamu on jo ehtinyt hyväksyä, että hänen elämänsä rakentuu työn varaan. Sitten työn kautta hänen elämäänsä on astunut Harri, jonka lasten myötä Aamu on päätenyt osaksi perhettä. Pariskunnan jouduttua kriisiin yhteisen lapsen kuoleman myötä Aamu on hakeutunut töihin toiselle paikkakunnalle ja yrittää unohtaa surunsa uppoutumalla työhön. Läheisen menetystä käsittelevä työjuttu saa Aamun muistamaan menetyksensä ja yrittämään itsemurhaa. Surusta huolimatta hän hoitaa sijaisuutensa loppuun ja palaa sen jälkeen perheensä luo. Romaanin loppu antaa aihetta ajatella, että päähenkilö on valmis hellittämään otettaan työstä tehdäkseen jälleen tilaa vähintäänkin yhtä tärkeille elämänalueille: perheelle ja ihmissuhteille.

Vanhatalon *Korvaamaton* (2012) ei ole tutkimusaineiston ainoa edustaja, jossa työ näyttelee tärkeää osaa päähenkilön elämässä. E. Saarisen teos *Jane Blond. Elä ja anna toisten kuolata* (2012) rakentuu juonensa puolesta työyhteisön ja yhden laajan agenttioperaation ympärille. Teoksen hahmot ovat joko päähenkilö Jane Blondin agenttikollegoja tai muulla tavoin mukana kuvioissa työn vuoksi, esimerkiksi kiinniotettavia rikollisia. Tämä huomio koskee myös romanttisia ihmissuhteita. Työn operaatiomaisen luonteen vuoksi Jane on käytännössä koko teoksen esittämän ajan töissä, sillä romaanissa kuvataan yksi agenttioperaatio alusta loppuun saakka. Tällainen rakenne on tyypillinen agentti- ja rikoskirjallisuudelle, jota Saarisen teos yhdistää naisfiktioon. Tässä tapauksessa voisi siis ajatella, että työ korostuu pikemminkin teoksen hybridisyyden ja naisfiktioon yhdistetyn genren kautta eikä kyseessä tästä syystä välttämättä ole nimenomaan naisfiktion lajirepertoaariin kuuluva piirre.

Päähenkilön työelämän kuvailua ei kuitenkaan sovi aiheena ohittaa, vaikka edellä esitetyt esimerkit ovat jokseenkin poikkeuksellisia lajin kokonaiskuvan kannalta. Työn kuvauksen korostumisen sijaan on tyypillisempää, että työ on yksi aihe muiden joukossa, aivan kuten se on yksi elämän osa-alue päähenkilön elämässä. Tutkimusaineiston perusteella voisi kuitenkin sanoa, että kotimainen naisfiktio käsittelee työelämää varsin monipuolisesti ja esittelee päähenkilöitä hyvin erilaisissa työtilanteissa. Myös päähenkilöiden suhtautuminen työhön vaihtelee. *Stockan herkun* (2012) Donna tavoittelee aktiivisesti unelmaa omasta kauneusalan yrityksestä. Kira Poutasen *Rakkautta borealis* -teoksessa (2012) päähenkilö Lara suunnittelee niin ikään omaa elämysmatkatoimistoa naisille. Laran yritys jää lopulta haaveilun tasolle, kun taas Donna tekee töitä saavuttaakseen tavoitteensa.

Työelämä näyttäisi asettavan päähenkilöiden eteen monenlaisia haasteita ja kiperiä tilanteita. *Klaukkalan* (2012) Julia työtovereineen joutuu vaikeaan asemaan, kun firman työntekijät joutuvat kilpailemaan keskenään parhaasta ohjelmaideasta ja siitä, ketkä saavat pitää työnsä tuotantoyhtiö Meisselissä. Julian idea valitaan parhaaksi ja hän saa jatkaa työssään, mutta osa työkavereista ei ole yhtä onnekkaita. Riikka Pulkkisen teoksessa *Vieras* (2012) päähenkilö Maria pohtii työtään ja asemaansa seurakuntapastorina. Henkilökohtainen uskonkriisi saa Marian jättämään työnsä vapaaehtoisesti. *Stockan herkun* (2012) Anna puolestaan kärsii työttömyyden seurauksista ja Sanna Eevan *Olot*-teoksen (2012) Ellu menettää bonuksensa firman yhteisen hyvän vuoksi.

Tutkimusaineiston esimerkkien perusteella kotimainen naisfiktio ei kuvaa työelämää yksipuolisesti päähenkilöiden menestystarinoiden kautta, kuten kenties voisi olettaa. Työkuvauksista henkii pikemminkin ajankohtaisuus: päähenkilöiden kokemukset työelämässä heijastelevat yllättävän paljon viime vuosien myllerryksiä todellisilla työmarkkinoilla. Ajankuva on aistittavissa myös kaunokirjallisuuden juonenkäänteissä, vaikka julkaisuajankohdan aikaan jo vuosia jatkuneeseen taloudelliseen lamaan ei teoksissa muulla tavoin viitata.

#### 4.4 Rakkaus ja romantiikka

Varsin arvatusti useimmat tutkimusaineiston teokset sisältävät vähintään jossain määrin romantiikkaa, rakkautta ja tunteiden paloa, vaikka romantiikkaa ei esiinny kaikessa naisfiktiossa (Kay 2003; Vnuk & Donohue 2013, ix, 155). Kirjastoluokituksen mukaan tutkimusaineiston kahdestakymmenestä teoksesta kuusi on luokiteltu nimenomaan romantiikaksi: Milla Keräsen *Sisilian ruusu* (2012), Tuija Lehtisen *Tuhansien aamujen talo* (2012), Enni Mustosen *Kultarikko* (2012), Laura Paloheimon *Klaukkala* (2012), Kira Poutasen *Rakkautta borealis* (2012) sekä Kristiina Vuoren *Näkijän tytär* (2012). Romanssit ja romantiikka eivät usein ole tärkein osa naisfiktiota (Vnuk & Donohue 2013, ix, 155), ja tutkimusaineiston kohdalla tämä sääntö pätee suurimmaksi osaksi. Tutkimusaineiston romantiikaksi luokiteltujen teosten voi kenties nähdä sisältävän enemmän romantiikkaa kuin naisfiktio keskimäärin, ainakin päähenkilöiden rakkaussuhteet ovat näkyvä osa teosten juonta. Osa mainituista teoksista muistuttaakin jossain määrin perinteistä romanssikirjallisuutta.

Romanssille tyypillisesti useimmat yllä mainituista teoksista päättyvät onnellisesti ja naispäähenkilö päätyy yhteen miehen kanssa (Almgren 2006, 150). Tutkimusaineistosta kuitenkin löytyy onnellisten loppujen ohella myös avoimia ja jopa onnettomia loppuratkaisuja. Romantiikka-



luokituksen saaneista teoksista kaksi päättyy romanssihenkeisesti häihin. Kira Poutasen teoksessa *Rakkautta borealis* (2012) päähenkilö Lara suunnittelee jo häitä, vaikka miesystävä Eric ei ole edes kosinut ja on sanonut, ettei ole valmis menemään naimisiin. Tilanne vaikuttaa Laran kannalta epätoivoiselta, mutta Eric onkin järjestänyt yllätyshäät, ja romaanin lopussa pari menee naimisiin. Kyseessä on Larasta kertovan kirjasarjan neljäs osa, ja yleistä onkin, että chick lit -teosten jatko-osissa on edetty häävalmisteluihin (Almgren 2006, 159). Enni Mustosen *Kultarikko*-romaanissa (2012) sekoittuvat nykyaika ja perinteet, kun päähenkilö Heidi kosii Arttua ja teoksen lopussa vietetään juhannushäitä.

Tutkimusaineisto esittelee etupäässä miehen ja naisen välistä rakkautta, mutta muutamia poikkeuksiakin löytyy. E. Saarisen teoksessa *Jane Blond. Elä ja anna toisten kuolata* (2012) on käytännössä yksinomaan naishahmoja ja lesboja, joten teoksessa on useita naisten välisiä rakkaus- ja seurustelusuhteita. Agenttitoiminta on kuitenkin juonen keskiössä, ja vaikka romantiikkaa on esillä vähän väliä, se jää lopulta hieman taka-alalle toimintaan verrattuna. Myös romaanin loppu jättää avoimeksi, päätyykö Jane yhteen ihastuksensa Seldomin kanssa vai ei. Sanna Eevan *Olot*-romaanissa (2012) isoäiti Elsalla on ollut nuorempana lämmin suhde naiseen. Hän käy edelleen katsomassa hoitokodissa naista, joka vuosikymmentenkin jälkeen saa hänen sydämensä pamppailemaan. Tunne on kuitenkin yksipuolinen, sillä hoitokodin nainen ei tunnista Elsaa. Paula Havasteen *Yhden toivon tie* -romaanissa (2012) Anna on hiljattain ollut rakastunut kauniiseen Tujiin, joka on naimisissa Annan aviomiehen ystävän kanssa. Naisten suhde on kuitenkin ollut ohimenevä ja kummatkin jatkavat liittojaan miestensä kanssa. Sekä Eevan että Havasteen romaaneissa naisten väliset rakkaussuhteet sijoittuvat menneisyyteen ja ovat tarinan nykyhetkessä mukana lähinnä muistojen ja ajatusten tasolla. Kukku Melkas (2013, 274) onkin huomannut, että chick litissä naiset yleensä päätyvät perinteiseen heteroparisuhteeseen, mikä näyttäisi pääosin pitävän paikkansa myös tutkimusaineistoni kohdalla. E. Saarisen lesboparodia näyttäisi olevan säännön vahvistava poikkeus.

Monissa naisfiktioteoksissa siis käsitellään rakkautta, mutta kaikissa teoksissa rakkauden kuvaukset eivät suinkaan ole ruusuisia tai erityisen onnellisia. Pirjo Rissasen romaani *Kamomillasola* (2012) on kerrottu nelikymppisen Maaritin ja hänen äitinsä Tainan näkökulmista. Teoksessa on asetettu vastakkain nuorten intohimoinen rakkaus sekä vanhempien järkiavioliitot. Ylioppilaskesänä Maarit on rakastunut Renneen, ja parille on syntynyt tytär Ilona. Maarit on kuitenkin sairastunut psykoosiin ja isä Tarkko on erottanut nuoren parin toisistaan. Myöhemmin Maarit on nainut Arsin, mutta suhde on kaikkea muuta kuin romanttinen tai rakkaudentäyteinen:

*Rakkautta se ei siis ollut. Heidän suhteensa perustui järjelle, ja jostakin syystä se oli juuri sitä, mitä he kumpikin halusivat. Elämä Arsin rinnalla tuntui hyvältä juuri siksi, etteivät he kumpikaan olleet arvaamattomien tunteitten armoilla. Arsikaan ei ollut rakastunut sanan perinteisessä mielessä. Tämä ei varmaan kyennytkään rakkauden kaltaisiin ääritunteisiin. Arsi sai hänestä näyttävän ja kehityskelpoisen vaimon, joka osasi käyttäytyä kauniisti ja jota muutkin miehet ihailivat. Ja mikä parasta, vaimo ei vaatinut häntä teeskentelemään olemattomia tunteita, ei halunnut eikä kaivannut rakkaudenosoituksia.*

(Rissanen 2012, 313–314.)

Tainan ja Tarkon rakkaus on hiipunut, ja miehen 70-vuotispäivillä Taina tajuaa, ettei enää rakasta miestänsä. Nykyään Taina kaippaa omaa aikaa ja nauttii vapaudesta ja itsenäisyydestä, kun Tarkko on poissa kotoa. Jo pitkään Taina on pysynyt suhteessa miehen tuomien etujen vuoksi:

*Äkkiä tuntuu mahdottomalta uskoa, että hän on joskus rakastanut tuota miestä, rakastanut ja jopa himoinnut, nauttinut tämän ruumiista ja läheisyydestä. Hän ällistyy itsekin ajatuksiaan niin että melkein huvittaa. Samalla tulee itseinho, millaiseen teeskentelyyn hän on suostunut viime vuosina... Ja suostuisi vastakin, hän tietää. Hän on pelkuri, hänestä ei ole ottamaan elämäänsä omiin käsiinsä, koska hän on tottunut tähän kaikkeen, elämän isoihin ja pieniin mukavuuksiin, joita avioliitto Tarkon rinnalla hänelle suo.*

(Rissanen 2012, 305–306.)

Romaanin lopussa Taina kuitenkin vihdoinkin ottaa ratkaisevan askeleen, kun hän kuulee, että Tarkolla on yli 20 vuotta sitten ollut suhde heidän tyttärensä parhaaseen ystävään. Kaikki miehensä aiemmat naisseikkailut Taina on antanut anteeksi, mutta tämä on liikaa, ja hän jättää Tarkon. Ilona ei ymmärrä isoäitinsä tekoa, sillä hänen mielestään suuret tunteet eivät kuulu vanhojen ihmisten elämään:

*Vaikka Ilona rakasti mummia, hän ei yksinkertaisesti voinut ymmärtää, miksi tämä vanhoilla päivillään oli päättänyt erota ja jättää ukin. Ilonan rakas lapsuudenkotikin pantiin myyntiin. Mummi oli varmaan seonnut. Rikkoa nyt koko perhe tuossa iässä, ties miten vähäpätöisestä syystä! Eiväthän noin vanhat enää tunteneet intohimoa ja suuria tunteita. Ne olivat nuorempien sukupolvien yksinoikeus ja kirous, Ilona ajatteli.*

(Rissanen 2012, 384.)

Muissakin tarkastelemissani teoksissa on pettämistä ja syrjähyppyjä. Nainen ei ole aina petetty uhri, vaan joissain teoksissa myös itse pettämä. Riikka Pulkkisen teoksessa *Vieras* (2012) päähenkilö Maria matkustaa hetken mielijohteesta New Yorkiin, missä hänellä on tiivis suhde tuntemattoman miehen kanssa. Suhde loppuu äkillisesti, kun Maria joutuu sairaalaan ja palaa aviomiehensä luokse Suomeen. Astetta hillitympi on päähenkilö Emma Veera Vaahteran romaanissa *Onnellisesti eksyksissä* (2012). Emma on ihastunut komeaan graduohjaajaansa ja päätyy miehen asunnolle, kun tämä on vasta eronnut vaimostaan. Emma kuitenkin havahtuu kuulleessaan parin pienestä vauvasta, eikä suhde etene pidemmälle. Myöhemmin Emma potee syyllisyyttä tuntiessaan vetoa Ilariin, ystävänsä Sannin tuoreeseen ex-kihlattuun. Lopulta Emma päätyy yhteen Ilarin kanssa ja Sanni antaa siunauksensa seurustelulle. Laura Paloheimon *Klaukkala*-teoksessa (2012) on puolestaan päinvastainen tilanne, kun Julia saa kuulla, että hänen kihlatullaan Robinilla on koko ajan ollut suhde myös hänen ystävänsä Lindaan. Robin ei näe tilanteessa mitään pahaa, vaan ehdottaa Julian jäävän hänen luokseen kaikesta huolimatta. Julia ei suostu Robinin ehdotukseen, vaan jättää miehen.

Romantiikan ja rakkauden suhteen tutkimusaineistosta löytyy suurta variaatiota. On sekä siirappisia lopetuksia hääjuhlineen että pettämistä ja karvaita eroja. Jotain yhteistäkin teoksista voidaan kuitenkin löytää. Suuria tunteita riittää, oli kyse sitten onnen hetkistä tai kipeistä pettymyksistä. Ihmissuhteet menevät ristiin rastiin, ja joka teoksesta löytyy sekä ylä- että alamäkiä. Lopputulema ei suinkaan ole aina samanlainen tai välttämättä edes onnellinen, vaan vaihtelee teoksesta toiseen.

#### 4.5 Yhteiskunnallisuus ja feminismi

Naisfiktio käsittelemiä yhteiskunnallisia tai feministisiä aiheita ei ole aiemmin juurikaan kartoitettu. Seuraavaksi käsiteltävät aihepiirit kumpuavatkin tutkimusaineiston pohjalta tehdyistä huomioista. Rahaan ja erityisesti sen puutteeseen liittyvät ongelmat nousevat esille useassa teoksessa. Kaikkein näkyvimmin köyhyys korostuu Jaana Taposen romaanissa *Stockan herkkä* (2012). Toinen teoksen päähenkilöistä on työtön toimittaja Anna, jonka heikko taloudellinen tilanne on esillä vähän väliä. Tähän ongelmaan etsitään romaanissa myös useita erilaisia selviytymiskeinoja. Annan rahahuolet heijastuvat myös hänen ihmissuhteisiinsa: Anna yrittää salata rahallista ahdinkoa tyttäreltään Juulilta, tuttavat maksavat ja tarjoavat Annalle kaikenlaista ruoasta ulkomaanmatkoihin ja Annan ihastus Ben puolestaan neuvoo naista budjetoinnissa. Romaanin lopulla Annan tilanne näyttää helpottuvan, kun kotona järjestetty garage sale on tuottoisa minkä

lisäksi Anna saa työtarjouksen. Vaikka tulevaisuus vaikuttaa valoisammalta, romaanin lopetus ja lopullinen päätös Annan ja Juulin kodin myymisestä jäävät avoimiksi.

Anna ei suinkaan ole tutkimusaineiston ainoa naishahmo, jolla on tiukkaa rahasta. Vaikka *Klaukkalan* (2012) Julia tulee toimeen omilla tuloillaan, äiti ja lapsuudenystävä Ilona ovat helisemässä talojensa kanssa: äiti laittaa sekä mummolan että Julian asunnon myyntiin ja suunnittelee muuttoa Intiaan halvemman elintason perässä, ja vesi sataa sisälle Ilonan kotiin. Julian uusi työprojekti saa kuitenkin naiskolmikön asiat järjestykseen: Ilonan koti remontoidaan, äiti saa uuden talon ja pääsee matkustamaan Intiaan ja Julia saa ostettua mummolan itselleen.

Omasta kodista haaveilee myös *Onnellisesti eksyksissä* -teoksen (2012) päähenkilö, ikuinen opiskelija Emma. Opiskelijan talous on heikolla pohjalla, mutta onneksi veljeltä saa lainaa ja isä postittaa pari sataa ”karkkirahaa”. Tieto rahallisesta avusta kantautuu äidin korviin, ja tästä hyvästä Emma saa kuulla saarnan parhaiden vuosien tuhlaamisesta päämäärättömään oleskeluun. Valmistumisen jälkeenkin Emma sinnittelee rahallisesti opiskelijastatuksen turvin:

*Silti en olisi kyennyt pitämään päätäni pinnalla tässä tutkinnonjälkeisessä ekosysteemissä, ellen olisi edelleen päivittäin hyödyntänyt opiskelijoiden etuja. Minulla oli vielä kulttuuriantropologian tutkinto-oikeus, ja sen varjolla olin ilmoittautunut läsnä olevaksi yliopistolle. Minun ei ollut pakko muuttaa soluasunnostani, saatoin syödä opiskelijaravintoloiden aterioita ja maksoin matkoista puolet normaalia vähemmän. Näiden helpotusten turvin pystyin juuri ja juuri elättämään itseni viikosta toiseen ilman että jouduin hakemaan työttömyyskorvausta tai toimeentulotukea.*

(Vaahtera 2012, 181.)

Tutkimusaineiston esimerkkien valossa näyttää siltä, että köyhyydestä ja rahallisesta ahdingosta kärsivät erityisesti yksinhuoltajat ja yksinelävät naiset. Analysoidut esimerkit haastavat sen käsityksen, ettei naisfiktiossa ja etenkin chick litissä esiintyisi rahahuolia (vrt. Ukkonen 1999, 93). *Stockan herkkä* (2012), *Klaukkala* (2012) ja *Onnellisesti eksyksissä* (2012) edustavat kaikki kotimaista chick litiä, joten esimerkit puhuvat myös sen puolesta, että huumorista ja kepeydestä huolimatta chick lit käsittelee myös yhteiskunnallisia ja vakavaksi miellettyjä aiheita. Tämä huomio purkaa käsityksiä naisfiktioista ja chick litistä pelkkänä kevyenä viihdekirjallisuutena ja osoittaa, ettei naisfiktio yhteiskunnallisuus jää pelkästään mahdollisuudeksi, vaan kyseinen lajirepertoarin piirre on ainakin tämän tutkimusaineiston perusteella todennettavissa.

Tutkimusaineisto tarjoaa esimerkkejä myös hieman toisenlaisista rahan ja vallan ympärille kietoutuvista tilanteista. Teoksissa on runsaasti ihmissuhteita, joiden osapuolet ovat keskenään taloudellisesti epätasa-arvoisessa asemassa. Tämä asetelma ilmenee lähes poikkeuksetta juuri niin päin, että miehet ovat naisia vakavaraisempia. Hyvänä esimerkkinä toimii Pirjo Rissanen teos *Kamomillasola* (2012), jonka päähenkilöistä sekä tytär Maarit että Taina-äiti ovat naimisissa varakkaan miehen kanssa. Maarit pohtii, miltä hänen asemansa vaikuttaa ulospäin:

*Maaritia kylmäsi. Hän oli ollut koulussa luokkansa parhaita. Mutta mitä hän oli saavuttanut elämässään? Hän oli tyypillinen kotirouva berliiniläisessä hienostolähiössä, yleisen mielipiteen mukaan miehensä siivellä elävä nainen.*

(Rissanen 2012, 41.)

Aviomies pitelee rahapussin nyörejä Paula Havasteen historiallisessa romaanissa *Yhden toivon tie* (2012). Tilanne harmittaa Annaa, mutta hän tajuaa elämän realiteetit ja sen, ettei hän naisena ja vaimona voi asialle mitään:

*Jossain mielen taka-alalla kyllä käväisi pieni ärtymys. Vai oli Voitto säästännyt häneltä tietämättä niin paljon rahaa, että olisi saanut ostettua mopon itselleen tuosta vain. Entä kun Anna aikanaan menisi töihin? Saisiko hän säästää palkkarahoistaan mihin tahtoi, vaikka sinsillaturkkiin tai kultaiseen rannerenkaaseen? Entä jos silloinkin hänen rahoistaan päättäisi Voitto, kun tämä jo nyt laskeskeli niiden menevän auton hankintaan? Mutta mitäpä hän voisi asialle tehdä, ei mitään. Lain mukaan vaimon rahat olivat miehen taskussa.*

(Havaste 2012, 125.)

Enni Mustosen teoksessa *Kultarikko* (2012) päähenkilö Heidi haluaisi sijoittaa perintörahojaan rakastettunsa Artun hotelliin, missä Heidi itsekin työskentelee, mutta naisen isä ei anna lupaa. Sen sijaan isä sopii raha-asiat Heidän selän takana Artun kanssa, mikä ei ole naisen mieleen. Isä perustelee toimintaansa sillä, että rakkaus ja raha-asiat on syytä pitää erillään. Heidän perintörahojen sijaan isä sijoittaa omia rahojaan hotelliin. Sijoituksen myötä hotellista tulee osakeyhtiö, ja Heidän isästä ja Artusta molemmista osakkaita. Heidi loukkaantuu järjestelystä ja kyselee omaa asemaansa kuviossa. Arttu kuittaa asian naurahtamalla ja nimittämällä Heidän hotellin johtajaksi. Myöhemmin Heidän entinen rakastaja Martin saapuu hotellille tekemään sopimusta ja kosiskelemaan Heidiä takaisin. Sekä Heidän isän että Martinin poikkeuksellista varakkuutta kuvaa hyvin se, että ensimmäinen saapuu paikalle yksityiskoneella ja jälkimmäinen helikopterilla. Heidi ja Arttu

päätyvät yhteiseen liiketoimintaan kummankin miehen kanssa, mutta rakkaudessa Heidi valitsee varakkaan Martinin sijaan rakkauden ja rahavaikeuksista kärsineen Artun.

Jaana Taposen *Stockan herkussa* (2012) päähenkilö Annan suhde Danieliin pyörii rahan ympärillä. Kaksikko tapaa Stockmannin kassalla, missä mies tarjoutuu maksamaan naisen ostokset, koska Annalla ei ole tarpeeksi rahaa mukanaan. Annan ja Danielin tapaamiset jatkuvat, kun Anna haluaa maksaa miehelle takaisin ja Daniel puolestaan yrittää valloittaa Annan tarjoamalla illallisen ja yhteisen matkan Lontooseen. Matkalla Daniel painostaa naista maksamaan ostoksiaan ja Anna suostuu syyllisyyttään, vaikka hänellä ei olisi varaa. Myöhemmin Daniel ei maksa velkaansa lupauksista huolimatta ja Anna saa kuulla totuuden miehen tilanteesta: Daniel on tuhlanut perimänsä osakkeet ja elää nykyisin keinottelemalla kulutusluotoilla ja huijaamalla rahaa naisilta. Miehen varakkuus on siis pelkkää silmänlumetta, joskin miehen suku on äveriäs ja Daniel odottelee perintöä.

Joka tapauksessa tutkimusaineiston esimerkit tukevat Juliette Wellsin näkemystä siitä, että naisfiktiossa silmiinpistävä varakkuus on pikemminkin mieshahmoihin kuin naisiin yhdistyvä ominaisuus (Wells 2006, 56). Tutkimusaineiston perusteella naiset näyttävät tulevan toimeen joko keskinkertaisesti tai keskitasoa huonommin. Huomattava vauraus ei näytä osuvan heidän kohdalleen – paitsi siinä tapauksessa, jos he ovat naineet rikkaan miehen ja pääsevät nauttimaan etuoikeutetusta elämästä tätä kautta. Esimerkkien valossa myös stereotypia naisten pehmeistä arvoista ja siitä, että rakkaus on naisille varallisuutta tärkeämpää (vrt. Almgren 2006, 161; Baym 1979, 40), saa jokseenkin ristiriitaisia tulkintoja: romaanien naispäähenkilöt valitsevat miehensä voittopuolisesti rakkauden perusteella, mutta osa miehen varakkuuden ja siihen liittyvien etuuksien vuoksi. Vaikka rahaa ja sen mukanaan tuomaa valtaa käsitellään aiheena useissa teoksissa, naisten ja miesten välistä taloudellista epätasa-arvoa ei varsinaisesti kyseenalaisteta. Epäsuoraa kritiikkiä esiintyy lähinnä siinä muodossa, että varakkaisiin henkilöihin liitetään lähes poikkeuksetta negatiivisia luonteenpiirteitä ja heidät esitetään useimmiten tarinoiden ”pahiksina” eli epämiellyttävinä henkilöinä, jotka käyttävät usein asemaansa väärin tai jotka käyttäytyvät moraalisesti arveluttavasti.

Tutkimusaineistossa otetaan aika ajoin kantaa feminismiin liitettyihin aiheisiin. Tällaisia ovat esimerkiksi naisten asema ja erilaiset roolit sekä sukupuolten väliset tasa-arvokysymykset. Feminismi ja naisasia on parodian avulla viety äärimmilleen E. Saarisen teoksessa *Jane Blond. Elä ja anna toisten kuolata* (2012). Feministiset ajatukset korostuvat erityisesti päähenkilö Janen

vihollisen, osuvasti nimetyn Venuksen, mielipiteissä. Venuksen tavoitteena on vapauttaa maailma ”miehistä, täysin turhasta sukupuolesta” (Saarinen 2012, 106). Hän haaveilee nousevansa naissukukunnan johtajaksi ja keinosta, jolla naissukukunnan perimää voisi muuttaa niin, että jatkossa syntyisi vain naisia. Venuksen mielestä miehet ovat kaiken pahan alku ja juuri:

*Jos minä saisin päättää, miehet kuolisivat vähitellen sukupuuttoon vääristyneenä sukupuolena, joka on ajanut koko maapallon tuhon partaalle! Ketkä sotivat? Miehet! Ketkä mellakoivat? Miehet? Ketkä raiskaavat ja pahoinpitelevät? Miehet? Ketkä janoavat valtaa ja rahaa ja tallaavat alempansa maahan? Miehet! Ketkä metsästävät, hylkäävät lapsensa ja tuhoavat luonnon? Ketkä sortavat naisia? Miehet! Jos naiset, etenkin lesbot, olisivat maailmassa enemmistönä ja asioista päättämässä, kuvittele, minkälainen paikka tämä olisi! Paratiisi!*

(Saarinen 2012, 240.)

Venuksen mielipiteet ovat niin äärimmäisiä, ettei niitä voi eikä ole tarkoitukseen ottaa tosissaan – onhan teos kirjan takakannessakin nimetty parodiaksi. Venuksen kärkkäiden ja äärimmäisyyteen asti venytettyjen mielipiteiden takana voi kuitenkin halutessaan nähdä myös todellista miesten ylivaltaan ja käytökseen kohdistuvaa kritiikkiä. Huumori ja liioittelu ovat keinoja esittää kritiikkiä epäsuorasti ja yleisesti hyväksyttävällä tavalla. Venuksen suulla esitetty kritiikki käyttää hyväkseen miehiin liitettyjä negatiivisia mielikuvia. Kriittinen lukija osaa tulkita teosta sen tyyllilajin vaatimalla tavalla ja muodostaa oman mielipiteensä siitä, ovatko Venuksen sanat pelkkää huumoria vai sisältyykö niihin myös aitoa kritiikkiä. Toisaalta Venuksen hahmon mielipiteinen voi nähdä parodioivan feminismiä aatteena sekä stereotyyppisiä mielikuvia miehiä vihaavista feministeistä.

Tutkimusaineistossa kommentoidaan tasa-arvonäkökulmia, naisten asemaa sekä naisten ja miesten välisiä eroja ja valtasuhteita. Kukku Melkkaan (2013, 276) mukaan tämä ei ole uusi ilmiö kotimaisen romanttisen viihteen piirissä, vaikka kritiikeissä tämänkaltainen yhteiskunnallisten aiheiden kommentointi ei juuri saa huomiota. Melkas kuitenkin toteaa, että yhteiskunnallisten aiheiden käsittely voi jäädä kommentoinniksi eikä nousta syvälliseksi kritiikiksi. Hyvä esimerkki tällaisesta käsittelytavasta löytyy Kira Poutasen teoksesta *Rakkautta borealis* (2012), jossa päähenkilö Lara nostaa esille tasa-arvonäkökulman hauskaassa yhteydessä:

*”Olen eduskunnan lakivaliokunnan tasa-arvotoimikunnan puhtaanapitosäätiön määräämä direktiivikiintiön mukainen naispuolinen joulupukki Lara Borealis, hyvää päivää. - -”*

*”Aivan, juuri tästä on kysymys, me tarvitsemme selviä vahvoja naispuolisia roolimalleja myös jouluhahmoihin, joulu on liian pitkään ollut ainoastaan miesten juttu: on jeesusta, joulupukkia, tietäjiä ja muita partaveikkoja, joten tähän on nyt saatava muutos” - -.*

(Poutanen 2012, 125.)

Tasa-arvoasia tuodaan esille humoristisesti, kuten chick litin tyyliin kuuluu, ja Larakin ottaa asian esille pelastaakseen itsensä pulasta. Asiaa on kuitenkin kommentoitu ja nostettu esille jollain tasolla, vaikka Laran ehdotusta naispuolisista joulupukeista ei ole tarkoitus ottaa vakavasti.

Naisten ja miesten väliset epätasa-arvoiset suhteet ovat näkyvästi esillä Kristiina Vuoren historiallisessa romaanissa *Näkijän tytär* (2012). Romaanin mieshenkilöiden fokalisaatioista erottuu selvästi, että naisen asema on alisteinen suhteessa mieheen. Esimerkiksi Klaus Aura, päähenkilö Eiran isäpuoli, pitää vaimon roolia itsestään selvänä: ”Vaimon ensisijainen tehtävä oli totella miestä, ja jokainen mahtitalon tytär kasvatettiin se tietämään jo kapaloiästä alkaen.” (Vuori 2012, 14.) Vuoren romaanissa miesten ja naisten roolit eroavat toisistaan selkeästi: ”Ja armon rukoileminen, sehän oli aina kuulunut naisille, kun taas miehille kuului oikeus sen toteuttamiseen.” (Vuori 2012, 530.) Erityisesti teoksen tapahtumien historiallinen konteksti ja 1200-luvulle sijoittuva tapahtuma-aika selittävät sitä, että romaanin maailmassa miehillä on enemmän valtaa ja oikeuksia kuin naisilla. Eira kuitenkin oppii kapinoimaan vallitsevia käytäntöjä vastaan ja aiheuttaa näin pahennusta jopa omassa kasvinveljessään ja rakastetussaan Rikhardissa:

*Rikhard tuijotti häntä edelleen odottaen vastausta, vaati jotakin hyväksyttävää syytä. Mutta tällä kertaa mies ei saisi haluamaansa. Eirallakin oli oma tahto, eikä se enää taittunut miehen jalan alle.*

*Kun Eira ei suostunut puhumaan, mies astui lähemmäksi ja sylkäisi maahan, aivan Eiran eteen. Rikhardin ilmeestä Eira aavisti, että mies oli ensin aikonut sylkäistä häntä suoraan kasvoihin.*

(Vuori 2012, 503.)

Tutkimusaineistossa esiintyy yllättävän paljon raiskauksia ja pahoinpitelyjä. *Näkijän tyttären* Eira on saanut alkunsa, kun rosvo on maannut väkisin hänen äitinsä Margareetan. Kuten aiemmin on jo todettu, Oili saa syvät traumat raiskauksen ja pahoinpitelyn vuoksi romaanissa *Yhden toivon tie*. Jaana Taposen *Stockan herkussa* Daniel raiskaa Donnan, joka on aiemminkin joutunut tekemään poliisille ilmoituksia raiskausyrityksistä. *Klaukkala*-romaanissa kihlattu Robin yrittää raiskata Julian eron tiimellyksessä, mutta teko jää yritykseksi. Anja Snellmanin teoksessa Ivana B. kertoo



julkisesti, että hänet on yritetty raiskata. Riikka Pulkkisen teoksessa *Vieras* (2012) päähenkilö Maria pohtii mahdollisuutta tulla raiskatuksi, samoin kuin Aurora Mia Vänskän romaanissa *Musta kuu* (2012). Raiskaus on siis tavalla tai toisella mukana huomattavassa osassa tutkimusaineiston teoksia.

Raiskausaiheen ohella tutkimusaineiston teokset sisältävät myös fyysistä väkivaltaa. Tuija Lehtisen romaanissa *Tuhansien aamujen talo* (2012) entinen poikaystävä pahoinpitelee toisen naispäähenkilöistä sairaalakuntoon. Riikka Pulkkisen teoksessa *Vieras* (2012) joukko lapsia on niin ikään pahoinpidellyt Yasmina-tytön henkihieveriin. Vuoren *Näkijän tytär* (2012) sisältää runsaasti sekä mies- että naishenkilöihin kohdistuvaa väkivaltaa. Myös Mia Vänskän romaanissa *Musta kuu* (2012) kuolee lukuisia ihmisiä. Tutkimusaineiston perusteella näyttäisi siltä, että väkivaltaa, fyysistä tai seksuaalista, harjoittavat etupäässä miehet ja nimenomaan naisiin kohdistuvana. Poikkeuksia edustavat Anja Snellmanin teoksen väkivaltaan päätyvä kertoja ja Vänskän *Musta kuu* -romaanin Annukka, joka menee yöllä nukkuvan Jaken luo ja kiipeää hajareisin tämän päälle miehen vastusteluista huolimatta. Naisten kokema väkivalta on kuitenkin teema, joka toistuu monessa teoksessa ja on korosteisessa asemassa tarkasteltaessa tutkimusaineistoa kokonaisuutena.

#### 4.6 Viittaukset satuun ja fantasiaan

Tutkimusaineiston teoksissa viitataan usein tavalla tai toisella saduista tuttuihin elementteihin. Satujen ohella tutkimusaineistosta löytyy myös piirteitä, jotka on totuttu yhdistämään fantasiagenreen. Satu- ja fantasiapiirteiden yleisyys saa pohtimaan, voisiko kyseessä olla nykyaikaiselle naisfiktioille tyypillinen piirre, josta voisi mahdollisesti olla myös muotoutumassa osa genren lajirepertoaria. Tätä potentiaalista uutta lajirepertoarin piirrettä on syytä eritellä tarkemmin konkreettisten esimerkkien avulla.

Jaana Taposen *Stockan herkku* (2012, 9) luottaa saduista tuttuun aloitusfraasiin, kun romaani alkaa Danielin kuvailulla: ”Olipa kerran aikamiesprinssi, jonka kasvot ja kroppa olivat kuin Calvin Kleinin mainossuunnittelijan märkä uni.” Esimerkin sisältämä viittaus sadulle tyypilliseen tapaan aloittaa kertomus sanoilla ”olipa kerran” kiinnittää lukijan huomion erityisesti siksi, että virkkeen loppu vie mielikuvan kauas lapsille suunnatusta satumaailmasta. Kyseessä ei suinkaan ole ainoa Taposen teoksen sisältämä viittaus satuihin. Annan ollessa ostoksilla Danielin seurassa hän tuntee olonsa nuhriseksi kerjäläistytöksi prinssin seurassa. Ajoittain intertekstuaalisia eli tekstienvälisiä viittauksia satuihin tulee esille kuin liukuhihnalta:

*Kaiken päätteeksi hänellä oli kokoelmissaan silkkinen mekko, joka tuntui yllä kevyemmältä kuin rakastuneen ajatus, kengät, joiden kannat olivat pysyvästi irti maasta, ja alusasu, joka kangasmäärältään oli yhtä oikeasti olemassa kuin keisarin uudet vaatteet. Danielin suudellensa hänen niskaansa viimeisellä kassalla myyjätär katsoi häntä vastentahtoisen uteliaana kuin luonnonoikkua tai rupikonaa, jonka ylle langetetun kirouksen prinssin suudelma olisi millä hetkellä hyvänsä voinut murtaa. Anna kiiruhti nopeasti putiikista ulos, sillä oli varma, että jos muodonmuutos todella tapahtuisi, tulos ei kuitenkaan olisi ollut prinsessa.*

(Taponen 2012, 243.)

Viittaukset antavat ymmärtää, että Anna on epävarma itsestään eikä tunne oloaan mukavaksi Danielin toteuttaman muodonmuutostempauksen vuoksi. Teoksen tulkinnan kannalta on olennaista, että lukija tunnistaa romaanin hyödyntämän intertekstuaalisuuden ja sadut, joihin teos selvästi viittaa. Taponen teoksessa viittaukset satuihin ironisoituvat myöhemmin, kun paljastuu, ettei Daniel todellakaan ole puhtoinen prinssi, vaan hänen huolellisesti ylläpitämä rikkaan miehen imagonsa on yhtä totta kuin sadun keisarin uudet vaatteet.

Prinsseihin ja prinsessoihin löytyy tutkimusaineistosta viittauksia yleisemminkin. *Klaukkalan* (2012) Julian äiti kutsuu tyttärensä sulhasta Robinia ”rinssiksi” ja Robin tämän jälkeen Juliaa ”rinsessaksi” (Paloheimo 2012, 64–65). Normaalisti kirjoitusasusta hieman poikkeavat nimitykset sopivat pariskunnalle, jonka tarina ei pääty suunniteltuihin satuhäihin, vaan kitkerään eroon. Julian äiti ei pidä Robinista, joten on ymmärrettävää, että hän vääntää kuninkaallisen prinssi-sanan hieman karumman kuuloiseen muotoon.

Katri Lipsonin teoksessa *Jäätelökauppias* (2012) Kerstinin ystävät näkevät nuoren miehen, joka muistuttaa Lumikkia: ”Autolautan kannella tuulee kovaa ja poika seisoo siellä tuulessa. Me huomataan ensiksi miten kalpea se on. Ihan kuin Lumikki. Iho valkoinen kuin lumi, hiukset mustat kuin eebenpuu.” (Lipson 2012, 191.) Kerstinillä on oma käsityksensä Lumikki-sadusta:

*– Ei Lumikki herännyt henkiin mistään suudelmasta, Kerstin julistaa. – Se on amerikkalaista lässytystä. Amerikkalaiset ovat täysin jakomielistä porukkaa, kauhea lässytyksen tarve sen napalmin vastapainoksi. Oikea Lumikki heräsi kun myrkkymenen pala irtosi sen kurkusta, ja se irtosi vain sen takia että kääpiöt kompuroivat kun ne kantoivat lasiarkkia. Se oli silkkaa sattumaa. Prinssille olisi riittänyt nainen joka on vaan tarpeeksi kaunis, vaikka sitten koomassakin.*

(Lipson 2012, 198.)

Kerstinin puheet amerikkalaisista viittaavat siihen, että hän kritisoi nimenomaan Walt Disneyn tulkintaa Lumikki-sadusta. Ennakko-oletuksena on, että lukija tuntee sadun ja pystyy vertaamaan Kerstinin versiota siihen, miten satu on aiemmin esitetty. Kerstin kiistää uskovansa Lumikki-satuun ja sanoo kyynisesti Lumikin pelastuneen sattuman eikä prinssin suudelman vuoksi. Esimerkissä vanhaa satuperinnettä hyödynnetään niin, että sitä muunnellaan omiin tarkoituksiin sopivaksi eikä hyväksytä sellaisenaan.

Noituutta ja noitahahmoja esiintyy tavallisesti sekä saduissa että fantasiassa. Noituus yhdistetään usein juuri naisiin ja luonnonuskontoihin, joissa kunnioitetaan naisia ja korostetaan hedelmällisyyttä sekä naisen ja luonnon välistä yhteyttä (Pratt 1982, 125). Tutkimusaineistossa noituuteen viitataan sekä Kristiina Vuoren romaanissa *Näkijän tytär* (2012) että Mia Vänskän teoksessa *Musta kuu* (2012), joka käyttää hyväkseen noituuteen ja naiseuteen liittyviä myyttejä. Vuoren teoksessa jo päähenkilö Eiran syntymä ennustaa noituudesta: ”Synnytyksen enteet olivat olleet huonot, sillä vanha kansa väitti, että jalat edellä syntyminen paljasti pahan silmän, ellei suorastaan noidan, eikä yleisesti karsastettu punatukkaisuuskaan keventänyt lapsen taakkaa.” (Vuori 2012, 29.) Eiran varttuessa käy ilmi, että hän on perinyt isänsä suvusta lahjoja, joiden avulla hän kykenee parantamaan sairauksia ja näkemään enneunia.

*Musta kuu* -teoksessa (2012) fantastisia ja yliluonnollisia tapahtumia selitetään sillä, että noitana pidetty Aune Tuomaantytär on vuosisatoja sitten langettanut tarinan tapahtumapaikalle Ensimmäisen Naisen kirouksen. Aunen langettamaa kirousta on aiemmin toistanut Aulikki ja tarinan nykyhetkessä oudot tapahtumat rakentuvat Annukan ympärille. Annukan rooli lomakylän kuolemantapauksissa jää epäselväksi, mutta hän tuntee kuuluvansa yhteen Aunen ja Aulikin kanssa. Kiroitussa paikassa Annukka muistelee aiemmin toivoneensa poikansa ja miehensä kuolemaa:

*Nuo mustat hetket olivat pulpahdelleet esiin varoittamatta, ja jälkikäteen ne olivat tuntuneet kammottavilta. Annukka oli uskotellut itselleen, että ne tulivat jostain muualta, että ne eivät olleet osa häntä. Mutta nyt hän ymmärsi, ettei hän voinut tukahduttaa itsestään puolta, joka antaisi hänelle vapauden.*

(Vänskä 2012, 249.)

Hetken ajan Annukka käy sisäistä kamppailua, kunnes hän antautuu todellisille tunteilleen: ”Pienen hetken ajan hän ajatteli paniikissa: *Minä haluan valoon*. Mutta tunne oli ohimenevä ja hän päästi

siitä irti, sillä nyt hänestä tulisi parempi Annukka. Vapaa, täysin kahleeton. Sellainen kuin hän oli aina salaa halunnut olla.” (Vänskä 2012, 250.) Lainauksen lopussa korostuvat itsenäisyys ja halu päättää omista asioista, jotka on perinteisesti totuttu liittämään sekä noitahahmoja että arkisemmin yksinäisiä naisia kohtaan kohdistuviin stereotyyppioihin ja pelkoihin (Pratt 1982, 123). Noituuteen viittaavien hahmojen lisäksi Vänskän *Musta kuu* sisältää elementtejä, jotka ovat tuttuja fantasian piiristä: hyvän ja pahan vastakkainasettelu, eri aikatasojen sekoittuminen, kuolleiden ihmisten näkeminen ja henkiin herääminen, epätyypilliset luonnonilmiöt ja miljöön muuttuminen kesken tarinan.

Erilaisia viittauksia satuihin ja fantasiaan on tutkimusaineistossa vielä tätäkin enemmän. Yleisiä ovat etenkin viittaukset saduista tuttuihin hahmoihin. Katariina Sourin teoksessa *Polku* (2012) Aura vertaa itseään ja Railia Tuhkimoon ja hyvään haltijattareen. Pirjo Rissanen *Kamomillasolan* (2012) Maarit näkee tapaamisensa Ilonan isän kanssa tapahtuneen kuin sadussa:

*Myöhemmin sinä kesänä he naureksivat Rennen kanssa ensitapaamisen kohtalomaisuudelle. Maaritin mielestä se on kuin sadusta. Tuhkimo kadotti kenkänsä, jonka prinssi löysi. Rennen mielestä hän itse on pikemminkin kuin sadun sikopaimen, joka tulee vapauttamaan linnan torniin vangitun prinsessaan.*

(Rissanen 2012, 97.)

Maaritin ja Rennen satumaisesti alkanut suhde ei kestä, vaan loppuu lyhyeen. E. Saarisen agenttiparodiassa kehityssuunta on päinvastainen, kun tarinan lopussa paljastuu, että huijarina pidetty Seldom onkin toiminut Robin Hoodin lailla: hän on ottanut rikollisilta pois heidän vääryydellä hankkimiaan varoja ja rahoittaa niillä rikollisia jahtaavan agenttijärjestön toimintaa.

Edellä mainitut lukuisat esimerkit osoittavat, ettei viittauksissa satujen ja fantasian maailmaan ole kyse pelkästään yksittäisistä tapauksista, vaan niitä esiintyy ainakin kolmasosassa tutkimusaineistoon lukeutuvia teoksia. Tällainen toistuvuus antaa aihetta pohtia, onko kyseessä yksi naisfiktion lajirepertoarin piirteistä. Tämän tutkimusaineiston perusteella kyseessä voisi toistuvuutensa vuoksi olla uusi lajirepertoarin piirre. 20 teosta sisältävän tutkimusaineiston perusteella on kuitenkin mahdotonta tehdä lopullista päätelmää siitä, onko kyseessä koko lajille yhteinen piirre tai onko piirre tyypillinen esimerkiksi kotimaiselle tai nimenomaan nykyaikaiselle naisfiktioille. Piirteen liittäminen osaksi naisfiktion lajirepertoaria vaatii mielestäni lisätutkimusta ja lajia edustavan kaunokirjallisuuden analysointia laajemmin. Potentiaalisen uuden piirteen

löytyminen on erittäin mielenkiintoinen ja samalla yllättävä tutkimustulos, joka innostaa tutkimaan naisfiktion lajia ja lajirepertoaaria lisää.

## 5 PÄÄTÄNTÖ

Tässä pro gradu -työssä olen tutkinut kirjallisuuden ilmiötä, johon on aiemmin englanninkielisessä tutkimuksessa viitattu nimellä *women's fiction*. Työssäni viitataan *women's fiction*iin pääasiallisesti englanninkielisen käsitteen sijaan itse antamallani suomenkielisellä nimellä naisfiktio, jonka ajattelin sopivan paremmin kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen kontekstiin ja tarpeisiin. Tutkimustehtävänä on ollut selvittää, mitä naisfiktio on sekä mitkä piirteet ovat sille tyypillisiä ja muodostavat sen lajirepertoarin. Johdannossa tein hypoteesimääritelmän, jonka mukaan naisfiktio on naisten kirjoittamaa, naislukijoille suunnattua ja naisista kertovaa kirjallisuutta (Baym 1979, 22). Päättäessä tulen pohtimaan hypoteesimääritelmän paikkansapitävyyttä ja tarvittaessa antamaan ehdotuksen uudeksi määritelmäksi. Tässä työssä naisfiktiota on tarkasteltu sekä aiemman tutkimuksen että kahdestakymmenestä kotimaisesta nykyromaanista muodostuvan tutkimusaineiston kautta. Pääasiallisina metodeina ovat toimineet lähiluku, aineistojen vertailu ja luokittelu sekä laadullinen analyysi.

Tässä tutkielmassa olen määritellyt naisfiktio omaksi kirjallisuudenlajikseen, joka on mahdollista määrittellä yhteisen lajirepertoarin kautta. Tässäkin työssä naisfiktio ja sen lajirepertoarin määrittely kietoutuvat yhteen olennaisella tavalla. Aiemman tutkimuksen ja tutkimusaineiston analyysin avulla olen tutkinut yleisimpiä naisfiktio lajirepertoarin piirteitä. Olen käsitellyt naisia lajin kirjailijoina ja lukijoina, naispäähenkilöitä ja naisen näkökulmaa, naisten elämään liittyviä aiheita, rakkauden ja romantiikan kuvausta, yhteiskunnallisia ja feministisiä aiheita sekä viittauksia satuihin ja fantasiaan. Kyseiset piirteet ovat tutkimusaineiston analyysin perusteella yleisiä, mutta lajirepertoarin piirteitä ei voi pitää pakollisina siinä mielessä, että kaikkien piirteiden tulisi löytyä jokaisesta kaunokirjallisesta teoksesta (Fowler 1982, 40).

Suurin osa naisfiktiokirjailijoista on naisia, mutten näe estettä sille, etteivät myös miehet voisi kirjoittaa naisfiktiota. Mieskirjailijoiden vähäinen määrä lajin parissa johtunee ennemminkin miesten ja naisten erilaisista kiinnostuksenkohteista kuin miesten kyvyttömyydestä kirjoittaa naisfiktiota (vrt. Baym 1979, 14). Naisfiktio lukijoiden sukupuolesta ei ole mahdollista sanoa kovin paljoa tämän tutkimuksen perusteella, sillä kyseisen piirteiden tutkiminen empiirisesti olisi vaatinut erilaisia tutkimusmenetelmiä. Naisfiktioksi tässä kutsuttua kirjallisuutta kuitenkin markkinoidaan etupäässä naislukijoille ja lajin nimikin viittaa naisiin, joten sopii olettaa, että valtaosa lajin lukijoista on naisia.

Naispäähenkilö ja siihen liittyen naisen näkökulma ovat tärkeä osa naisfiktiota. Vaikka naisfiktiossa saattaa esiintyä myös miespäähenkilöitä naisten rinnalla, pelkästään miespäähenkilöitä sisältävä teos olisi vaikea tulkita naisfiktioksi. Kun päähenkilö on nainen eikä mies, menee teos myös suuremmalla todennäköisyydellä naisen pään sisään ja pureutuu naisten kokemuksiin, ajatuksiin ja tunteisiin. Naisen näkökulma voi välittyä erilaisten kerrontaratkaisujen avulla. Naisen näkökulma välittyy kenties selkeimmin, kun minä-kertojana on nainen, mutta myös ulkopuolinen kertoja voi välittää naisen sisäistä maailmaa yhden tai usean naishenkilön fokalisoimana. Naispäähenkilö on olennainen piirre myös siksi, että se luo usein perustaa monille muille naisfiktion lajirepertoarin piirteille, esimerkiksi naisen näkökulmalle ja sille, että teos käsittelee naisten elämään liittyviä aiheita.

Naisfiktio kertoo siitä, mitä naispäähenkilöiden elämässä tapahtuu (Vnuk & Donohue 2013, viii). Tässä tutkielmassa olen tarkastellut muutamia tärkeitä naisten elämään liittyviä aiheita: ihmissuhteita, äitiyttä, ruumiillisuutta ja psyykettä sekä naisten työssäkäyntiä. Erilaiset ihmissuhteet ovat usein hyvin näkyvässä osassa naisfiktiota. Tutkimusaineistossa tuntuvat korostuvan erityisesti naisten väliset suhteet sekä perhesuhteet, joista puolestaan äiti–tytär-suhteet ovat näkyvästi esillä. Äitiyden eri puolia käsitellään muutenkin hyvin monipuolisesti. Kotimainen naisfiktio pureutuu myös äitiyden haasteisiin ja purkaa perinteisiä äiti-myyttejä. Ruumiillisuuteen ja psyykeen liittyviä aiheita käsitellään naisfiktiossa niin ikään usein ja käsiteltyjen aiheiden skaala on laaja. Esimerkkeinä voidaan mainita fyysiset ja psyykkiset sairaudet, joista syömishäiriöt ja rintasyöpä yhdistyvät tavallisimmin naisiin. Myös naisiin kohdistuvat ulkonäköpaineet nousevat esille yleisinä aiheina. Useimmat naisfiktion päähenkilöt käyvät töissä, joten työ on luonnollinen osa lajia. Työ jää teoksen kokonaisuuden kannalta voittopuolisesti taka-alalle, joskin osassa teoksia työ on tärkeä osa päähenkilön elämää ja vastaavasti naisfiktioiteosta. Päähenkilöitä kuvataan vaihtelevissa ja haasteellisissa työelämän tilanteissa.

Useimmiten naisfiktio sisältää ainakin jonkin verran romantiikka ja rakkautta, vaikka kyseessä ei muiden lajirepertoarin piirteiden tavoin ole välttämättömyys. Tutkimusaineiston perusteella rakkauden kuvaukset ovat monipuolisia, eivätkä henkilöiden romanttiset suhteet välttämättä pääty onnellisesti. Kirjastossa romantiikka-luokituksen saaneet teokset sisältävät oletetusti suhteellisen paljon romanttisen rakkauden ja päähenkilöiden rakkauselämän kuvausta. Naisfiktio kuvaa pääosin miehen ja naisen välistä rakkautta, joskin myös naisten välinen rakkaus nousee ajoittain esille. Yhteistä linjaa rakkauden ja romantiikan kuvauksen suhteen on tutkimusaineistosta kuitenkin vaikea hahmottaa, sillä teokset sisältävät kyseisen piirteen suhteen melko suurta vaihtelua.

Tutkimusaineiston analyysi osoittaa, että kotimaisessa naisfiktiossa käsitellään myös erilaisia yhteiskunnallisia sekä feminismiin liittyviä aiheita. Teoksissa kuvataan muun muassa naishenkilöiden taloudellisia vaikeuksia ja sukupuolten välistä taloudellista epätasa-arvoa. Raha vaikuttaa myös ihmissuhteisiin: miehet ovat usein naisia varakkaampia, mikä voi parisuhteessa aiheuttaa kitkaa puolisoitten välille. Feministisiä ajatuksia esitetään tutkimusaineistossa erityisesti huumorin keinoin. Teoksissa käsitellään esimerkiksi naisten paremmuutta miehiin verrattuna sekä sukupuolten välistä tasa-arvoa ja erilaisia rooleja. Myös naisten kokema fyysinen ja seksuaalinen väkivalta, etenkin raiskaukset, nousevat esille isossa osassa teoksia. Vaikeat aiheet nousevat usein esille, mutta mahdollinen kritiikki on lähinnä epäsuoraa. Erilaisten yhteiskunnallisten ongelmakohtien nouseminen esille näinkin vahvasti murtaa kuitenkin myyttiä siitä, että naisfiktio ja naisille suunnattu kirjallisuus olisi etupäässä viihteellistä. Esimerkiksi viihteellisenä alalajina pidetyn chick litin pinnan alta paljastuu vakavia aiheita. Yhteiskunnallisten ja feminististen aiheiden käsittelyä ei ole aiemmin tutkittu osana naisfiktio lajirepertoaria, mutta tämän tutkimusaineiston perusteella kyseessä voisi mahdollisesti olla ainakin kotimaiseen nykyaikaiseen naisfiktioon pätevä uusi lajirepertoarin piirre.

Tämän työn tutkimusaineistosta löytyy paljon viittauksia satuperinteen ja fantasian konventioihin ja henkilöhahmoihin. Monissa tapauksissa kyse on selkeistä intertekstuaalisista viittauksista tiettyihin satuihin. Toisaalta teokset hyödyntävät myös näille lajeille tyypillisiä konventioita yleisemmällä tasolla. Naisfiktio suhde satuun ja fantasiaan on mielenkiintoinen, koska naisfiktio näyttää muuntelevan jo olemassa olevia satuja ja satuperinnettä konventioineen omiin tarkoituksiinsa sopiviksi. Tutkimusaineistosta paljastuvien esimerkkien valossa naisfiktio ironisoi perinteisiä satuja ja käyttää saduista tuttuja juonikuvioita ja elementtejä erilaisissa merkityksissä kuin alkuperäinen laji. Ironian ja varioinnin huomaaminen edellyttää, että lukija on tietoinen esimerkiksi satujen konventioista ja tyypillisistä juonikuvioista.

Tutkimusaineiston analyysin perusteella kotimaiselle naisfiktioille on mahdollista määrittää monia yhteisiä piirteitä, joiden voi nähdä muodostavan genren lajirepertoarin. Alastair Fowlerin mukaan lajirepertoari toimii parhaiten, kun laji määritellään vain muutaman tärkeimmän piirteen kautta (Fowler 1982, 73). Mielestäni naisfiktio ydin löytyy kirjallisuuden sisällön eikä niinkään ulkoisten piirteiden puolelta. Monet tässä työssä käsitellyt piirteet kietoutuvat sen ympärille, että naisfiktio kertoo naisista ja kaikesta siitä, mikä liittyy heidän elämäänsä. Tätä voisi hyvin pitää myös naisfiktio uutena määritelmänä: naisfiktio on *naisista ja heidän elämästään kertovaa kirjallisuutta*.



Näin määriteltynä nimitys naisfiktio tuntuu sopivalta nimeltä lajille: nimen alkuosa *naisfiktio* viittaa mielestäni selkeästi olennaisimpaan asiaan eli genren sisältöön. Lajin englanninkielinen nimitys *women's fiction* – suoraan suomennettuna *naisten fiktio* – tuntuu viittaavaan pikemminkin naisten kirjoittamaan tai lukemaan kuin naisista kertovaan kirjallisuuteen, mikä puolestaan voi aiheuttaa epäselvyyttä, sillä kaikki naisten kirjoittama tai lukema fiktiokirjallisuus ei suinkaan ole naisfiktiota. Naisfiktio toki on tavallisimmin naisten kirjoittamaa ja lukemaa kirjallisuutta, aivan kuten hypoteesimääritelmäkin toteaa, mutta naisfiktiota lajina määrittää mielestäni pikemminkin kirjallisuuden sisältö henkilöineen ja aiheineen kuin sen kirjoittajien ja lukijoiden sukupuoli. Toisaalta sisällön ja sukupuolen suhde on varsin monimutkainen ja toimii kahteen suuntaan: kirjailijan sukupuoli voi vaikuttaa kirjallisuuden sisältöön samoin kuin kirjallisuuden sisältö vaikuttaa siihen, keitä se lukijoina kiinnostaa. Jälkikäteen ajateltuna englanninkielisestä termistä *women's fiction* juontuvaa nimitystä naisfiktio voi pitää siinä mielessä harhaanjohtavana, että tämä työ käsittelee tutkimusaineiston osalta ainoastaan proosaa. Mikäli lajin tutkimusta jatkaisi myöhemmin esimerkiksi lyriikan ja draaman saralle, voisi olla hyödyllistä käyttää tarkempia termejä kuten naisproosa ja naislyriikka, ja hyödyntää nimitystä naisfiktio esimerkiksi kattoterminä tai ilmiön nimenä.

Lajirepertoarin piirteiden tasolla nostaisin naisfiktioin tärkeimmiksi piirteiksi naispäähenkilön sekä naisten elämään liittyvät aiheet ihmis- ja rakkaussuhteet mukaan lukien. Naisten elämään liittyvistä aiheista on syytä muistaa, että tässä tutkielmassa on nostettu esille vain joitakin yleisiä aiheita, ei suinkaan kaikkia mahdollisia, sillä mahdollisuuksien määrä on lähes loputon. Tässä työssä olen kuitenkin sekä laajentanut että tarkentanut naisfiktioin lajirepertoaria aiempaan tutkimukseen verrattuna. Muutamien lajirepertoarin piirteiden nostamisella keskeisiksi en halua sanoa, etteivätkö muutkin tässä tutkitut piirteet ole samalla tavalla osa naisfiktioin lajirepertoaria, sillä lopulta jokainen kaunokirjallinen teos valitsee oman yhdistelmänsä kaikkien mahdollisten lajirepertoarin piirteiden joukosta (Fowler 1982, 55).

Johdannossa esittelin ajatuksen naisfiktiosta suurena puuna, joka jakautuu oksien tavoin erilaisiin alalajeihin. Tämän työn teoriaosassa olen määritellyt muutamia lajeja, jotka voi tulkita naisfiktioin alalajeiksi: chick lit, tyttökirjallisuus, lesbokirjallisuus ja eroottinen kirjallisuus. Erilaisten alalajien runsaus ja monipuolisuus eivät valitettavasti pääse tässä työssä oikeuksiinsa, sillä tämänkin suhteen tutkimusta oli käytännön syistä rajattava eikä kaikkia naisfiktioin alalajeja ollut mahdollista käsitellä. Puumetaforaan liittyy yhteys muihin puihin ja lajeihin, mikä tulee käytännössä esille

yksittäisten teosten analyysin tasolla: monissa tutkimusaineiston teoksissa on nähtävissä piirteitä paitsi naisfiktiosta myös muista kirjallisuudenlajeista. Esimerkiksi E. Saarisen *Jane Blond. Elä ja anna toisten kuolata* (2012) yhdistää naisfiktioon agenttiromaanin ja parodian piirteitä ja historiallisen romaanin ja naisfiktion yhdistelminä voi pitää ainakin Paula Havasteen *Yhden toivon tietä* (2012), Milla Keräsen *Sisilian ruusua* (2012) ja Kristiina Vuoren *Näkijän tytärtä* (2012).

Tämän työn tutkimusaineisto näyttäisi vahvistavan Alastair Fowlerin ja muiden kirjallisuudentutkijoiden<sup>12</sup> käsityksiä siitä, että eriasteiset hybridit ja modulaatiot eli teokset, jotka sisältävät piirteitä useamman kuin yhden genren lajirepertoaarista, ovat nykykirjallisuudessa yleisiä. Vaikuttaisi jopa siltä, että selkeästi vain yhtä tiettyä lajia edustava kirjallisuus alkaa olla yhä harvinaisempaa niihin teoksiin verrattuna, jotka yhdistelevät eri lajeja ainakin jollain tasolla. Tässä työssä analysoin lukuisia tutkimusaineistosta löytyviä viittauksia satuihin ja fantasiaan. Esitin työn analyysiosassa, että kyseessä voisi mahdollisesti olla uusi naisfiktion lajirepertoaarin piirre. Asian voi ajatella toisinkin: naisfiktion piirteen sijaan viittausten voi myös nähdä ilmentävän nykykirjallisuudelle tyypillistä hybridisyyttä ja lajien sekoittumista. Joka tapauksessa ilmiö on todennettavissa, kutsuttiin sitä millä nimityksellä tahansa.

Kirjallisuuden muuttumisen ja lajien sekoittumisen voi nähdä ilmentävän kirjallisuuden elinvoimaisuutta. Kirjallisuus muuttuu jatkuvasti, mikä asettaa haasteita myös kirjallisuudenlajien määrittelylle: se on aina aikaan ja paikkaan sidottua, eikä pysyviä määritelmiä ole mahdollista tehdä (Fowler 1982, 45). Lajirepertoaarin määrittelyä koskevat samat ongelmat, sillä uudet teokset laajentavat ja uudistavat lajirepertoaaria ajan saatossa (Fowler 1982, 57), kuten tämäkin tutkimus osoittaa. Muutoksista huolimatta – tai kenties juuri niiden ansiosta – naisfiktio näyttää elävän ja voivan hyvin. Genre on levinnyt laajalle sekä ulkomailla että meillä Suomessa: lajin monipuolisuus tulee hyvin esille tämän työn tutkimusaineiston laaja-alaisuuden kautta.<sup>13</sup> Vaikka kyseessä ei ole tiivis ja yhtenäinen laji, yhteinen lajirepertoaari toimii perusteena sille, että naisfiktiota voidaan pitää omana genrenään, vaikka käytännön ja yksittäisten teosten tasolla genret usein sekoittuvatkin.

Näin moninainen laji kuin naisfiktio tarjoaa houkuttelevia jatkotutkimuksen paikkoja, etenkin kun lajin tutkimus on vasta aluillaan. Tässä työssä naisfiktiota on tarkasteltu ainoastaan romaanin

---

<sup>12</sup> Alastair Fowlerin (1982) lisäksi kirjallisuudenlajien sekoittumisesta ovat kirjoittaneet esim. Huhtala 2006, Lyytikäinen 2005 ja Salin 2005.

<sup>13</sup> Jälkikäteen arvioituna lopullinen tutkimusaineisto ei ole niin kattava ja monipuolinen kuin olisi mahdollista, sillä esimerkiksi naisdekkarit rajautuivat valintaprosessin viimeisessä vaiheessa tutkimusaineiston ulkopuolelle. Huomio on tehty tutkimuksen toteuttamisen jälkeen, joten kyseiseen seikkaan ei kuitenkaan enää tässä vaiheessa voi vaikuttaa.

kontekstissa, koska lajia ei ole mahdollista kartoittaa kokonaisvaltaisesti pro gradun laajuudessa työssä. Tutkimusta olisi kiinnostava laajentaa myös lyriikan ja draaman tai kertomakirjallisuuden osalta esimerkiksi novellin puolelle. Kuten työn johdannossa todettiin, naisfiktio ulottuu kirjallisuuden lisäksi myös muille kulttuurin osa-alueille, ja lajia voisi hyvin tutkia esimerkiksi intermediaalisuuden näkökulmasta. Naisfiktio vastapuolena voisi kartoittaa myös miesfiktiota: millaista miehistä kertova kirjallisuus on ja miten se vertautuu naisfiktioon. Vähintäänkin yhtä mielenkiintoista olisi tarkastella miesten kirjoittamaa naisfiktiota myös käytännön eikä vain teorian tasolla. Tämä tutkimus on luonut kotimaisen avauksen naisfiktio lajiin, ja lajin kartoituksen toivoisi saavan jatkoa niin Suomessa kuin ulkomailla.

## LÄHTEET

### Tutkimusaineisto

Eeva, Sanna (2012) *Olot*. Hämeenlinna: Karisto.

Havaste, Paula (2012) *Yhden toivon tie*. Helsinki: Gummerus.

Hämeen-Anttila, Virpi (2012) *Tapetinvärinen*. Helsinki: Otava.

Keränen, Milla (2012) *Sisilian ruusu*. Helsinki: Gummerus.

Latvala, Taina (2012) *Välimatka*. Helsinki: WSOY.

Lehtinen, Tuija (2012) *Tuhansien aamujen talo*. Helsinki: Otava.

Lipson, Katri (2012) *Jäätelökauppias*. Helsinki: Tammi.

Mustonen, Enni (2012) *Kultarikko*. Helsinki: Otava.

Paloheimo, Laura (2012) *Klaukkala*. Helsinki: Otava.

Poutanen, Kira (2012) *Rakkautta borealis*. Helsinki: WSOY.

Pulkkinen, Riikka (2012) *Vieras*. Helsinki: Otava.

Rissanen, Pirjo (2012) *Kamomillasola*. Helsinki: Gummerus.

Saarinen, E. (2012) *Jane Blond. Elä ja anna toisten kuolata*. Helsinki: Jane Blond -kustannus.

Snellman, Anja (2012) *Ivana B*. Helsinki: Siltala.

Souri, Katariina (2012) *Polku*. Helsinki: Tammi.

Taponen, Jaana (2012) *Stockan herkku*. Hämeenlinna: Karisto.

Vaahtera, Veera (2012) *Onnellisesti eksyksissä*. Helsinki: Tammi.

Vanhatalo, Pauliina (2012) *Korvaamaton*. Helsinki: Tammi.

Vuori, Kristiina (2012) *Näkijän tytär*. Helsinki: Tammi.

Vänskä, Mia (2012) *Musta kuu*. Jyväskylä: Atena.

### Tutkimuskirjallisuus

Ahokas, Pirjo (1988) Enkeli, hirviö, ennennäkemätön. Naistutkimus kirjallisuustieteessä. Teoksessa Irmeli Niemi (toim.) *Pöydänkulma ja maailma. Naiskirjallisuus tutkimuskohteena. Teoriaa, käytäntöä, lähteitä*. Turku: Turun yliopisto, 6-46.

Alavirta, Nina (1999) *Symbols of confinement and escape in nineteenth and twentieth century women's short fiction*. Pro gradu -työ. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Almgren, Päivi (2006) Rakkautta, rakkautta taas: sinkut romantiikan perinteiden pyörteissä. Teoksessa Kaisa Hypén (toim.) *Fiktiota! Levottomat genret ja kirjaston arki*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 150–168.

Baym, Nina (1979) *Woman's Fiction. A Guide to Novels by and about Women in America, 1820-1870*. 2. painos. Ithaca: Cornell University Press.

Benstock, Shari (2006) Afterword: The New Woman's Fiction. Teoksessa Suzanne Ferriss & Mallory Young (toim.) *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. New York; Abingdon: Routledge, 253–256.

Brax, Klaus (2008) Imitaatiosta kommunikaatioon – laji kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessa Outi Alanko-Kahiluoto & Tiina Käkälä-Puumala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. 3. painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 117–139.

Eloranta, Ulla (1974) ”Villiorvokkien hurma”. Naistenviihde populaarikirjallisuuden kentässä. Teoksessa Seppo Knuutila: *Aika on aikaa... Tutkielma poploresta*. Helsinki: Gaudeamus, 155–191.

Enwald, Liisa (1999) Naiskirjallisuus. Teoksessa Pertti Lassila (toim.) *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 199–211.

Eskola, Katarina (1990) *Lukijoiden kirjallisuus Sinuhesta Sonja O:hon*. Helsinki: Tammi.

Ferriss, Suzanne & Young, Mallory (2006) Introduction. Teoksessa Suzanne Ferriss & Mallory Young (toim.) *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. New York; Abingdon: Routledge, 1–13.

Fowler, Alastair (1982) *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon.

Fowler, Bridget (1991) *The Alienated Reader. Women and Popular Romantic Literature in the Twentieth Century*. New York: Harvester Wheatsheaf.

Hosiaislouma, Yrjö (2003) *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

Huhtala, Liisi (1989) J. L. Runebergin varjosta – Fredrika Runeberg. Teoksessa Maria-Liisa Nevala (toim.) *”Sain roolin johon en mahdu”*. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava, 124–132.

Huhtala, Liisi (2006) Kuria ja kurittomuutta: hieman lajeista ja kaanonista. Teoksessa Kaisa Hypén (toim.) *Fiktiota! Levottomat genret ja kirjaston arki*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 67–84.

Huttunen, Ulla (1984) *Ingredients of women's fiction set in the past*. Pro gradu -työ. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Hypén, Kaisa (2006) “...tilata ja järjestää, luetteloida ja varastoida, auttaa lukijoita valitsemaan ja löytämään”: kirjastot ja kaunokirjallisuus. Teoksessa Kaisa Hypén (toim.) *Fiktiota! Levottomat genret ja kirjaston arki*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 11–66.

Häggman, Kai (1994) *Perheen vuosisata. Perheen ihanne ja sivistyneistön elämäntapa 1800-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

Kay, Patricia (2003) *Coming of Age: From Romance to Chick Lit, Women's Fiction Is on the Rise*. *Writer* 116, 60–63.

Karkulehto, Sanna (2013) Sukupuoli, seksuaalisuus ja valta. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajärvi (toim.) *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 109–123.

Karttunen, Päivi (1989) ”Eräs aivan tuntematon laji”. Teoksessa Maria-Liisa Nevala (toim.) ”*Sain roolin johon en mahdu*”. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava, 294–300.

Kekki, Lasse (1996) Platonista perversiteoriaan: homoidentiteetti ja homokirjallisuus. Teoksessa Tero Norkola & Eila Rikkinen (toim.) *Sivupolkuja. Tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseuduille*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 53–65.

Kekki, Lasse (2006) Kirjat kaapista: lesbo- ja homokirjallisuuden lajia etsimässä. Teoksessa Kaisa Hypén (toim.) *Fiktiota! Levottomat genret ja kirjaston arki*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu, 85–94.

Klintrup, Petra (2011) *Kaksi tähteä – komeetta ja tähdenlento. Suomalaisen naistenviihteen asemointia – esimerkkeinä Hilja Valtonen ja Aino Räsänen*. Väitöskirja. Oulu: Oulun yliopisto.

Kokkonen, Sara (2013) *Rasavillejä ja romantikkoja. Rakkaat suomalaiset tyttökirjat*. Helsinki: Avain.

Kuivalainen, Päivi (2005) *Consciousness in narrative: a case study of women's fiction 1688–1922*. Lisensiaatintutkimus. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Kurikka, Kaisa (2002) Nuorten naisten lisempi laiffi. 1990-luvun naiskirjallisuuden sinkkunaisia, perhetyttöjä ja siltä väliltä. Teoksessa Markku Soikkeli (toim.) *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Turku: Turun yliopisto, 201–226.

LaPlace, Maria (1987) Producing and Consuming the Woman's Film. Discursive Struggle in *Now, Voyager*. Teoksessa Christine Gledhill (toim.) *Home is Where the Heart Is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, 138–166.

Lappalainen, Päivi (2001) Johdanto. Naiset ja romaani julkisen ja yksityisen välimaastossa 1800-luvulla. Teoksessa Päivi Lappalainen, Heidi Grönstrand ja Kati Launis (toim.) *Lähikuvassa nainen. Näköaloja 1800-luvun kirjalliseen kulttuuriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–22.

Launis, Kati (1999) Rakennellut rakkaudet. Puheenvuoroja rakkaudessa naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa 1800-luvun puolivälin Suomessa. Teoksessa Susanna Paasonen (toim.) *Hääkirja. Kirjoituksia rakkaudesta, romantiikasta ja sukupuoliesta*. Turku: Turun yliopisto, 33–52.

Loivamaa, Ismo (2000) Naistenviihde sallii ja suvaitsee. *Suomen Kuvalehti* 84: 45, 73.

Lyytikäinen, Pirjo (2005) Esipuhe. Lajit kirjallisuudessa. Teoksessa Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi & Päivi Koivisto (toim.) *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–23.

Mabry, A. Rochelle (2006) About a Girl: Female Subjectivity and Sexuality in Contemporary "Chick" Culture. Teoksessa Suzanne Ferriss & Mallory Young (toim.) *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. New York; Abingdon: Routledge, 191–206.

Mazza, Cris (2006) Who's Laughing Now? A Short History of Chick Lit and the Perversion of a Genre. Teoksessa Suzanne Ferriss & Mallory Young (toim.) *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. New York; Abingdon: Routledge, 17–28.

Melkas, Kukku (2013) Populaarin politiikka romanttisessa ja historiallisessa viihteessä. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiainluoma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajärvi (toim.) *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 272–279.

Nevala, Maria-Liisa (1989a) Julkinen kirjailijanrooli – Minna Canth. Teoksessa Maria-Liisa Nevala (toim.) *"Sain roolin johon en mahdu"*. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava, 213–249.



Nevala, Maria-Liisa (1989b) Linjoja ja solmuja. Teoksessa Maria-Liisa Nevala (toim.) *”Sain roolin johon en mahdu”*. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsinki: Otava, 745–753.

Niemi, Irmeli (1988). Saatteeksi. Teoksessa Irmeli Niemi (toim.) *Pöydänkulma ja maailma. Naiskirjallisuus tutkimuskohteena. Teoriaa, käytäntöä, lähteitä*. Turku: Turun yliopisto, 1–5.

Niemi, Juhani (1984) *Populaarikirjallisuus Suomessa. Huokean viihdekirjallisuuden osakulttuurin erittelyä*. 2. painos. Helsinki: WSOY.

Nieminen, Reetta & Niemi, Irmeli (1988) Suomen naiskirjailijat kirjallisuushistorioitsijain silmin. Teoksessa Irmeli Niemi (toim.) *Pöydänkulma ja maailma. Naiskirjallisuus tutkimuskohteena. Teoriaa, käytäntöä, lähteitä*. Turku: Turun yliopisto, 73–134.

Ojajärvi, Jussi (2013) Naiskirjallisuus äitimyytin purkajana. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä & Jussi Ojajärvi (toim.) *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 127–130.

Pakkanen, Johanna (1996) Kuinka lähestyä lesbokirjallisuuden historiaa? Teoksessa Tero Norkola & Eila Rikkinen (toim.) *Sivupolkuja. Tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseuduille*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 66–77.

Parente-Čapková, Viola (2007) Shame, Rebellion and Matrilineage. Figurations of Mother–daughter Relationship in Contemporary Finnish Prose by Women Writers. Teoksessa Päivi Lappalainen & Lea Rojola (toim.) *Women’s Voices. Female Authors and Feminist Criticism in the Finnish Literary Tradition*. Helsinki: Finnish Literature Society, 110–141.

Pennanen, Eila (1970) Ajanvietekirjallisuus. Teoksessa Pekka Tarkka (toim.) *Suomen kirjallisuus VIII. Kirjallisuuden lajeja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 299–321.

Pratt, Annis (1982) *Archetypal Patterns in Women’s Fiction*. Brighton: The Harvester Press.

Pratt, Annis & Loewenstein, Andrea (1982) Love and Friendship between Women. Teoksessa Annis Pratt: *Archetypal Patterns in Women’s Fiction*. Brighton: The Harvester Press, 95–112.

- Pratt, Annis & White, Barbara (1982) *The Novel of Development*. Teoksessa Annis Pratt: *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Brighton: The Harvester Press, 13–37.
- Radway, Janice A. (1991) *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. 2. painos. Chapel Hill, N.C.: The University of North Carolina Press.
- Salin, Sari (2005) Ilveilijän tunnustuskirja. Jussi Kylätaskun *Akuaban* ”sekahampainen laji”. Teoksessa Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi & Päivi Koivisto (toim.) *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 237–263.
- Soikkeli, Markku (1999) Perheromanssi yhteiskunnan parodiana. Teoksessa Susanna Paasonen (toim.) *Hääkirja. Kirjoituksia rakkaudesta, romantiikasta ja sukupuolesta*. Turku: Turun yliopisto, 53–69.
- Spender, Dale (1986) *Mothers of the Novel. 100 good women writers before Jane Austen*. London: Pandora.
- Stacey, Jackie & Pearce, Lynne (1995) *The Heart of the Matter: Feminists Revisit Romance*. Teoksessa Lynne Pearce & Jackie Stacey (toim.) *Romance Revisited*. New York: New York University Press, 11–45.
- Tuohimaa, Sinikka (1988) *Nainen, kieli ja kirjallisuus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ukkonen, Jenni (1999) Tahdon, mutta... Sinkkunainen yksinäisyyden ja itsenäisyyden satimessa. Teoksessa Susanna Paasonen (toim.) *Hääkirja. Kirjoituksia rakkaudesta, romantiikasta ja sukupuolesta*. Turku: Turun yliopisto, 89–102.
- Vnuk, Rebecca & Donohue, Nanette (2013) *Women's Fiction. A Guide to Popular Reading Interests*. Santa Barbara: Libraries Unlimited.
- Voipio, Myry (2011) About a Skirt. Miten ja miksi chick lit valloittaa maailmaa? Teoksessa Satu Kiiskinen & Päivi Koivisto (toim.) *Kirjallisuus liikkeessä. Lajeja, käsitteitä, teorioita*. Helsinki: Äidinkielen opettajain liitto, 97–112.

Voipio, Myry (2013) Light, Love and Desire. The New Wave of Finnish Girls' Literature. *Girlhood Studies* 6, no. 2, 119–135.

Wells, Juliette (2006) Mothers of Chick Lit? Women Writers, Readers, and Literary History. Teoksessa Suzanne Ferriss & Mallory Young (toim.) *Chick Lit. The New Woman's Fiction*. New York; Abingdon: Routledge, 47–70.

Woolf, Virginia (1994) *A Room of One's Own*. 12. painos. (Alkuperäinen ilmestymisvuosi 1929.) London: Flamingo.

Ørvig, Mary (1988) *Flickboken och dess författare. Ur flickläsningens historia*. Hedemora: Gidlunds.

#### Painamattomat lähteet

Atena kustannus Oy -internetsivusto (2010). URL <http://www.atenakustannus.fi/tilaukset/kirja/493> (linkki tarkastettu: helmikuu 2015).

E L James -internetsivusto (2014). URL <http://www.eljamesauthor.com/> (linkki tarkastettu: marraskuu 2014).

Gummerus.fi -internetsivusto. URL <http://www.gummerus.fi/fi/kirja/9789512089772/yhden-toivontie/#> (linkki tarkastettu: maaliskuu 2014).

Helsingin Sanomat -internetsivusto (2012) Eroottinen romaani nousi Britannian myydyimmäksi. URL <http://www.hs.fi/kulttuuri/a1305590858244> (linkki tarkastettu: marraskuu 2014).

Karisto.fi -internetsivusto.

URL <http://www.karisto.fi/portal/suomi/kustannusliike/kirjailijat/?aid=471&action=kirjailija> (linkki tarkastettu: maaliskuu 2014).

Katariina Souri -internetsivusto. URL <http://katariinasouri.com/kirjailija/> (linkki tarkastettu: marraskuu 2014).

Kirjailija Laura Paloheimo -internetsivusto. URL <http://www.laurapaloheimo.com/> (linkki tarkastettu: lokakuu 2014).

Merriam-Webster.com -internetsivusto (2014) Feminism. URL <http://www.merriam-webster.com/dictionary/feminism> (linkki tarkastettu: marraskuu 2014).

Otava.fi -internetsivusto. URL <http://www.otava.fi/kirjailijat/enni-mustonen/> (linkki tarkastettu: lokakuu 2014).

URL [http://www.otava.fi/kirjailijat/tuija\\_lehtinen/](http://www.otava.fi/kirjailijat/tuija_lehtinen/) (linkki tarkastettu: lokakuu 2014).

Pauliina Vanhatalo -internetsivusto. URL <http://www.pauliinavanhatalo.fi/?p=343> (linkki tarkastettu: lokakuu 2014).

Tammi.fi -internetsivusto. URL <http://www.tammi.fi/web/kyselylinkkeja/uutiset/-/news/24270180/> (linkki tarkastettu: lokakuu 2014).

Vaasan kaupunginteatterin internetsivusto.

URL [http://teatteri.vaasa.fi/tmp\\_teatteri\\_catalog\\_1.asp?sua=1&lang=1&s=264](http://teatteri.vaasa.fi/tmp_teatteri_catalog_1.asp?sua=1&lang=1&s=264) (linkki tarkastettu: lokakuu 2014).