

“Hyvät lukijat! Meidän täytyy ottaa haltuun meihin liittyvät sanat.”

Vilja-Tuulia Huotarisen *valoa valoa valoa* tyttökirjan ja tyttöyden (toisin) toistajana

Anna Ylimaunu

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos: Kirjallisuus

Ohjaajat: Sanna Karkulehto ja Myry Voipio

Joulukuu 2014

1 JOHDANTO.....	4
1.1 Tutkimuskohteen esittely ja tutkimusasetelma	8
1.2 Tutkimuskysymykset, tutkimusmetodi ja tutkimuksen kulku	11
2 Kerronnan performatiivisuus.....	15
2.1. Teoreettisen taustan lähtökohdista	15
2.1 Sukupuoli on seurausta toistosta	17
2.2 Toisin toistaminen.....	20
2.3 Performanssi ja performatiivi	23
2.4 Performatiivinen narratologia	24
2.5 Muutokset ja murtumat: performatiivisen luennan jäljillä.....	25
3 Tyttökirja ja tyttöys valoa valoa valoa -teoksessa	30
3.1 Tyttökirjan määrittelyjä	31
3.2 Tyttökirjallisuuden synty ja kehitys.....	34
3.3 Tyttökirjallisuus Suomessa	35
3.4 <i>valoa valoa valoa</i> uuden aallon tyttökirjana	39
3.5 Tyttöys <i>valoa valoa valoa</i> -teoksessa	42
3.6 Hyvä tyttö, huono tyttö. Mimi ja Mariia tyttömatriisia ja tyttöjatkumoa vasten	47
3.7 <i>valoa valoa valoa</i> tyttökirjan (toisin) toistajana	50
4 Tyttökirjaa ja tyttöyttä purkamassa – Toisin toistamisen strategiat.....	56
4.1 Kertojan ja kerronnan toisin toiston taso	58
4.1.1 Itseään tarkkaileva teksti: metafiktio teoksessa.....	58
4.1.2 Kielen etualaistaminen ja kerronnan vieraannuttaminen.....	62
4.1.3 Itseään tarkkaileva tyttöys: metafiktion tematisoituminen.....	65
4.2 Tarinamaailman taso	66
4.2.1 “Naamiosta tuli naama.” Näyttelemisen motiivi	66
4.2.2 Gurleskit performanssit	69
4.2.3 Mimiikan suhde todellisuuteen: Mimin mimeettisyys	73
4.3 Lukijuuden taso.....	77
4.3.1 ”HYVÄT LUKIJAT!” Lukija tekstin tuottajana	77
4.3.2 Keskuksen henkilöhaamo.....	80
5 Päätäntö	85
Lähteet	89

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistinen tiedekunta	Laitos – Department Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Anna Sofia Ylimaunu	
Työn nimi – Title “Hyvät lukijat! Meidän täytyy ottaa haltuun meihin liittyvät sanat.” Vilja-Tuulia Huotarisen <i>valoa valoa valoa</i> tyttökirjan ja tyttöyden (toisin) toistajana	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus	Työn laji – Level Pro gradu -tutkielma
Aika – Month and year Joulukuu 2014	Sivumäärä – Number of pages 88 s. + lähteet 11 s.
Tiivistelmä – Abstract	
<p>Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani Vilja-Tuulia Huotarisen Finlandia Junior -palkittua tyttökirjaa <i>valoa valoa valoa</i> (2011). Tutkimukseni on sekä temaattista että kontekstuaalista: tutkin, miten teoksessa tyttöyden merkityksiä rakennetaan performatiivisesti ja miten teos sijoittuu kotimaisen tyttökirjallisuuden jatkumoon. Tärkein tutkimusongelmani on, miten <i>valoa valoa valoa</i> toistaa/toisin toistaa tyttöyttä ja tyttökirjaa. Tarkastelen teoksen kerrontaa teemaa tukevana valintana ja pohdin muun muassa keskuksettomien henkilöhahmojen, mimeettisyyden ja näyttelemisen teemojen kytkeytymistä teoksessa kirjoitettuun tyttökuviin.</p> <p>Työni teoreettisena lähtökohtana on Judith Butlerin ajatus subjektien, sukupuolen ja identiteettien performatiivisesta tuottamisesta. Nostan Butlerin teoriasta esille erityisesti <i>toisin toistamisen</i> käsitteen, jota sovellan kirjallisuudentutkimukseen ja kaunokirjallisen tekstin lähilukuun. Tarkoitan toisin toistamisella sellaisia tekoja, joissa kohdeteoksessani performatiiveja toistetaan vallitsevia käytäntöjä vastaan. Näiden toisin toistettujen tekojen kautta tutkin paikkoja, joissa henkilöhahmojen sukupuolen ja identiteetin voi nähdä jollain tavalla murtuvan tai olevan muutoksessa. Luen teosta performatiivisen luennan metodilla ja käytän analyysissäni narratologian käsitteitä ja teoriaa. Lisäksi vertaan <i>valoa valoa valoa</i> -teosta aiempaan kotimaiseen tyttökirjallisuuteen ja kysyn, uudistaako, tuoreuttaako tai toistaako kohdeteokseni jotain toisin kotimaisen tyttökirjallisuuden lajista.</p> <p>Analyysi osoittaa, että Huotarisen teos uudistaa ja toisin toistaa joitakin perinteisen tyttökirjallisuuden piirteitä ja samaan aikaan siinä on läsnä monia klassisen tyttökirjan ominaisuuksia. Teoksessa esiintyvä henkilöhahmojen keskuksettomuus toimii tyttöjä ja tyttöyttä emansipoivana strategiana ja samalla keskuksettomat henkilöhahmot vapauttavat tyttöhahmojen kuvausta lajin konventioista. Teos haastaa lukijan osallistumaan merkitysten muodostamiseen ja luo tuoretta, aktiivisen osallistujan lukijapositiona kotimaiseen nuortenkirjallisuuteen. Teoksen kerronta pyrkii rikkomaan mimeettisen illusion metafiktion, epäjatkuvien henkilöhahmojen ja epäluotettavan kertojan keinoin ja näin kiinnittämään lukijan huomion merkitysten muodostusprosesseihin kirjallisuudessa ja kulttuurissa ylipäätään. <i>valoa valoa valoa</i> tekee tyttöyden merkitysten rakentumisen tavat ja representaatioiden kulttuurisen ja diskursiivinen tuottamisen läpinäkyväksi; teoksen kerronta osallistuu teoksen merkitysten rakentamiseen, mikä on merkittävää ja uutta kotimaisen tyttökirjagenren saralla. Teos tuo suomalaisen nuortenkirjallisuuteen uusia kirjallisia keinoja.</p>	
Asiasanat – Keywords tyttökirjat, tyttöys, performatiivisuus, toisin toistaminen, Vilja-Tuulia Huotarinen, Judith Butler, kerronta, metafiktio, sukupuoli	
Säilytyspaikka – Depository Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto; Jyväskylän yliopiston kirjasto	
Muita tietoja – Additional information	

1 JOHDANTO

“Huotarisen romaanin rakenne karkottaa nuoria lukijoita. Teos vaatii kokenutta lukijaa, joka ymmärtää kirjallisuudella kikkailemisen keinot eikä läähätä vain seuraavaa juonen käännettä. – – Huotarisen *valo valo valo* putoaa nuorten ja aikuisten kirjallisuuden väliin.” (Ruuska 2011.)

Tässä pro gradu -työssäni tutkin Vilja-Tuulia Huotarisen *valo valo valo* -tyttökirjaa (2011). Teos voitti ilmestymisvuonnaan Finlandia Junior -palkinnon. Tutkin teosta sen tuottaman tyttökuva kannalta ja kysyn, miten teos toistaa ja toisin toistaa kotimaisen tyttökirjallisuuden lajia ja siinä esitettyä tyttöyttä. Edellä oleva katkelma on kirjallisuuskriitikko Helena Ruuskan *Helsingin Sanomiin* kirjoittamasta arvostelusta *valo valo valo* -teoksesta. Ruuskan arvio on otsikoitu sanoin “Taidokas romaani väärässä sarjassa”. Arvio kuvaa hyvin *valo valo valo* -teoksen vastaanottoa. Kirjallisuuskriitikot, lukijat ja nuortenkirjaväki tuntuvat yhtä aikaa ylistävän mutta myös olevan hämillään teoksesta. Erityisesti teoksen avoimesti kuvaama tyttöjen välinen rakkaussuhde herätti mediassa taivastelua teoksen päästyä Finlandia Junior -palkintoehdokkaaksi; esimerkiksi valtakunnan ykkösmedia Yleisradio ratsasti räväkällä otsikolla “Finlandia Juniorista kisaava kuvaa nuorten seksiä” (Heikkilä-Halttunen 2011). Paitsi mediassa myös koulumaailmassa teoksen sopivuudesta lapsille ja nuorille on käyty keskustelua. Eräs äidinkielenopettajana työskentelevä ystävänä joutui vanhempien painostuksesta pitämään ylimääräisen vanhempainillan luetettuaan teosta yläkouluikäisillä oppilaillaan. Vanhemmat olivat kauhuissaan teoksen välittämästä maailmankuvasta; itsemurhan, masennuksen ja lesbosuhteen ei heidän mukaansa sopisi kuulua nuorille suunnattuihin kirjoihin.

Samaan aikaan, kun teosta on äimistelyä, sitä on myös ylistetty uusiäänisimmäksi nuortenkirjaksi pitkään aikaan (ks. esim. Heikkilä-Halttunen 2011; Voipio 2013a). Kirjallisuudentutkija ja -kriitikko Päivi Heikkilä-Halttunen mukaan *valo valo valo* antaa lupauksen koko kotimaisen nuortenromaanin elpymisestä (Heikkilä-Halttunen 2011). Myös Finlandia Junior -palkinnon valinneen muusikko Paula Vesalan palkintopuhe kuvaa teoksen maailmasta käsin hyvin tätä aikuisten ja nuorten välistä kontrolliristiriitaa: “*valo valo valo* ei kumarru nuorten puoleen aikuisen maailmasta, vaan sen ääni tulee suoraan ja elävänä kipeästä, pyörryttävästä, monimutkaisesta nuoruudesta, siitä, jossa nuorta pitäisikin oikeastaan suojella juuri aikuisilta ja heidän sokeudeltaan” (Vesala 2011). Myrskystä suomalaisen nuortenkirjallisuuden vesilasissa huomaa, että *valo valo valo* on jotain uutta, mitä kotimaisella nuortenkirjarintamalla ei ole

totuttu näkemään.

Oma kiinnostukseni *valoa valoa valoa* -teokseen syttyi liki samassa, kun sain teoksen käteeni ja ehdin lukea sen ensimmäiset sivut. *valoa valoa valoa* oli lukukokemuksena jotain, mihin tyttökirjojen himolukijana en ollut koskaan aikaisemmin törmännyt. *valoa valoa valoa* on yksi 2000-luvun kotimaisen tyttökirjallisuuden radikaaleimpia – ellei radikaalein – rajojen liikuttaja. Teoksesta tekevät kumouksellisen sekä sen kaunokirjallinen muoto että sen käsittelemät aiheet: kirja on kirjoitettu vahvan metafiktiivisellä ja tajunnanvirtamaisella otteella, ja se käsittelee homoseksuaalisuutta, nuoren itsemurhaa ja yhteiskunnallista osattomuutta moralisoimattomaan sävyyn. Teos edustaa nuortenkirjallisuudessa vallalla olevaa ongelmakeskeisen nuortenkirjan tyyppiä, mutta tuo ongelmakeskeiseen alalajiinsa uusia sävyjä. Kerrontateknisesti *valoa valoa valoa* poikkeaa merkittävästi tyttökirjan perinteestä: teoksessa tapahtumat ja juonenkäänneet eivät etene kronologisessa järjestyksessä ja kerrontaa värittää minäkertojan tajunnanvirtamainen ajatuspuhe. Kirjallisuudentutkijan kannalta teoksesta tekee erityisen mielenkiintoisen se, että teos on kirjoitettu intertekstuaalisella ja metafiktiivisellä otteella monia kaunokirjallisuuden konventioita vasten ja niihin viitaten – ja samalla tämä itsetietoisuus tekee teoksen tulkinnasta haastavaa. Teos haastaakin lukijaansa, sillä se sisältää paljon aukkoja eikä useinkaan anna yksiselitteisiä vastauksia esittämiinsä kysymyksiin.

Yllätyksekseni *valoa valoa valoa* -teosta ei ole Finlandia Junior -voitosta ja sen radikaalin uudistavasta kerronnasta huolimatta kirjallisuustieteessä tutkittu perusteellisesti. Teokseen viitataan yhdessä artikkelissa sekä yhdessä opinnäytteessä. Huotarisen teos on yksi Jaana Viskarin pro gradu -työn kohdeteksteistä (Viskari 2011). Viskari tutkii gradussaan, millaista kuvaa 2000-luvulta valikoidut mielipidetekstit ja Huotarisen *Sakset kädessä ei saa juosta* -runoteos sekä *valoa valoa valoa* luovat 2000-luvun tyttöydestä. *valoa valoa valoa* on tutkimuksen sivuroolissa, ja sen käsittely jää vähäiseksi. Lisäksi kirjallisuudentutkija Myry Voipio on käsitellyt Huotarisen teoksen seksuaalisuutta *Girlhood Studies* -lehdessä (4/2013) julkaistussa artikkelissaan. Voipion artikkeli keskittyy uuden aallon tyttökirjallisuuteen ja siinä esitettyyn vapautuneeseen seksuaalikuvaukseen, ja Voipio käsittelee Huotarisen teosta yhtenä muiden kotimaisten uuden aallon tyttökirjojen joukossa.

Itselleni tärkeä motiivi tutkia tyttökirjallisuutta on lajin voimaannuttava, samaistuttava ja osin

kasvattava luonne. Kirjallisuuden tytöt heijastavat oman yhteiskuntansa kulttuurisia arvoja ja normeja ja kertovat lukijoilleen siitä, millaisia tytöt ovat ja mitä he voivat yhteiskunnassamme tehdä. Samalla kirjojen hahmot osoittavat, millaisia toimijuuksia nuorten on mahdollista omassa elämässään toteuttaa. Lyhyemmän muotonsa ja yksinkertaisen esitystapansa ansiosta lasten- ja nuortenkirjallisuus voi välittää monet yhteiskunnalliset ilmiöt jopa aikuistenkirjallisuutta nopeammin (ks. Heikkilä-Halttunen 2013, 247). Samaistuttavien henkilöhahmojen takia tyttökirjallisuus on itselleni aina poliittista ja yhteiskunnallista, mikä motivoi tutkimaan kirjallisuuden tyttörepresentaatioita¹. Tyttökirjallisuutta tarkastelemalla on mahdollista päästä niiden sukupuolittuneiden arvojen, normien, käyttäytymismallien ja odotusten jäljille, joita yhteiskunta tytöille ja pojille tarjoaa (ks. esim. Trites 2000, 22, 94; Heikkilä-Halttunen 2001, 219; MacLeod 2011, 206–208; Voipio 2014).

Määrittelen *valoa valoa valoa* -teoksen tyttökirjaksi ja tutkin sitä osana tyttökirjallisuuden lajia. Itselleni tyttökirjallisuuden laji näyttäytyy toisaalta yllättävän staattisena ja toisaalta, uusien tyttökirjojen valossa, hyvin uudistautumiskykyisenä kaunokirjallisuuden osa-alueena. Tätä muutoksen ja muuttumattomuuden tematiikkaa lähdän tutkimuksessani jäljittämään. Tyttökirjallisuutta on lajin pitkästä historiasta huolimatta tutkittu vähän. Tyttökirjallisuus on ollut lajina pitkään marginaalissa sekä kaunokirjallisuutena että kirjallisuudentutkimuksen osa-alueena. Maailmalla tyttökirjallisuutta on tutkittu jonkin verran, mutta Suomessa edes vanhempia tyttökirjaklassikoitamme ei ole juuri tutkittu tai niiden tutkimus on ollut vähäistä ottaen huomioon lajin suosion. 2000-luvulla on tehty muutamia kirjallisuustieteellisiä tyttö tutkimuksia, mutta ne ovat pitkälti keskittyneet yksittäisiin teoksiin, aiheisiin ja teemoihin. Myöskään laajempaa vertailua uuden ja vanhan tyttökirjan välillä ei ole Suomessa tehty. (Ks. esim. Rättyä 2003a, 109; Österlund 2011, 215; Voipio 2014; Voipio 2009, 91.) Onko tyttökirja sitten muinaisjäännös ajalta, jolloin kirjallisuutta jaoteltiin didaktiikan nimissä leimallisemmin

¹ Ymmärrän representaation tässä tutkimuksessa Susanna Paasosta mukailen paitsi esittävä, myös tuottavana merkityksenmuodostusprosessina, “jossa kuviin, objekteihin ja ihmisiin yhdistetään tietynlaisia merkityksiä ja samalla annetaan merkityksiä ympäröivälle maailmalle ja sen sosiaalisille suhteille” (Paasonen 2010, 40–41). Representaatiot eivät heijasta ympäristön arvoja ja ymmärrystä vaan myös tuottavat, muokkaavat, synnyttävät ja kierrättävät niitä. Representaatiot siis muokkaavat kuvaamiaan kohteita. (Ks. Paasonen 2010, 40-41, 45–46.)

sukupuolen mukaan? Tarvitaanko tyttökirjoja maailmassa, jossa sukupuolineutraalin kasvatuksen ihanteet kukoistavat?

Suomalainen tyttö- ja nuortenkirjallisuus elää monella tasolla murroskautta. Ylipäätään kirjoilla ja lukemisella ei 2010-luvulla mene Suomessa hyvin. PISA-raportit ja uusimmat lukemistutkimukset kielivät lasten lukutaidon heikkenemisestä ja lukuharrastuksen suosion hiipumisesta (ks. esim. Sulkunen & Välijärvi 2012). Lukeminen ei enää kykene kilpailemaan muiden lasten ja nuorten harrastusten kanssa, ja myös kirjallisuus painotuotteena ja taiteenlajina elää murroskautta. Tässä kehityksessä kamppailevalle tyttökirjallisuudelle on ennustettu loppua jo pitkään. Synkkiä tilastoja tarkastellessa onkin yllättävää, että lasten- ja nuortenkirjallisuutta julkaistaan tällä hetkellä enemmän kuin aikuisten kirjallisuutta². Suurista nimekemääristä huolimatta lasten- ja nuortenkirjallisuus on yhä valtamedian marginaalissa: kirjallisuuskritiikkejä tai syväluotaavia arvosteluja tai uutisia ei mediassa näy, ja lastenkirjallisuudesta käytävä rakentava keskustelu on siirtynyt nettiin pienen, alan asiantuntijoiden välisen piirin keskusteluksi. Lisäksi nuortenkirjallisuuden lukijakunta on muuttunut ja muuttumassa; yhä nuoremmat lapset lukevat nuortenkirjoja ja toisaalta entistä “vanhemmat nuoret” palaavat nuorten päähenkilöiden pariin YA-kirjallisuuden ja chick lit -genren kasvaessa. (Ks. esim. Heikkilä-Halttunen 2013, 247–248; Heikkilä-Halttunen 2012, 136–137, Voipio 2013b, 42; Heikkilä-Halttunen 2003, 69, Huhtala 2008, 24, Huhtala 2006, 13.)

Tässä ristipaineessa tyttökirja ei kuitenkaan ole kadonnut minnekään – päinvastoin. Monen alan asiantuntijan mielestä tyttökirja elää jopa uutta kultakauttaan, sillä tyttöyden kuvaukset kirjallisuudessa ovat monipuolistuneet ja monipuolistuvat koko ajan. Suomalaiset tyttökirjailijat ovat kyenneet seuraamaan aikaansa, ja tyttökirjallisuus on onnistunut vastaamaan yhteiskunnan muutoksiin. Tyttökirjallisuuden sisällä ilmestyy viihdyttäviä sarjoja arkielämästä urheiluun, moderneja kasvukertomuksia, chic litin keinoista ammentavia teoksia, historiallisia tyttöromaaneja sekä uudenlaisena kasvavana lajinaan fantasiatyttökirjallisuutta. (Voipio 2012 40–41.) Tyttökirjallisuuden yhä jatkuvasta vetovoimasta kertovat myös esimerkiksi erilaiset

² Nuortenkirjallisuus elää siis nimekemäärien perusteella vahvinta kautta lajin historiassa, tosin suuri osa teoksista on käänöskirjallisuutta (ks. Heikkilä-Halttunen 2013, 247).

kokoomateokset. Suvi Aholan ja Suvi Koskimiehen kokoamassa *Uuden kuun ja Vihervaaran tyttäret* -teoksessa (2005) eri-ikäiset suomalaiset muistelevat L. M. Montgomeryn *Anna-* ja *Runotyttö*-kirjojen lukukokemuksiaan. Tyttökirjabloggari Sara Kokkonen taas julkaisi hiljattain bloginsa myötä suomalaisia tyttökirjailijoita esittelevän teoksen *Rasavilleja ja romantikkoja: rakkaat suomalaiset tyttökirjailijat* (2013) ja kirjoittaa parhaillaan teokselle jatko-osaa ulkomaisista tyttökirjaklassikoista. Tällaiset kokoomateokset nojaavat kuitenkin nostalgiaan ja vanhaan tyttökirjallisuuteen, ja lukukokemuksiaan muistelevat pääasiassa keski-ikäiset ja aikuiset. Onnistuuko nykytyttökirjallisuus tavoittamaan diginatiivi-sukupolvea, nykyajan lukijoita? Kirjallisuudentutkija Kaisu Rättyän mukaan modernin tyttökirjan suurin haaste on nykytön elämän luonteva kuvaaminen (Rättyä 2007, 172). Onnistuuko Vilja-Tuulia Huotarisen, kiinnostavaa kyllä, vuotta 1986 kuvaava nykytyttökirja *valoa valoa valoa* tässä projektissa? Miten *valoa valoa valoa* toistaa (toisin) tyttöyttä ja tyttökirjaa?

1.1 Tutkimuskohteen esittely ja tutkimusasetelma

Hyvät lukijat!

Tämä on tarina kahdesta neljätoistavuotiaasta tytöstä, kuolemasta ja Tšernobylistä.

Jos te pelkääte

1) rakkautta

2) ydinräjähdysä

niin älkää avatko tätä kirjaa.

Terveisin Mariia Ovaskainen. (Huotarinen 2011.)

Näillä sanoilla *valoa valoa valoa* esitellään kirjan takakansitekstissä. Huotarisen teos on ulkoasultaan pieni, neliömäinen kirja, jonka kannessa kaksi tyttöä suutelee toisiaan. Etu- ja takakannessa risteilee keltaisia, oransseja ja valkoisia valonsäteitä. *valoa valoa valoa* kertoo kahdesta 14-vuotiaasta tytöstä, Mariiasta ja Mimistä, ja heidän yhteisestä kesästä vuonna 1986. Mimi on vasta muuttanut paikkakunnalle ja tulee uutena Mariian kouluun. Mimiä pidetään pikkupaikkakunnalla yleisesti outolintuna; Mimi on äiditön ja isätön kummallisesti pukeutuva synkkä tyttö, joka asuu vanhassa, rapistuneessa talossa isoäitinsä kanssa. Kaupungissa liikkuu huhuja Mimin huumeiden käytöstä, ja myös Mariia levittää kuin huomaamattaan juoruja Mimistä. Omantunnontuskissaan perättömien juorujen levittämisestä Mariia lupautuu auttamaan ruotsin ehdot saanutta Mimiä preppaamaan ruotsin kielen taitojaan. Kesän aikana tytöt ystäväystyvät ja vähitellen rakastuvat toisiinsa. Kesää kuvataan kuumana, kauniina ja hellänä.

Tyttöjen ystävyyttä ja lopulta rakastumista varjostaa kuitenkin Mimin oikutteleva mieli ja lapsuuden tragedia; Mimin äiti on tehnyt itsemurhan saman talon ullakolla, jossa Mimi nyt asuu. Mimin isä ei ota vastuuta tyttärestään, ja kesän aikana Mimin ainoa side perheeseen katkeaa, kun hänen isoäitinsä kuolee. Lopulta Mimi ei enää kykene kantamaan kaikkea ja pakenee metsään isoäidin lääkepurkkien kanssa. Tarina päättyy Mimin itsemurhaan.

Teoksen takakansitekstistä huomaa, että sen taustatarinana toimii Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuus. Se tapahtuu samana kesänä, jota teoksessa kuvaillaan. Tšernobylin ydinreaktorin räjähdys rinnastetaan Mariian ja Mimin rakkaustarinaa, ja Tšernobyli saa symbolisia ja metaforisia tasoja. *valoa valoa valoa* sisältää myös paljon räjähdysten, säteilyn ja erilaisten valoilmioiden kuvastoa ja sanastoa, josta myös teoksen omalaatuinen nimi on peräisin.

Pro gradu -tutkimukseni tärkeimpänä tavoitteena on selvittää, miten tyttöyden merkityksiä tuotetaan *valoa valoa valoa* -teoksessa ja millaista kuvaa tyttöydestä ja tyttökirjasta teos tuottaa. Keskeiseksi tutkimusongelmakseni nousee, miten teoksessa toistetaan ja toisin toistetaan tyttöyttä ja tyttökirjan lajia performatiivisen kerronnan avulla. Tutkin teosta feministifilosofi Judith Butlerin ajattelusta käsin ja analysoin sukupuolen tuottamista performatiivisina tekoina. Nostan Butlerin teoriasta esiin erityisesti **toisin toistamisen** käsitteen ja sovellan sitä kirjallisuustieteelliseen analyysiin. Tarkoitan toisin toistamisella erilaisia tekoja, joissa performatiiveja toistetaan vallitsevia käytäntöjä vastaan. Tutkin kohdeteoksessani niitä paikkoja, joissa tyttöyden voi nähdä jollain tavalla murtuvan tai olevan muutoksessa. Oletukseni on, että performatiivinen eli tekojen kautta tuotettu tyttöys nousee esiin erityisesti teoksen rakenteesta ja kerronnasta, sillä teoksen minäkertojana, muistiin merkitsijänä ja kirjoittajana toimii toinen tytöistä, Mariia, joka kirjoittaen tuottaa kertomusta ja näin teoksessa muodostuvaa tyttökuva. Pidän mielenkiintoisena ja mielekkäänä tutkia, miten teoksen metafiktiivinen kerronta ja omaleimainen kieli rakentavat yhdessä aiheiden ja teemojen kanssa teoksessa muodostuvaa tyttöyttä. Tutkimukseni on paitsi temaattista, myös kontekstualisoivaa, sillä pyrin sijoittamaan ja määrittelemään Huotarisen teosta kotimaisen tyttökirjallisuuden joukossa ja jatkumossa. Omassa tutkimuksessani jatkan tyttö tutkimuksessa vallalla olevan “uuden tytön” (ks. esim. Österlund 2011, 214, 216–218; Voipio 2008) representaation jäljittämistä. Tulokulmani on kuitenkin hieman erilainen; pyrin tutkimaan, miten teoksen kerronnalliset ratkaisut vaikuttavat tyttökuvaan

ja tyttötoimijuuden muodostamiseen. Vaikka tyttöpäähenkilöitä on tutkittu jonkin verran performatiivisen analyysin valossa ainakin kansainvälisesti, kerrontaa³ tyttöyden performatiivisena tekona ei ole suomalaisen tyttökirjatutkimuksen kentällä tarkasteltu⁴.

Aiheiden tasolla *valoa valoa valoa* kertoo rakastumisesta, ystävydestä, sopeutumisesta, seksuaalisuuden heräämisestä ja itsensä etsimisestä. Valonsa lisäksi se käsittelee myös kovin synkkiä asioita: perheen hajoamista, vaikeita kotioloja, onnetonta rakkautta, yksinäisyyttä, juurettomuutta, nuoren masennusta ja kuolemaa. Uudistusvoimastaan huolimatta *valoa valoa valoa* on monissa piirteissään hyvin tyypillinen tyttökirja tai nuortenkirja, ja monet sen käsittelemät aiheet ovat nuortenkirjallisuudelle totunnaisia. Teoksen juonta on vaikea tiivistää, sillä teos ei etene episodeittain, vaan tapahtumat poukkoilevat ja juonenkäänteet risteilevät pitkin tarinaa. Tarinan keskiössä eivät olekaan tapahtumat, vaan se, miten niistä kerrotaan; useissa kohdin teoksen kieli muistuttaa proosarunoa ja kirja on täynnä fiktiivisen minäkertojan metafiktiivisiä kommentteja tarinan kertomisesta. Kirjan kertojakirjoittaja Mariiassa on sekä minäkertojan että kaikkietävän kertojan piirteitä, ja olennaista on, että kaikki kerronta suodattuu Mariian kirjoitusprosessin kautta. Minäkertoja Mariian lisäksi teoksessa voi nähdä toisenkin fiktiivisen kertojahahmon, V.-T.H. -nimikirjaimilla esiintyvän kirjailijan, joka on jättänyt teoksen ensilehdelle saatesanat. Niissä hän kertoo löytäneensä Mariia Ovaskaisen käsikirjoituksen ja saaneensa viimein vastauksen siihen, kuka on *Salainen Sisar* ja mitä hänelle tapahtui. *valoa valoa valoa* jättää paljon pureskeltavaa lukijalleen ja pakottaa lukijan monin paikoin täyttämään tarinan aukkokohdat oman mielikuvituksensa varassa.

³ Ylipäätään tyttökirjallisuudesta ei ole juurikaan tehty kerronnan tutkimusta. Toisaalta ennen *valoa valoa valoa* -teosta kotimaisen tyttökirjan kerronta ei kenties ole houkutelut kirjallisuudentutkijoita narratologiseen analyysiin. Tämän tavanomaisen ja konventionaalisen tyttökirjan narratiivisen kaavan voi nähdä samaan tapaan hyljeksittynä tutkimuskohteena kuin "tavallisen tytön", kun tyttötutkimus suosii villikkoja, kapinallisia ja poikatyttöjä – ja toisaalta oman tutkimukseni tapauksessa kerronnaltaan uudenlaisia teoksia.

⁴ Henna Huovinen tarkastelee mielenkiintoisessa pro gradu -tutkielmassaan (2011) Kira Poutasen *Ihana meri* -tyttökirjaa ja analysoi teoksen kieltä anoreksian kuvaamisen välineenä. Huovinen luo käsitteen anorektinen teksti ja osoittaa, miten kieltä käytetään anorektisen niukasti sairauden kuvaamisessa. Huovinen ei kuitenkaan käytä performatiivisuusteoriaa työnsä pohjana.

Vilja-Tuulia Huotarinen (s. 1977) on turkulainen runoilija, kirjailija ja sanataideopettaja. Huotarinen julkaisi esikoisrunokokoelmansa *Sakset kädessä ei saa juosta* vuonna 2004 ja on tämän jälkeen julkaissut useita runokokoelmia sekä nuorten- ja lastenkirjoja. Huotarinen on aktiivinen kirjallisuuskeskustelija ja esiintyjä ja on oman kirjallisen toimintansa lisäksi toimittanut useita kaunokirjallisia ja kirjallisuustieteellisiä kokoomateoksia. Huotarinen toimii tuoreen verkkorunouslehti *Janon* päätoimittajana. Hänet on palkittu Kalevi Jäntin palkinnolla ja Nuori Manner -palkinnolla, ja lisäksi hän on ollut ehdolla *Helsingin Sanomien* esikoiskirjapalkinnon sekä Tanssiva Karhu -runopalkinnon saajaksi. Runokokoelmissaan Huotarinen on käsitellyt erityisesti tytön ja naisen asemaa, ja useissa yhteyksissä Huotarista onkin tituleerattu tyttörunoilijaksi ja 2000-luvulla Suomessa nousseen tyttörunouden edustajaksi (Ks. esim. Blomberg, Tavi & Manninen 2009; Huotarinen 2007). Kirjailijan julkaisemat tyttökirjat jatkavat tätä tyttöjätkumoa: Huotarinen voitti vuonna 2006 Kariston *Tiina*-tyttökirjakilpailun teoksellaan *Siljan laulu*. Kilpailussa etsittiin uutta kotimaista tyttökirjaa Anni Polvan *Tiina*-sarjan perinteen jatkajaksi. Voittonsa jälkeen Huotarinen jatkoi Silja-sarjaa vielä kahden osan verran, ja vuonna 2011 julkaistu *valoa valoa valoa* (2011) on Huotarisen neljäs nuortenkirja. Syyskuussa 2014 Huotarisenelta julkaistiin uusi tyttöjä käsittelevä nuortenkirja, *Kimme*.

Tutkimukseni avulla toivon voivani lisätä tyttökirjallisuuden tunnettuutta kirjallisuustieteessä ja tyttökirjallisuuden lajiarvostusta ylipäättäen. Samalla haluan korostaa Huotarisen teoksen merkitystä kotimaisen tyttökirjagenren kannalta. Vähäisen tutkimuksen vuoksi myös tyttökirjateoria kaipaa eittämättä päivitystä 2010-luvulle, ja tähän tyttökirjateorian päivitykseen tai laajennukseen pyrin osallistumaan tutkimukseni kautta soveltamalla performatiivista luentaa ja kerronnan tutkimusta tyttökirjan analysointiin. Tarkastelen teoksen kerrontaa ennen kaikkea teemaa tukevana valintana kuvata tyttöyttä, ja tätä kautta toivon tuovani kotimaiseen tyttökirjatutkimukseen uudenlaista tulokulmaa.

1.2 Tutkimuskysymykset, tutkimusmetodi ja tutkimuksen kulku

Analysoin Vilja-Tuulia Huotarisen *valoa valoa valoa* -tyttökirjan toisin toistamista kahdesta päänäkökulmasta: ensinnäkin kysyn, miten teos toistaa tai toisin toistaa tyttökirjaa lajina ja

toiseksi, miten teoksessa tyttöyden merkityksiä toistetaan tietoisesti totunnaisia tyttöyden kuvaamisen tapoja vasten ja/tai vastustaen. Nämä kaksi toisin toistamisen näkökulmaa eivät ole toisistaan erillisiä vaan risteävät ja lomittuvat tutkimuksessani. Pysin tutkimuksessani yhdistämään narratologisen analyysin ja performatiivisuuden teorian. Käsittelen kerrontaa performatiivisena tekona tuottaa tyttöyttä ja tyttökirjaa teoksessa, ja kutsun tätä tyttöyden merkityksiä aktiivisesti tuottavaa kerrontaa performatiiviseksi kerronnaksi. Performatiivista luentaa taas käytän metodinani, kun analysoin performatiivisen kerronnan kautta teoksesta kirjoittuvia tyttökuvia. Analysoin luennassani metafiktion, epäluotettavan kertojan ja kerronnan vieraannuttamisen tavoitteita ja pohdin teoksessa problematisoituvaa mimeettisyyttä ja sen merkityksiä henkilöhahmojen tuottumisen kannalta. Lisäksi käsittelen Mariian ja Mimin tyttöhahmoja keskuksettoman henkilöhahmon käsitteen avulla. Butlerin teorian kannalta on kiinnostavaa, että näyttelemisen ja esittämisen tematiikka nousee teoksessa keskeiseksi, ja analysoin tätä esittämisen, näyttelemisen ja todeksi tekemisen kuvastoa performatiivisen tuottamisen näkökulmasta. Samalla kun analysoin, miten tyttöyden merkityksiä muodostetaan ja toisin toistetaan tutkimuskohteessani, käsittelen *valoa valoa valoa* -teosta koko tyttökirjallisuuden lajin valossa vertaillen ja eritellen teoksen paikkaa kotimaisen tyttökirjallisuuden joukossa.

Tutkimuksessani kutsun performatiivisesti tuotettua tyttöyttä Butlerin hengessä *toisin toistetuksi tyttödeksi* ja olen kiinnostunut siitä, toistaako *valoa valoa valoa* joitain tyttökirjan genrepiirteitä toisin. Tärkeimpiä **tutkimuskysymyksiäni** on kolme:

- 1) Millainen kuva tytöistä ja tyttöydestä rakentuu ja rakennetaan teoksessa?
- 2) Miten tyttöyttä tuotetaan performatiivisen kerronnan keinoin?
- 3) Mitä *valoa valoa valoa* toistaa tyttökirjan ja tyttöyden kuvaamisen konventioista? Miten se sen tekee? Ja onko toistaminen toisin toistamista?

Oletukseni on, että performatiivinen kerronta mahdollistaa tyttöyden ja tyttökirjan merkitysten toisin toistamisen. Keskeisimpiä **hypoteesejani** ovat, että tytön sukupuoli rakennetaan teoksessa korostetusti performatiivisesti ja että nämä performatiiviset prosessit on tehty tarkoituksellisen

läpinäkyviksi. Myös tyttökirja kaunokirjallisena teoksena rakennetaan Huotarisen teoksessa performatiivisesti, ja kerronnan akti ja hahmojen luomisen prosessi tehdään teoksessa näkyväksi. Teoksen muoto on kiinnostava teoksen teemojen kannalta, sillä sekä sen muoto että sisältö ovat rakentamassa teoksessa muotoutuvia merkityksiä. Väitän, että tyttöyden kuvaaminen on konventiosidonnaista, ja teoksessa tapahtuva konventioista irtautuminen voi luoda uudenlaista tapaa kuvata tyttöyttä. Hypoteesini on, että Huotarisen teoksesta voi löytää ainakin kuusi erilaista toisin toistamisen tapaa, jotka toimivat teoksessa limittäin ja rinnakkain. Oletukseni on, että teoksen lukijaa aktivoiva kerronta voi herättää lukijassa kysymyksiä ja ajatuksia henkilöhahmojen, ja sitä kautta koko tyttöyden, rakentumisesta ja rakentamisesta, ja voi näin saada lukijan pohtimaan merkitysten kulttuurista rakentumista ylipäätään.

Tutkimusmetodinani käytän teoksen lähilukua ja muita kirjallisuusanalyysin perusmenetelmiä. Tutkimukseni teoreettisen taustan muodostavat feministinen kirjallisuudentutkimus ja tyttökirjatutkimus, joita pyrin yhdistämään performatiivisuuden teoriaan. Pyrin kehittämään analyysissäni performatiivisen luennan metodia, jossa tavoitteenani on yhdistää Butlerin teoriaa sukupuolen performatiivisesta tuottamisesta kaunokirjallisen tekstin lähilukuun. Lisäksi hyödynnän lähiluvussani narratologian tutkimuskäsitteistöä.

Tutkimukseni jakaantuu viiteen lukuun. Johdannossa pohjustan tutkimusongelmaa ja esittelen tutkimuskohteeni ja tutkimukseni taustan. Luvussa kaksi luon teoriapohjaa tutkimukselleni ja esittelen performatiivisuusteoriaa ja performatiivisen luennan metodini. Luvussa kolme pureudun teokseen tyttökirjagenren kannalta ja luon raamit tyttökirjan käsitteelle ja käyn tiivistäen läpi kotimaisen tyttökirjallisuuden historiaa, aiheita ja teemoja läpi lajin yli satavuotisen historian. Kolmannessa luvussa erittelen Huotarisen teoksen tyttöyttä tyttökirjallisuuden näkökulmasta ja paikannan teosta kotimaisen tyttökirjallisuuden kentälle. Neljännessä luvussa keskityn tutkimaan tyttöyden merkitysten performatiivista rakentumista teoksessa. Tässä luvussa analysoin erityisesti Huotarisen teoksen omaleimaista kieltä ja kerrontaa ja sen osallistumista tyttöyden rakentamiseen ja rakentumiseen. Tyttökirjan lajin toisin toistamista analysoin luvun 3 loppuluvuissa ja tyttöyden performatiiviseen toisin toistamiseen pureudun pääanalyysiluvussani 4. Tavoitteenani on luvuissa 3 ja 4 yhtäältä osoittaa lajin staattisuus ja toisaalta Huotarisen teoksen muutosvoima tyttökirjallisuuden lajin sisällä. Viides

luku toimii tutkimukseni päätäntönä.

2 Kerronnan performatiivisuus

2.1. Teoreettisen taustan lähtökohdista

Tutkimukseni teoreettisena lähtökohtana toimii ajatus sukupuolen (ja subjektien⁵) performatiivisesta tuottamisesta. Ajatuksen performatiivisesta sukupuolikäsityksestä on kehittänyt yhdysvaltalainen feministifilosofi Judith Butler kuuluisissa teoksissaan *Gender Trouble* (1990, suom. *Hankala sukupuoli* 2006) ja *Bodies that Matter* (1993). Butlerin vaikutusvaltaisten teoretisointien myötä identiteetin⁶ erilaisia kategorioita on alettu tarkastella performatiivisuuden käsitteen kautta. Sukupuolen performatiivisuus tarkoittaa tiivistetysti sitä, että sukupuoli tuotetaan performatiivisesti toistaen: kielellä ja ruumiillisilla eleillä muodostetaan todellisuutta, ja tämä kielellä ja eleillä tekeminen perustuu toistoon. Omassa tutkimuksessani nostan Butlerin teoriasta erityisesti butlerilaisen *toisin toistamisen* ja sovellan sitä kirjallisuustieteelliseen analyysiin.

Toisin toistaminen ja toisin lukeminen kiinnittyvät läheisesti feministiseen kirjallisuudentutkimukseen, jonka tavoitteena on tarkastella kriittisesti sukupuolieroon perustuvaa epätasa-arvoa. Tämä purkamisen projekti on läheinen myös toisin toistamiselle, jossa

⁵ Subjekti merkitsee tässä tutkimuksessa persoonaa, henkilöä tai ylipäätään sitä ykseyttä, jonka subjekti muodostaa itsensä kanssa. Subjektiin liittyy olennaisesti toimijuus. Tällä toimijuudella tarkoitan subjektin suvereenia hallintaa itsestään ja subjektin mahdollisuuksia toimia maailmassa. (Kaskisaari 2000, 31, 44–45.) Subjektiuden taas näen Suvi Ronkaista mukaillen identiteetille läheisenä käsitteenä: subjekti perustuu identiteetin tapaan retrospektioon ja kehkeytyy erilaisten elettyjen kokemusten ja tilanteisten subjektipositioiden kautta. (Ronkainen 1999, 11, 26–27, 31–32, 81–82.)

⁶ Määrittelen identiteetin tässä tutkimuksessa Stuart Hallin teoretisointien kautta. Identiteetit eivät ole kiinteitä ja pysyviä vaan moninaisia; yhdellä subjektilla voi olla ja onkin monia identiteettejä, ja nämä identiteetit voivat olla ristiriidassa keskenään. Identiteetit ovat kulttuurisia konstruktioita, jotka muodostuvat representaatioiden ja diskurssien sisällä. Identiteetit ovat minän kertomuksia, joissa subjekti kiinnittyy tilapäisesti eri diskurssien tarjoamiin subjektipositioihin. (Hall 1999, 11, 22–23, 28.)

pyritään tekemään näkyväksi merkitysten kulttuurista ja diskursiivista⁷ rakentumista, joita myös kirjallisuus yhtenä kulttuurin osana uusintaa. Lea Rojolan mukaan feministisen kirjallisuudentutkimuksessa on keskeistä, että kirjallisuuden ja sen tutkimuksen käsitteitä tarkastellaan tietoisesti toisin. (Rojola 2004, 29–30). Tämä eron lukeminen konkretisoituu myös omassa performatiivisessa luennassani, jossa on pitkälti kyse toisin toistamisen kautta tyttöyden *toisin lukemisesta*. Jatkan tutkimuksellani 1990-luvulla alkanutta postsrukturalistista ja konstruktivistista lähestymistapaa tyttöyteen, jossa keskitytään tyttöjen valtasuhteiden ja performatiivisuuden tutkimukseen (ks. Österlund 2011, 218).

Sukupuoli ja tyttöys ovat tutkimukseni tärkeitä käsitteitä. Tuula Juvonen, Leena-Maija Rossi ja Tuija Saresma määrittelevät sukupuolen seuraavasti: “Sukupuoli viittaa miehiin ja naisiin ja heihin liitettyihin ruumiillisiin eroihin ja näihin edelleen kiinnittyneisiin kulttuurisiin jakoihin, mutta sukupuolen käsite kattaa myös sosiaalisen sukupuolijärjestelmän tai järjestyksen: sen miten naiset ja miehet kulttuurissa ja yhteiskunnassa asetetaan suhteessa toisiinsa” (Juvonen, Rossi & Saresma 2010, 12–13). Tässä tutkimuksessa määrittelen sukupuolen samoin: monitasoisena rakennelmana sukupuoli on biologinen, historiallinen ja yhteiskunnallinen konstruktio, joka rakentuu ja normittuu jokapäiväisissä käytänteissä. Tyttöys taas nähdään usein biologisena vaiheena ennen aikuisuutta. Tyttöys on kuitenkin paljon enemmän kuin pelkkä ikä: se muodostuu sosiaalisten, kulttuuristen ja yhteiskunnallisten neuvottelujen prosessissa. Samoin naiseuden ja tyttöyden välinen raja muodostuu aina neuvottelun tuloksena ja tilannekohtaisesti, eikä tyttöydelle voida asettaa ikärajoja. Tyttöidentiteettien keskeisinä tekijöinä korostuvat kuitenkin tytön seksuaalisuus, intiimit ystävyysuhteet ja tytön tasapainottelu yhteiskunnan normien ja odotusten ja oman autonomian välillä. (Ojanen 2008.) Nämä tyttöidentiteetin tekijät toistuvat myös tutkimuskohteessani.

⁷ Myös diskurssin käsitän Stuart Hallin jalanjäljissä institutionaalisen ja hegemonisen kielenkäytön tapana, jolla uusinnetaan, vahvistetaan ja osin normalisoidaan käytäntöjä yhteiskunnassamme. Hallin mukaan diskurssi on tietty tapa representoida jotakin asiaa. Diskurssi mahdollistaa aiheen näkemisen sillä nimenomaisella tavalla, mutta se myös rajoittaa muita tapoja, joilla aihe voitaisiin esittää. Tämä diskursiivinen tieto taas vaikuttaa sosiaalisiin käytäntöihin. (Hall 1999, 98–99, 105.)

Sukupuolten performatiivisuus toimii tutkimustani läpäisevänä taustaoletuksena; tavoitteenani on luoda performatiivinen lukutapa, joka palvelisi työkaluna mahdollisimman hyvin kohdeteokseni lähilukua. Liitän työssäni performatiivisuuden paitsi sukupuolen ja subjektin tekemiseen, myös kertomuksen esitystapaan: näen, että performatiivisuus on läsnä myös kielen toistoluonteessa, ja performatiivista toistoa voi nähdä kielen konstruktionismissa ja mimeettisessä illuusiassa, jota kirjallisuus tuottaa ja jonka mekanismeja Vilja-Tuulia Huotarisen *valoa valoa valoa* pyrkii osin tekemään näkyväksi.

2.1 Sukupuoli on seurausta toistosta

Judith Butlerin kehittämän sukupuolen performatiivisuusteorian juuret ovat useissa tutkimusperinteissä; performatiivisuusteoriassa risteilevät niin psykoanalyttisen teorian kuin useiden poststrukturalistien työt. Butler kehittää eteenpäin erityisesti ranskalaisfilosofi Michel Foucault'n valtakäsityksiä. Lisäksi Butlerin teoretisoinneissa on nähtävissä Jacques Derridan ja John Searlen J. L. Austinin puheaktiteoriasta käymän debatin vaikutus. Ymmärtääkseen performatiivisuusteoriaa onkin ymmärrettävä sen juuret.

Näkemyks todellisuuden performatiivisesta luonteesta on velkaa brittiläisen kielifilosofi J. L. Austinin puheaktiteorialle, mutta toisin kuin Austin, Butler kiinnittää enemmän huomiota performatiivisuuden asiantiloja aikaansaavaan voimaan. *How to do things with words* -teoksessa (1962) Austinin keskeinen ajatus on, että monilla lauseilla ja lausumilla toteutuu myös jokin muu toiminta kuin pelkkä lauseiden kielellinen esitys. Puhe siis tuottaa todellisuutta, ei vain kuvaa sitä. Austin kutsuu tällaista kielen toiminnallisuutta performatiiviseksi, ja näitä toiminnallisia lausumia *performatiiveiksi*. Sanojen performatiivinen voima on kuitenkin Austinin mukaan mahdollinen vain tietyin kulttuurisin ja tilanteisin ehdoin. Kuka tahansa ei voi kastaa lasta tai laivaa ja esimerkiksi lupauksen takana täytyy olla aito intentio noudattaa tätä lupausta. (Rojola & Laitinen 1998, 7, 9–11; Pulkkinen 1998, 214–215; Austin 1962, 6–12.)

Ranskalaisfilosofi Jacques Derrida kritisoi Austinin näkemystä. Hänen mukaansa Austin kiinnittyy liiaksi siihen, että puheaktin merkitys olisi seurausta puhujan tietoisesta intentiosta. Intentiota tai oikeanlaista puheakti-kontekstia tärkeämpää on Derridan mukaan puheaktien

toistettavuus. Derrida näkee, että teot eli performatiivit on mahdollista toistaa toisin lukuisin eri tavoin, eikä mikään näistä toimintatavoista ole muita vakavampi tai alkuperäisempi. Vaikka kieli on Austinin mukaan lähtökohtaisesti performatiivista, esimerkiksi teatterin näyttämöllä lausutut sanat eivät toimi performatiivisesti, vaan toteutuakseen performatiivi vaatii puhujaltaan tavoitteellisuutta sekä tietyn kontekstin, jossa performatiivi tulee ymmärretyksi. Derrida ei näe performatiiveja tällaisina subjektin mielenilmauksina, vaan myös teon matkiminen on teon tekemistä. Käsitän performatiivit derridalaisittain tekoina, joiden valta on peräisin toistettavuudesta eli puhumisen tilanteisesta voimasta, jolle myös puheaktin auktoriteetti perustuu. (Rojola & Laitinen 1998, 16–17, 20; Pulkkinen 1998, 215–217.) Toiston kautta kysymys alkuperästä ja tarkoitusperistä siirtyy sivuun, ja katse kiinnittyy niihin kulttuurisiin kerroksiin, joista tämä uusintaminen ja toistaminen saa voimansa.

Derridan tavoin Butler ottaa toistettavuuden teorianensa ensisijaiseksi periaatteeksi. Butlerin keskeisin ajatus on, että sukupuolella ei ole luonnostaan määräytyvää olemusta, vaan subjektit tuottavat sukupuolta performatiivisen toiston kautta. Toiston avulla tietyt toimintatavat tulevat tavoiksi, jolloin käsitys tietyille sukupuolille ominaisesta toiminnasta vakiintuu. Sukupuoli ei voi Butlerin mukaan olla aito, se kostuu imitaatiosta ja jäljittelystä, kulttuurisesti tietyille sukupuolelle sopivista eleistä, ilmeistä, asennoista ja teoista. Naisen identiteetti luodaan toistamalla tiettyjä eleitä, liikkeitä ja tyylejä, jotka tulevat ymmärretyiksi kulttuurisesti vakiintunutta eleistöä vasten. Samoin muutkin sosiaalisissa tilanteissa otettavat ja muodostuvat roolit vaativat toistoa. Toiston avulla maailmasta tulee koherentti ja ennustettava; samalla tavalla pieni lapsi oppii hahmottamaan maailmaa siinä toistuvien elementtien kautta. (Butler 2006, 25, 32–34, 90, 234–236; Hynninen 2004; Pulkkinen 2000, 53; Rojola & Laitinen 1998, 22–23.)

Tuija Pulkkinen mukaan performatiivisuus liittyy Butlerilla Austinia ja Derridaa voimakkaammin todellisuuden tekemiseen. Tämä kytkeytyy Butlerin sukupuolikäsitykseen: tekojan takana ei ole essentialistista olemusta tai sukupuolta, vaan teot tekevät subjektin. (Pulkkinen 1998, 214.) Toisin sanoen Butler kyseenalaistaa radikaalisti sex/gender-jaon; Butler esittää, että luonnollisena pidetty biologinen sukupuoli on yhtä konstruoitu ja historiallisesti tuotettu kuin sosiaalinen sukupuoli. Butlerin ajattelussa sukupuolikategorioiden *nainen* tai *mies* takana ei ole mitään pysyvää ydintä, jonne sukupuolikategoriat palautuvat, vaan sukupuolet

tulevat oleviksi vasta niiden tekojen jälkeen, joita pidämme naisellisina tai miehisinä. Biologinen sukupuoli saadaan vain vaikuttamaan joltain kulttuuria edeltävältä, esidiskursiiviselta, vaikka tosiasiasa kahden sukupuolen järjestelmä vakiinnutetaan “luonnolliseksi” kulttuurissamme yhtä lailla diskursiivis-kulttuuristen käytäntöjen avulla. Usein Butlerin ajattelu tiivistetäänkin lauseeseen: sukupuoli on tekemistä, ei olemista. (Butler 2006, 54–56, 234–235; Liljeström 1996, 118–120.)

Butlerin performatiivisuuden ajatus sekoitetaan usein yksioikoiseen näkemykseen sukupuolesta esityksenä tai performanssina, jota ihminen voi halutessaan näytellä kuten tahtoo. Butlerin näkemyksissä biologian ei pitäisi määrittää yksilön mahdollisuuksia toimia maskuliinisesti tai feminiinisesti, mutta käytännössä miehen ei kuitenkaan ole mahdollista toistaa feminiinisyttä kulttuurissamme eikä päinvastoin. Performatiivinen sukupuoli ei ole Butlerin mukaan millään tavalla subjektin vapaasti valittavissa. Sukupuoliesitysten ehdot ovat syvällä kulttuurin sukupuolittavassa vallassa, jolle jokainen yksilö on alisteinen – tahtoi tai ei. Performatiivit eivät ole yksittäisiä tekoja, vaan pakonomaisia tekoja, ilmeitä, asentoja ja haluja, jotka toimivat tarkkaan säädellyssä ja normitetussa ympäristössä. (Pulkkinen 1998, 214–215; Butler 1993, 95; Karkulehto 2007, 65.)

Sukupuoli on siis seurausta toistosta, ja tämä seurausefekti syntyy sukupuolen *tyylittelystä*. Tyylittelyillä Butler tarkoittaa erilaisia arkisia eleitä ja liikkeitä, joilla sukupuolta luodaan. Nämä tyylittelyt voivat olla esimerkiksi puheen tapa, tunneilmaisu, kävelytyyli tai ruumiin muokkaus. Käsitystä luonnollisesta identiteetistä voi horjuttaa toistamalla performatiiveja väärin tai liioittelemalla niitä. Näin luodaan illuusio vakaasta sukupuolittuneesta minuudesta. (Butler 2006, 233–236; Hynninen 2004; Pulkkinen 2000, 53; Rojola & Laitinen 1998, 22–23.) *valoa valoa valoa* -teoksen kannalta nämä butlerilaiset tyylittelyt asettuvat mielenkiintoiseen valoon. Teoksessa sukupuolta ja toisaalta tyttökirjaa genrenä tunnutaan tuotettavan sekä heteronormatiivisessa yhteiskunnassa ymmärrettyjen tyylittelyjen vastaisesti että niitä mukaillen. Sen lisäksi, että on kiinnostavaa tutkia kaunokirjallisten tyttöjen tekstin maailmassa tapahtuvia eleitä ja tekoja, kaunokirjallisen tekstin tekstuaalisuus tuo butlerilaiseen tyylittelyyn vielä oman ulottuvuutensa. Millä tavalla tämä tyylittely toteutuu kirjallisessa tekstissä? Miten *valoa valoa valoa* -teoksen metafiktiivinen ote vaikuttaa tyyliteltyjen identiteettien ja sukupuolen

syntymiseen?

2.2 Toisin toistaminen

Judith Butlerin ajatus toisin toistamisen voimasta on tutkimukseni kulmakiviä. Tarkoitin toisin toistamisella erilaisia tilanteisia tekoja, joissa kohdeteoksessani performatiiveja toistetaan vallitsevia käytäntöjä vastaan. Tutkin paikkoja, joissa henkilöhahmojen sukupuolen ja identiteetin voi nähdä jollain tavalla murtuvan tai olevan muutoksessa (vrt. esim. Koivunen 2004, 246). Koska sukupuoli on toistoon ja tuttuuteen perustuva ominaisuus, tarkastelen niitä paikkoja, joissa sukupuolta toistetaan ennalta-arvaamattomalla tavalla, ja joissa tämä tietoinen toisin toistaminen tehdään näkyväksi. Butlerin teoriassa sukupuolittava valta on pakottavaa, mutta tähän valtaan on mahdollista luoda säröjä toistamalla sukupuolen eleitä toisin. Tuija Pulkkinen puhuu toisin tekemisen mahdollisuudesta varsin pessimistisesti, ja esittääkin, että nämä toisin toistetut teot ovat vain muistutuksia kulttuurisen vallan ulottumisesta kaikille elämän osa-alueille (Pulkkinen 1998, 214). Omassa tutkimuksessani näen toisin toistamisen ajatuksen muutosvoimaisempana ja myös valtauttavana: uskon, että toisin toistamalla voidaan paljastaa kulttuurisia kiteytymiä ja näin luoda paikkoja toisin näkemiselle ja toisin tekemiselle.

Butlerin suomennetusta klassikkoteoksesta *Hankala sukupuoli* (*Gender trouble* 1990, suom. 2006) ei löydy toisin toistamiselle yhtenäistä termiä. Suomentajat Leena-Maija Rossi ja Tuija Pulkkinen käyttävät muun muassa termivalintoja “toistoprosessi”, “toistuvat teot”, “toistot” ja “esitykset toistetaan” puhuessaan toisin toistamisesta (Ks. esim. Butler 1990, 235–236, 241–242). Varhaisemmassa Butler-artikkelissaan Rossi käyttää Butlerin performatiivisesta sukupuolesta uudissanaa “toistoteko”, jossa yhdistyvät Butlerin ajattelun kulmakivet: sekä teonsana tehdä että Butlerin ajattelulle tärkeä toiston ajatus (Rossi 2003, 11–12). Sen sijaan suomenkielisessä Butleriin viittaavassa kirjallisuudentutkimuksessa toisin toistamista ja toisin toistoa tunnutaan käyttävän terminomaisesti (Ks. esim. Hakkarainen 2008; Hynninen 2004; Karkulehto 2008b). Lea Laitinen ja Lea Rojola käyttävät toisin toistamisen termiä performatiivisuusteorian kotimaisen artikkelikokoelman kokoavassa esipuheessa (Ks. Rojola & Laitinen 1998, 27, 28) ja Sanna Karkulehto käyttää väitöskirjassaan toisin toistamisen, toisin tekemisen ja toisin toistajan termejä käsitteenomaisesti (Karkulehto 2007, ks. esim. 106, 147,

207–208).

Omassa tutkimuksessani käytän *toisin toistamisen* käsitettä. Määrittelen toisin toistamisen Butlerin teoriasta käsin: toisin toistaminen tarkoittaa niitä tilanteisia tekoja, jolloin kulttuurisesti opittuja performatiiveja toistetaan tietoisesti tai tiedostamatta siten, että näillä teoilla jollain tavalla koetellaan yleisesti opitun ja hyväksytyyn toiminnan rajoja. Kun *toistossa* on läsnä vain kulttuurinen mallisuoritus tai sen jäljittely tai tavoittelu, on *toisin toistamisessa* kysymys tämän jäljittelyn tietoisesta väärintekemisestä tai sen historiallisuuden, diskursiivisuuden ja kulttuurisidonnaisuuden paljastamisesta. Näen toisin toistamisen tutkimuksessani poliittisena strategiana paljastaa sukupuolen taustalla vaikuttavat ideologiset kiteytymät. Laajennan toisin toistamisen ajatusta vielä identiteeteistä ja sukupuolesta laajemmalle; paitsi että tavoitteenani on purkaa performatiivisen luennan avulla tyttöidentiteetin ja sukupuolen merkityksiä, pyrin myös jäljittämään toiston mekanismeja, genren ominaispiirteitä, taustaa ja historiaa tyttökirjagenren takana. Kysyn, voisiko toisin toistaminen jatkua identiteettien ja sukupuolen lisäksi myös koko tyttökirjagenren toisin toistamiseen.

Diskursiivisen ja genealogisen vallan käsitteen Butler on omaksunut performatiivisuusteoriaansa ranskalaisfilosofi Michel Foucault'ta, jonka näkemykset vallan diskursiivisuudesta ovat vaikuttaneet huomattavasti Butlerin teoriaan. Butler soveltaa Foucault'n teoretisointeja sukupuolten tutkimiseen ja lainaa foucault'laisesta genealogiasta ajatuksen subjektin ja identiteettien historiallisesta rakentumisesta. Foucault ei hahmota valtaa sen rajoittavuuden vaan sen tuottavuuden kautta, jossa vallan rajoitukset, säännöt ja kiellot tuottavat todellisuuden. Valtaa ei siis käytetä johonkin tiettyyn ilmiöön, vaan rajoitukset luovat ilmiöt ja asiat tietynlaisiksi. Valta ei alistu Foucault'n näkemyksessä subjektia, vaan todellisuudessa tuottaa tämän. (Foucault 1998, 69–71; Pulkkinen 1998, 87, 107, 117.) Myös tässä tutkimuksessa käsitän vallan foucault'laisittain ilmiöitä tuottavana, ei jonain, joka rajoittaa “alkuperäistä”.

Foucault'n näkemys vallasta liittyy elimellisesti kieleen, sillä valta on aina diskursiivista ja se esiintyy kaikissa puhetavoissa ja käytännöissä, joilla ilmiöitä luokitellaan. Foucault kutsuu diskursiivisiksi käytännöiksi niitä säätelyn verkostoja, jotka luovat puitteet sille, mitä, missä ja miten ilmiöistä voidaan puhua, ja toisaalta, kenellä on valta lausua niistä jotain. (Foucault 1998, 69–76; Juvonen 2002, 27–28; Karkulehto 2010.) Sukupuolet tuottavaa valtaa Butler kutsuu

heteroseksuaaliseksi matriisiksi tai *heteroseksuaaliseksi hegemoniaksi*, mutta usein Butleria käsittelevissä tutkimuksissa termistä näkee käytettävän myös muotoa *heteronormatiivisuus*. Tällä Butler viittaa siihen valtakoneistoon, joka saa aikaan, että subjektilla on vain kaksi tapaa olla olemassa: mies tai nainen. (Butler 2006, 40.) Hegemoniset diskurssit tarkoittavat tiettyssä kulttuurissa yleisesti hyväksyttyä tietoa jostain aiheesta, ja näihin diskursseihin sisältyy valta tästä jaetusta tiedosta. Butlerille diskursiivinen valta tulee näkyväksi toistettujen tekojen kautta, joiden myötä subjektit ja kaikki toiminnot syntyvät ja tulevat oleviksi. (Kaskisaari 2000, 14; Butler 1993, 9.) Foucault’lle diskursiivinen valta mahdollistaa vastarinnan samalla tavalla kuin Butlerin performatiivisuuden teoriassa toisto mahdollistaa toisin toiston. Valtansa kautta diskurssit muokkaavat ja muovaavat kohteitaan. (Jokinen 2004, 193.) Näin diskursiivinen valta punoutuu tiiviisti yhteen kirjallisuuden toisin toistamisen muutosvoiman kanssa.

Toisin toistamista voidaan tarkastella myös lukijan näkökulmasta. Viime vuosikymmeninä kirjallisuudentutkimuksessa on alettu korostaa lukijaa ja lukijuuden konstruointia. Lukemista käsiteltäessä feministiseen kirjallisuudentutkimukseen on usein yhdistetty vastustavan tai vastakarvaisen lukemisen ajatus. Vastustava lukeminen perustuu ajatukseen, että lukija kykenee ottamaan tietyn position suhteessa tekstiin. Lea Rojola kirjoittaa osuvasti, ettei lukijan asettuminen vastustavaan position tee lukutavasta automaattisesti feminististä, vaan feministinen luonne syntyy vasta, jos luennalla raivataan aktiivisesti tilaa uudesti ymmärretyille naissubjekteille ja puretaan patriarkaalisia arvoja. Kaunokirjallinen teksti voi luoda useita mahdollisia lukijapaikkoja, jotka pitävät sisällään monenlaisia valtasuhteita. Rojolan mukaan “tämä ei silti tarkoita sitä, etteikö se voisi preferoida niistä joitakin ja syrjiä muita.” Vaikka teksti pyrkiikin positioimaan lukijansa, Rojola korostaa, että lukija ei ole kokonaan voimaton tai tekstin armoilla. (Rojola 2004, 39–41.) Toisin toistaminen ulottuu siis myös lukijan tasolle; tiettyyn pisteeseen saakka lukijalla on yksilöllistä valtaa tehdä valintoja lukemastaan. Lukija voi esimerkiksi jättää käyttämättä tekstin ennalta tarjoaman lukijapaikan ja lähteä tietoisesti toisin lukemaan tekstiä. Tällaista kyseenalaistavaa lukutapaa myös *valoa valoa valoa* tarjoilee lukijalleen.

2.3 Performanssi ja performatiivi

Butler käyttää teoriassaan runsaasti esittämisen ja näyttelemisen sanastoa ja kuvastoa havainnollistaessaan sukupuolta performatiivisina tekoina. Butlerin äidinkielessä englannissa sana *performance* on merkitykseltään laajempi kuin sen suomenkielinen vastine *performanssi*, *performance* tarkoittaa myös yleisemmin taide-esitystä tai suoritusta. Sukupuolen performatiivisuus onkin toisinaan rinnastettu esitykselliseen performanssiin, mutta performanssi-käsitteen suhde performatiivisuuden teoriaan on ristiriitainen (ks. esim. Rojola & Laitinen 1998, 25–26). Butler itse on todennut *Bodies that Matter* -teoksessaan, että performanssin ja performatiivisuuden välillä ei ole yhteyttä (1993, 231–234), mutta on myöhemmin lieventänyt kantaansa. Performatiivisuuden ja performanssin välillä voi siis olla kiinteäkin yhteys. (Ks. Karkulehto 2008a, 135.)

Marja Kaskisaari luonnehtii selkeästi Butlerin ajatuksia performatiivin ja performanssin eroista. Butlerille performatiivi näyttäytyy performanssia pakotetumpana prosessina. Performanssi edustaa tekijänsä tahtoa ja valintaa, performanssin voi siis tehdä täysin “fiktiivisen käsikirjoituksen” pohjalta. Sen sijaan performatiiviset prosessit, kuten sukupuoli, toimivat vallan seurauksina. Performatiivisuus on siis niiden normien toistoa, jotka ovat olemassa jo ennen esittäjää ja jotka rajoittavat ja lopulta tuottavat hänet. “Pakottavuus ei ole absoluuttista, vaan lähinnä lainaa, ja tutkimuksen mielekkyys piileekin siinä, että pakottamista voi myös vastustaa”, Kaskisaari kirjoittaa. (Kaskisaari 2003, 9–10; Butler 1993, 234.)

Toisaalta performatiivi ja performanssi voidaan käsittää myös performatiivisuuden eri puolina, eihän performanssi voi toimia muusta kulttuurista irrallaan. Toisaalta taas voidaan ajatella, että performatiivin ehdot koskevat myös fiktiota, fantasiaa ja parodiaa. (Ks. Hynninen 2004; Liljeström 2002, 68; Kaskisaari 2003, 9–10.) Performatiivien ja performanssien raja onkin *valoa valoa valoa* -teoksessa häilyvä ja juuri siksi kiinnostava. Omassa kohdeteoksessani performanssiin siirtyminen tuntuu merkitsevän performatiivin pakottavuuden hellittämistä. Voisiko performanssi olla performatiivin karnevalistinen sukulainen, jonka alueella säännöt ovat vapaammat? Tulkitsen, että silloin kun teoksen henkilöhahmot näyttelevät eli tekevät tietoisia performansseja, he ottavat vallan omiin käsiinsä ja käyttävät butlerilaista toisin toistamisen voimaa hyväkseen. Käytän performanssin käsitettä tutkimuksessani tässä merkityksessä.

2.4 Performatiivinen narratologia

Tässä työssä käsittelen performatiivisuutta subjektitason lisäksi myös kerronnan ja kertojan näkökulmasta. Performatiivisuusteoriaa onkin sovellettu mielenkiintoisella tavalla myös narratologiaan, josta nostan esille Ute Bernsin näkemykset. Bernsin mukaan performatiivisuus jakautuu kahteen kategoriaan: ruumiilliseen ja ei-ruumiilliseen performatiivisuuteen, joista jälkimmäinen ei-ruumiillinen on usein kirjallista tai kerronnallista performatiivisuutta. Tämä kerronnallinen tai narratologinen performatiivisuus viittaa kahteen tasoon: sekä tarinatason artikulaatioon että kertojan toimintaan suhteessa kertomukseen. Oikeastaan performatiivisuuden tasoja on Bernsin mukaan kolme, sillä kolmannen, tai ensimmäisen, perimmäisen, tason muodostaa aktuaalinen, olemassa oleva ruumiillisen performanssi. Molempia, ruumiillista ja ei-ruumiillista performanssia, tuotetaan Bernsin mukaan toisaalta tarinan ja toisaalta kertomuksen tasolla. Ruumiillinen, tai lihallinen performanssi ei luonnollisesti voi olla läsnä romaanissa, mutta kertomuksen ja kerronnan kautta voimme lukea ja ymmärtää myös lihallisen performanssin. Toisin sanoen ruumiillinen performatiivisuus aktualisoituu vasta ei-lihallisen kerronnan kautta. Berns jakaa tämän tekstuaalisen performatiivisuuden vielä kahtia; esitettyyn ja kerrottuun. Esitetty performatiivisuus on dramaattista, mimeettistä ja suoraa. Tällaista esitettyä performatiivisuutta voivat kaunokirjallisessa tekstissä implikoida esimerkiksi dialogi tai muu suora puhe. Jälkimmäinen kerrottu performatiivisuus taas syntyy kertojan toimesta ja kerronnan kautta: kerrottu performatiivisuus sisältää itse kertomuksen sekä kertomisesta kertomisen eli tekstin metafiktiiviset ainekset. (Berns 2009, 96–103; Kiviaho 2014, 71–72.)

Berns esittää, että itsetietoisuudessaan metafiktiota hyödyntävä kerronta on aina performatiivista, sillä se tiedostaa omat konventionsa. Ajatus on kiehtova *valoa valoa valoa* -teoksen kannalta. Voisiko sen lisäksi, että sukupuolta ja subjektia tuotetaan teoksessa performatiivisin teoin, myös kerronta olla performatiivista? Bernsin mukaan voi ja on. Metafiktio on selvin ja tunnistettavin merkki kerronnan performatiivisuudesta, mutta myös niin sanottua anonyymiyyttä ja “äännettömyyttä” tavoitteleva kerronta on performatiivista, sillä se performoi kertomusta ja kertomuksen konventioita – olipa tämä konventioiden toistaminen tiedostettua tai ei. Berns rinnastaa kiinnostavasti sukupuolen performatiivisuuden genren performoimiseen. Berns siis esittää, että samaan tapaan kuin sukupuolen vaikutelma syntyy kulttuuristen valtamekanismien

vaikutuksesta, myös kertomus syntyy näiden konventioiden puristuksessa. (Berns 2009, 103–104.)

Bernsin ajattelua mukaillen voisikin nähdä, että performatiivisuus ilmenee *valoa valoa valoa* -romaanissa juuri metafiktion ja toisaalta mimeettiseen jäljittelyyn pyrkivän todellisuuskuvauksen muodoissa. Tätä logiikkaa noudatellen *valoa valoa valoa* -teoksen kerronta on siis läpeensä performatiivista, ja erilaiset metanarratiivisuuden tasot tekevät tästä performatiivisuudesta erityisen tunnistettavaa. Kenties hieman vaikeasti hahmotettavan Bernsin performatiivisesta narratologiasta tekee performatiivisen narratologian liukuvuus ja liikkuvuus, mikä toisaalta on Bernsin mukaan juuri narratologisen performatiivisuuden olemus – se liikkuu käsitteenä mimeksiksen, esteettisen illuusion ja metanarratiivisuuden tasoilla ja näiden tasojen välisissä suhteissa. Kerronnan itsetietoisuus näkyy juuri genrekonventioiden metatason osaamisena ja kommentointina, ja toisaalta näillä konventioilla leikittelynä. (Berns 2009, 103–104.) *valoa valoa valoa* -teoksen tarkasteleminen performatiivisen narratologian silmälasein avaa uusia performatiivisuuden kerroksia Huotarisen teoksesta. Samalla se perustelee toisin toistamisen käsitteen käyttämisen myös Huotarisen tyttökirjan genretason tarkastelussa ja motivoi tutkimaan kerronnan konventioita tyttökirjan takana.

2.5 Muutokset ja murtumat: performatiivisen luennan jäljillä

Yhden tärkeän polun performatiiviseen luentaani muodostaa kerronnan ja kielen analysointi, jonka yhteyttä performatiivisuusteoriaan esittelen, valotan ja käytän analyysissäni laajemmin luvussa 4. Laajennan performatiivista luentaa erilaisten tekstissä esiintyvien (meta)narratiivisten, tekstuaalisten ja diskursiivisten elementtien tutkimiseen ja olen kiinnostunut siitä, miten teoksen kieli ja sen muotoratkaisut osallistuvat teoksen teeman rakentumiseen. Diskursiivisuus tulee luonnollisesti osaksi tutkimustani myös tutkimuskohteeni asettamien ehtojen myötä; käsittelen tutkimuskohdettani kaunokirjallisuutena, en minä tahansa tekstinä. Kirjalliset piirteet ovat siis olennainen osa tutkimustani ja ne liittyvät kiinteästi tutkimuskysymyksiini. Eri tutkimussuuntaukset kietoutuvat tiiviisti yhteen ja lainaavat toinen toisiltaan, ja pyrinkin törmäyttämään näitä metodeja tietoisesti ja käyttämään niitä limikkäin ja rinnakkain.

Performatiivinen luenta ei ole yhtenäinen suuntaus, vaan eri tieteenaloilla on sovellettu Butlerin teorioita eri tavoin. Suomalaisessa kulttuurin- ja kirjallisuudentutkimuksessa performatiivista luentaa on sovellettu erityisesti omaelämäkertojen tutkimiseen ja esimerkiksi Marja Kaskisaari, Tuija Saresma ja Anni Vilkkko ovat tutkineet omaelämäkertoja performatiivisina tekoina kukin omasta näkökulmastaan. Elokuvatutkija Anu Koivusen mukaan sukupuolen performatiivisuutta analysoitaessa on perinteisesti tartuttu teoksen muutoksiin ja murtumiin eli niihin paikkoihin, joissa sukupuolta “toistetaan ja tehdään toisin”. Muutoksiin ja murtumiin kiinnittyminen on perua Butlerin varhaisista artikkeleista, joissa hän tarjoaa mahdollisuuksia tällaiseen lukutapaan. (Koivunen 2004, 246–247.) Performatiivista luentaa omaelämäkertoihin soveltanut Marja Kaskisaari näkee performatiivisen lukutavan perinteisiä lukumalleja haastavana: “Performatiivinen lukutapa haastaa retorisia lukutapoja keskustelemaan yksittäisen tarinan ‘alkuperästä’, toistuvista tarinamalleista ja mahdollisista kerronnan variaatioista” (Kaskisaari 2000, 65). Performatiivinen luenta perustuu ajatukseen siitä, että kerronnassa subjektin representaatiot tuotetaan performatiivisesti lainaten ja toistaen kulttuurissamme jo valmiina olevia subjektiuden esittämisen tapoja. Omaelämäkerran kontekstissa tämä tarkoittaa sitä, että ihmiset kirjoittavat asioista, jotka katsotaan sopiviksi meidän yhteiskunnassamme. Näin tekstejä luetaan sekä subjektia tuottavina että tätä rajaavina performatiivisina tekoina. Performatiivinen luenta perustuu siis ajatukseen siitä, että nämä tekstuaaliset teot, performatiivit, rakentavat identiteetin, eivät kuvaa sen takana olevaa pysyvää ja todellista subjektia ja sen ominaisuuksia. Kertomukset muuntuvat erilaisiksi ajan, paikan, lukijan, kokijan myötä, eivätkä kertomukset ole toistettavissa sellaisinaan. (Kaskisaari 2000, 65; Hynninen 2004; Butler 1993, 108–109.)

valoa valoa valoa -teoksen fiktiivisessä kontekstissa voi nähdä väljiä yhteyksiä omaelämäkertaan tai ainakin omaelämäkerrallisuuteen; kertoohan teoksen minäkertoja omasta elämästään ja rakentaa näin omaa identiteettiään. Tämä omaelämäkerrallisuuden imitointi ei ole sivuseikka kohdeteoksessani, sillä omaelämäkerran lajissa on kyse itsensä kokoamisesta ja identifikaation prosessista. Marja Kaskisaari (2000, 8) esittää, että omaelämäkerta on yksi mahdollisuus esittää ja tuottaa subjektia: “Omaelämäkerta ei ole vain itsestä kertomisen pysyvä performanssi, vaan se liittyy *performatiivisesti* valtaan nimetä ja tuottaa subjekteja”. Myös *valoa valoa valoa* -teoksen kerronnallisesta ja joiltain osin omaelämäkerrallisuutta imitoivasta luonteesta voi löytää linkin itsensä kokonaiseksi tekemiseen ja subjektiksi tulemiseen. Teoksen minäkertoja kertoo omasta ja

parhaan ystävänsä elämästä menneessä aikamuodossa ja kommentoi tapahtumia ikään kuin “vanhempana ja viisaampana”.

Dramaturgi Juha-Pekka Hotinen penää teatteritekstien lukemiseen dynaamisempaa lukutapaa; hänen mukaansa teatteritekstin perusluonne on performatiivinen, eri käyttötarkoituksissa muuttuva ja muuntuva. Hotinen kyseenalaistaa merkityksen tekstien takana ja esittää performatiivisuusteoriaa lainaten, että tekstien merkitykset ovat opittuja ja rakentuvat suhteessa toisiinsa. Hotisen performatiivisessa luennassa tekstistä haetaan aukkoja ja tavoitteena on tarttua siihen, mikä tuntuu epäloogiselta tai poikkeukselliselta. (Hotinen 2003, 209–210.) Hotisen ajatukseen aktiivisesta ja ihmettelevästä luennasta sekä merkitysten kerroksellisesta rakentumisesta on helppo yhtyä. Tämänkaltaista lukijapositiona myös *valoa valoa valoa* tarjoilee lukijalleen. Hotinen on kehittänyt luentansa dramaturgian työkaluksi, ja se soveltuu vaivoin kirjallisuustieteelliseen merkitysten analysointiin (ks. Karkulehto 2008b, 212). Näen kuitenkin Hotisen ja Koivusen tapaan muutoksiin ja murtumiin tarttumisen hedelmällisenä oman tutkimukseni kannalta. *valoa valoa valoa* tarjoilee lukijalleen useita, eri tekstin tasoilla liikkuvia säröjä ja halkeamia. Jo heteronormista ja perinteisen nuortenkirjan narratiiveista poikkeaminen aikaansaa murtumia teoksen maailmaan ja antaa tutkijalle mahdollisuuden kurkistaa näihin railoihin. Performatiivisessa luennassa voi nähdä viitteitä myös queer-luentaan, joka tavoitteena on luoda tietoisesti halkeamia ja säröjä heteroseksuaaliseen matriisiin ja näin mahdollistaa vaihtoehtoiset subjektiviteetin olemisen tavat (ks. esim. Karkulehto 2007, 18).

Diskurssien rajoittavuudella ja tuottavuudella on kiinteä yhteys performatiiveihin, ja myös teoreettisesti diskursiivinen ja performatiivinen luenta nivoutuvat yhteen. Kuten performatiivinen luenta myöskään diskurssianalyysi ei ole tutkimusalana tai -metodina yhtenäinen. Erilaisia tapoja tehdä diskurssianalyysia yhdistää kuitenkin käsitys siitä, että merkitykset ja todellisuus syntyvät diskursiivisissa käytännöissä, ja kieli ja todellisuus ovat yhtä. Ontologiseen konstruktionismiin perustuvan diskurssianalyysin lähtökohta on lähellä feministisen tutkimuksen pääperiaatteita: tutkimuksen tehtävä ei ole vain osoittaa, miten todellisuus on kielellistetty, vaan tavoitteena on diskursseja purkamalla osoittaa todellisuuden tehty ja opittu luonne. (Jokinen 2004, 193; Kaskisaari 2000, 67.) Kiteytyneitä puhetapoja purkamalla voidaan synnyttää erilaisia vastadiskursseja ja purkaa itsestään selvinä pidettyjä ontologisia faktoja – samalla tapaa kuin

toisin toistamalla on Butlerin teoriassa mahdollista tuottaa vastatodellisuutta. Koska performatiivisuus kietoutuu tiiviisti yhteen diskursiivisuuden kanssa, käyttämäni lukutavan voisi nimetä myös diskursiiviseksi lukutavaksi tai performatiivisen ja diskursiivisen luennan sekoitukseksi. Näenkin, että liittämällä performatiiviseen luentaan diskurssianalyysin aineksia on mahdollista nähdä uusia yhteyksiä merkitysten muodostumisen tilanteisuuden ja kulttuurisidonnaisuuden välillä.

Dekonstruktioon ja kulttuuristen valtarakenteiden purkuun perustuvassa performatiivisessa luennassa on kuitenkin aina sudenkuoppansa. Performatiivista analyysia tekevän tutkijan on hyvä olla kriittinen omaa metodologiaan kohtaan, sillä kriittisestä positioistaan huolimatta performatiivista luentaa tekevä tutkija toimii aina samojen diskurssien ja valtarakenteiden sisällä, joita hän pyrkii luennassaan purkamaan. Onko esimerkiksi mahdollista, että tutkija toistaa omassa performatiivisessa luennassaan niitä valtarakenteita, jotka alun perin ovat tuottaneet tutkittavan ilmiön? (Ks. esim. Immonen 2004.) Performatiivinen luenta sopii hyvin *valoa valoa valoa* -teokseen – välillä jopa niin hyvin, että paikoin tutkijasta alkaa tuntua kuin teos itse kutsuisi avaamaan salaisuuksiaan performatiivisesti lukien. Performatiivisen luennan vaarana, kuten minkä tahansa kirjallisuustieteellisen metodin, on se, että sen avulla löydetään niitä vastauksia, joita metodi asettaa löytämään. Luenta voi siis automatisoitua ja lukkiutua. Täysin valtarakenteita vastustavaa luentaa on Foucault’laisittain ymmärrettyjen diskurssien maailmassa mahdoton tehdä. On esimerkiksi kiinnostavaa pohtia, tekeekö *valoa valoa valoa* -teoksen seksuaalisuutta analysoiva tutkija Karhunpalveluksen teoksen sisäistekijän maailmankuvalle nostamalla esille teoksen lesbosuhteen, josta teos itse ei pidä meteliä. Siis jäljittääkö – vai jäljitteleekö – performatiivinen luenta olemassa olevia valtarakenteita? Onko toisin toistamisen, toisin lukemisen mahdollisuutta aidosti olemassa?

Lea Rojolan, Lea Laitisen ja Sanna Karkulehdon ajattelua mukaillen haluan kuitenkin uskoa kaunokirjallisuuden mahdollisuuteen aidosti toistaa toisin, luoda mahdollisuuksia ja paikkoja toisin näkemiseen (Laitinen & Rojola 1998, 27–28; Karkulehto 2008b, 216–217). Uskon, että kaunokirjallisuuden avulla on mahdollista venyttää ja työstää ajattelun rajoja ja näin luoda malleja ja mahdollisuuksia toisin tekemiseen myös tosielämässä. Voluntarismien lisäksi Butlerin teoriaa on kritisoitu diskursiivisesta monismista, jossa ei ole tilaa aineelliselle ruumiille (Ks.

esim. Petäjaniemi 1997, 246–247). Vaikka ruumiillisuuden tutkiminen ei muodostu tutkimukseni pääkysymykseksi, eikä kirjallisilla henkilöihahmoilla koskaan ole aineellista ruumista, sivuan tyttöjen representaatioita tarkastellessani myös ruumiillisuuden kuvaamista. Uskon, että tyttöjen representaatioita performatiivisesti lukemalla voi vaikuttaa myös lihaa ja verta oleviin tyttöihin, ja pyrinkin omalla luennallani purkamaan tätä performatiiviselle teorialle asetettua diskursiivisen monismin painolastia. Myös Foucault on esittänyt ajatuksen taiteen mahdollisuudesta kyseenalaistaa vallitsevia käytäntöjä: “Taide merkitsee Foucault’lle rajaa sen välillä, mitä voidaan ajatella ja sanoa, ja mitä ei voida, ja näin se konstituoii ajattelun sisä- ja ulkopuolen suhdetta”, Johanna Oksala tiivistää (ks. Oksala 2000, 46–47). Toisin sanoen vastustavat käytännöt ovat mahdollisia vain valtaverkoston sisällä.

Performatiiviseksi luennaksi nimeämäni menetelmä on siis sekoitus monesta eri tieteenalasta – aivan kuten Butlerin alkuperäisteoriakin ponnistaa eri tutkimusperinteistä. Pyrin tutkimuksessani lähestymään kohdteosta myös menetelmällisesti eri näkökulmista, sillä uskon, että erilaiset tulokulmat tekevät oikeutta Huotarisen monisärmäiselle ja monipuoliselle tyttökirjalle. Kaiken kaikkiaan luentani on monien lukutapojen risteyksessä. Olen kiinnostunut siitä, millaisia subjektipositioita, ja toisaalta lukijan kannalta *subjektiksi tulemisen* paikkoja, teos tarjoaa. Millaista tyttöjen toimijuutta teksti konstruoii? Millaisen mallin se antaa lukijalleen ja millaisen kuvan se luo tyttönä olemisesta? Onnistuuko teos toisin toistamalla purkamaan joitain näistä kiteytymistä?

3 Tyttökirja ja tyttöys *valoa valoa valoa* -teoksessa

Tässä luvussa tarkastelen *valoa valoa valoa* -teoksessa rakentuvaa tyttöyttä ja tyttökirjaa. Kirjallisuuden tytöt ovat aina tekstuaalisia konstruktioita, ja kirjallisuustieteellinen tyttötutkimus pureutuu siihen, miten tyttöjä on teksteissä kuvattu, sekä valottaa niitä käytäntöjä, jotka teksteissä tuottavat tytön sukupuolta. Kaunokirjallisessa tyttöyden lukemisessa onkin pohdittu paljon esimerkiksi kerronnan näkökulmaa ja tytöistä käytettyä kieltä. Myös yhteiskunnan vallitsevat normit vaikuttavat kirjallisuuden representaatioon tytöstä; tyttöjä on kuvattu sekä realistisesti että utopistisesti normeja noudattavina ja niitä kyseenalaistavina hahmoina. Tyttökirjallisuustutkija Mia Österlund huomauttaa, että “kaunokirjalliset tyttöyden kuvaukset eivät niinkään heijastele välitöntä todellisuutta, vaan pikemminkin luovat mahdollisia maailmoja kokeilemalla ja leikkimällä erilaisilla sosiaalisilla kategorioilla ja ideologioilla.” (Österlund 2011, 213–214.) Välillä kirjallisuuden tytöt ovat olleet edellä aikaansa ja välillä taas toimineet heijastuspintana todellisuuden sukupuolittuneille odotuksille. Tämä näkyy hyvin kohdetehtävissäni, joka kuvaa paikoin jopa vaihtoehtohistoriamaisesti käsittelemiään aiheita 1980-luvun Suomessa.

Jotta voin tarkastella *valoa valoa valoa* -teosta kotimaista tyttökirjagenreä vasten, kartoitan kolmessa seuraavassa alaluvussa lyhyesti tyttökirjallisuuden syntyä, historiaa ja kehitystä ja käyn tiivistäen läpi tyttökirjallisuuden aiheita ja temaattista linjaa läpi vuosikymmenien. Suomalaisen tyttökirjallisuuden historiaosiossa tarkennan katseeni erityisesti tyttöjen seksuaalisuuteen, sillä teema on kohdetehtävissäni tärkeä. Käsittelemän sekä ulkomaista että kotimaista tyttökirjallisuutta, sillä lajina kotimainen tyttökirjallisuutemme on paljon velkaa angloamerikkalaisille tyttökirjailijoille. Pyrin luomaan läpileikkauksen kotimaisesta tyttökirjallisuudesta lajina, jotta voin myöhemmin asettaa Huotarisen teoksen tähän jatkumoon. Neljässä viimeisessä alaluvussa tarkennan katseeni Huotarisen teokseen ja analysoin, millaisia tyttökuvia kohdetehtävästäni rakentuu ja millaisia teemoja teoksesta nousee esiin. Viimeisessä luvussa vertaan *valoa valoa valoa* -teosta tyttökirjallisuuden perinteeseen ja erittelen, miten teos toisin toistaa kotimaista tyttökirjallisuutta ja miten se sitoutuu osaksi tätä jatkumoa.

3.1 Tyttökirjan määrittelyjä

valoa valoa valoa on kustantajan sivuilla määritelty nuortenkirjaksi, mutta tutkin teosta osana kotimaisen tyttökirjallisuuden lajia. Mikä tekee jostakin teoksesta nimenomaan tyttökirjan, on kysymys, johon tyttökirjatutkija joutuu vastaamaan usein. Nuortenkirjallisuus voidaan jakaa pienemmiksi osa-alueiksi kuten proosaan, tietokirjoihin, tyttö- ja poikakirjallisuuteen ja nuortenromaaniiin. Jako muotoutuu kohderyhmän iän tai kirjallisuuden lajin mukaan. Tyttökirjallisuudessa on havaittavissa pitkälti samoja teemoja kuin nuortenkirjallisuudessaakin: Kaisu Rättyän mukaan nuortenkirjallisuus kertoo usein päähenkilön identiteetin kehittymisestä nuoruuden keskellä ja Roberta Seelinger Trites taas katsoo nuortenkirjallisuuden ominaispiirteeksi identiteettiproblematiikan sijaan kysymykset vallasta ja valtataisteluista. (Rättyä 2005a, 29; Trites 2000.) Alun perin monet nykyisistä tyttökirjallisuuden klassikoista, kuten Louisa M. Alcottin *Pikku naisia* (1868), suunnattiin sekä tytöille että pojille. Nuortenkirjallisuus ei vielä 1800-luvulla ollut jakautunut sukupuolen mukaan, vaan eriytyminen tyttö- ja poikakirjallisuuteen tapahtui 1800–1900-lukujen vaihteessa. (Reynolds 1990, 15, 37; Huhtala–Juntunen 2004, 54.) Tutkimuksessa ja lajihistoriikeissa tyttökirja on usein luettu nuortenkirjallisuuden tai lastenkirjallisuuden alle (Rättyä 2005, 16). Eronteko tyttökirjan ja tytöistä kertovan nuortenkirjan välillä onkin lopulta määrittelykysymys. Nykyinen kirjallisuudentutkimus korostaa pikemminkin lajirajojen murtumista kuin lajityhtenäisyyttä. Kun tähän yhdistetään vielä aikamme sukupuolineutraalin kasvatuksen vaatimus, on relevanttia kysyä: mihin tyttö- ja poikakirjoja tarvitaan?

Tutkimuksissa siteeratuimmat tyttökirjallisuuden sisältöä pohtivat määrittelyt tulevat ruotsalaisilta kirjallisuudentutkijoilta Mary Ørvigilta (1918–1993) ja Boel Westiniltä (s. 1951). Westin määrittelee tyttökirjan neljän pääpiirteen kautta: tyttökirjat ovat ensinnäkin naisten kirjoittamia⁸, toiseksi teosten päähenkilöt ovat tyttöjä tai nuoria naisia. Kirjat kuvaavat kotia, elämää ja maailmaa naisnäkökulmasta ja ne on kirjoitettu tyttöjä varten. Tyttökirjojen keskeisimmiksi motiiveiksi Westin määrittelee tytön kehityksen naiseksi, rakkauden, miesten,

⁸ Westinin määritelmä pätee pitkälti, mutta poikkeuksia on. Esimerkiksi Suomessa Kaarlo Nuorvala, Jorma Kurvinen ja Jukka Parkkinen ovat kirjoittaneet tyttökirjoja (Voipio 2014).

avioliiton, perheen ja kodin problematiikat. (Westin 1994a, 11–12.) Niin ikään ruotsalainen Mary Ørvig on määritellyt tyttökirjaa tutkimusklassikoksi lukeutuvassa teoksessaan *Flickboken och dessa författare. Ur flickläsningens historia* (1988). Ørvig näkee, että tyttökirja on naisten kirjoittamaa, sukupuolisidonnaista kirjallisuutta, joka on kirjoitettu ja kustannettu teini-ikäisille naislukijoille tai sitä nuoremmille tytöille. Tyttökirja on yleensä realistinen kertomus, jossa peilataan nykyisyyttä ja joskus myös mennyttä aikaa. Miljöönä toimii keskiluokkainen ympäristö; tyttökirja ei juuri koskaan kerro työväenluokasta. Kertomusten keskuksena toimivat perhe ja koti. Tyttökirja käsittelee yhden tai useamman tytön kasvamista – suruineen, pettymyksineen ja iloineen. Ystävyysuhteet ovat tärkeässä roolissa tyttökirjoissa. Hulluuntuminen, rakastuminen ja lopulta avioliitto muodostavat Ørvin mukaan tyttökirjojen loppusulkeuman. (Ørvig 1988, 15, 237–238.)

Westin korostaa tyttökirjallisuuden voimauttavaa aspektia: perinteisistä uravaihtoehtoistaan huolimatta tyttökirjallisuus tarjoaa naispäähenkilöille mahdollisuuden nousta patriarkaalista maailmankuvaa vastaan. Vaikka romaanit pintatasoltaan sopivatkin vallitsevaan sukupuoli-ideologian valtavirtaan, ne voivat kuitenkin Westinin mukaan kertoa tarinoita, joilla kyseenalaistetaan normeja. Jo aivan klassiset tyttökirjat esittävät vaihtoehtona kodille ja perhe-elämälle ammatin: Montgomeryn Anne Shirley ja Brontën Jane Eyre kouluttautuvat molemmat opettajan ammattiin. (Westin 1994a, 11–12.)

Ørvig määrittelee tyttökirjan päähenkilön luonnetta: tyttökirjan päähenkilö on luonteeltaan rehellinen, avulias, velvollisuudentuntoinen, rakastava, lempeä ja lämminsydäminen, mutta Ørvin mukaan harvemmin itsenäinen. Tyttöpäähenkilön suhde uskontoon on läheinen tai ainakin läheisempi kuin politiikkaan tai vahvoihin yhteiskunnallisiin aatteisiin. Lisäksi tyttökirjan keskeisiä teemoja ovat orpous, vakavat sairaudet, köyhyys ja ylipäätään vaikea tie lapsuudesta kouluttautumiseen. Äiti on Ørvin mukaan tyttökirjojen keskeinen hahmo, ja rakastavana ja avuliaana ymmärtäjänä äiti korvaa poissaolevat isät. (Ørvig 1988, 238; Rättyä 2005a, 77.)

Myös suomalaisella kirjallisuuden kentällä on määritelty tyttökirjaa uudestaan. Riitta Kuivasmäki ja Sirkka Heiskanen-Mäkelä määrittelevät 1980-luvulla tyttökirjan pikemminkin tapahtuma- tai juoniromaaniksi, jossa tyttöjen odotetaan kiinnostuvan kodin askareista,

seurapiireistä ja hyväntekeväisyydestä. Suomalaistutkijoiden mukaan tyttökirjan keskiössä ei ole Ørvigin ehdottama perhe, eikä tyttökirja ole Westinin ehdottama kehitysromaani, vaan tyttökirjaa voisi kutsua tapahtumakeskeiseksi juoniromaaniksi. (Kuivasmäki & Heiskanen-Mäkelä 1988, 80–81.) Kaisu Rättyä tuo väitöskirjassaan tyttökirjan lähemmäs tätä päivää ja katsoo, että Westinin ja Ørvigin tyttökirjamääritelmät koskevat lähinnä 1800–1900-luvun taitteen tyttökirjallisuutta, johon kirjallisuustieteellinen tutkimuskin on keskittynyt eniten. Rättyä osoittaa, että uudessa tyttökirjallisuudessa kapinoidaan enemmän yhteiskunnassa vallitsevaa naiskuvaa vastaan kuin klassisissa tyttökirjoissa. (Rättyä 2007, 167–190.)

Myry Voipio ehdottaa vuonna 2009 tarkastetussa pro gradu -tutkielmassaan, että jos tyttökirjallisuutta ei haluta lukea lasten- ja nuortenkirjallisuuden alalajiksi, on tyttökirjallisuus mahdollista määritellä omaksi itsenäiseksi lajityypikseen. Tällöin tyttökirjoja olisivat kaikki naisten kirjoittamat, tytöistä kertovat ja tytöille suunnatut teokset. Toisaalta Voipio jakaa tyttökirjan vielä teemojen mukaan alalajeihin: tyttökirjan lajityyppiin sisältyvät yhtäältä *ongelmakeskeinen* ja toisaalta *viihteellinen*, kepeämmin tytön elämää ja kasvua käsittelevät tyttökirjat. Mikäli tyttökirjan ja nuortenkirjan välille halutaan tehdä tarkempaa rajanvetoa, Voipio ehdottaa, että tyttökirjaa voidaan edellisten piirteiden lisäksi tarkastella sen populaariuden kautta. (Voipio 2009, 14.)⁹

Voidaan kuitenkin kysyä, tarvitaanko tyttökirjan ja nuortenkirjan välille tiukkaa rajanvetoa. Useimmat tytöistä kertovat nuortenkirjat täyttävät perinteiset Westinin ja Ørvigin määritelmät tyttökirjasta, vaikka täysin sellaisinaan ne eivät muottiin sovikaan. Klassisista tyttökirjamääritelmistä käsin on kuitenkin hedelmällistä lähteä pohtimaan, missä suhteessa *valoa*

⁹ Tyttökirja-termiä käytetään edelleen suomalaisessa tyttötutkimuksessa, vaikka kansainvälisesti termi ei enää ole kaikkien tutkijoiden mielestä pätevä. Tyttökirja on korvattu nuorisoromaanin kategorialla, joka on nähty sukupuolineutraalimpana lajityyppinä. Suomalaisessa tutkimuksessa käytetään termiä “nykytyttökirja”, kun puhutaan teoksista, jotka käsittelevät kirjallisuuden muuttunutta tyttökuva. (Österlund 2011, 222; Rättyä 2005b, 79.) Myry Voipio taas käyttää *Girlhood studies* -lehdessä julkaistussa artikkelissaan termiä *uuden aallon tyttökirjallisuus (new wave girls’ literature)* kuvatessaan suomalaisen tyttökirjallisuuden uusimpia teoksia. Yhteistä näille uuden aallon tyttökirjoille on, että niissä seksuaalisuus on merkittävin teema. (Voipio 2013, 124–128.)

valoa valoa rikkoo tyttökirjallisuuden perinteitä ja missä se muistuttaa edeltäjiään. Määrittelen Huotarisen teoksen tyttökirjaksi, sillä teos on naisen kirjoittama, kertoo tytöistä ja on tytöille suunnattu. Tulkitsen, että *valoa valoa valoa* edustaa tyttökirjan genren sisällä ongelmakeskeisen tyttökirjan tyyppiä. Se sopii myös osin Westinin ja Ørvigin määritelmiin tyttökirjallisuudesta mutta on toisaalta etäännytynyt niistä, kuten Kaisu Rättyä ehdottaa määritellessään yleisesti uudempaa tyttökirjallisuutta. Onko teos kuitenkin vielä jotain enemmän kuin nämä määritelmät? Mitä uutta ja mitä vanhaa Huotarisen teos pitää sisällään?

3.2 Tyttökirjallisuuden synty ja kehitys

Keskeisimmin tyttökirjan syntyyn maailmalla vaikuttivat 1800-luvun suuret yhteiskunnalliset muutokset. Läntinen maailma teollistui ja kaupungistui, ja samalla varallisuus alkoi kasvaa. Naimaikää siirrettiin Euroopassa aiemmasta 13–15 vuodesta 18–19 ikävuoteen, mikä tarkoitti nuoruuden pitenemistä. Sivistyneiden porvariskotien odotettiin käyttävän aikaa tyttöjen kasvatukseen, joten kasvattavalle tyttökirjallisuudelle tuli sosiaalista tilausta. Aikakauden tyttökirjallisuuden tavoitteena oli tyttöjen kasvattaminen hyviksi naisiksi eli äideiksi ja puolisoiksi. Myös naisromaanin kehittyminen samaan aikaan Englannissa Jane Austenin ja Brontën sisarusten toimesta myötävaikutti tyttökirjallisuuden syntymiseen. (Westin 1994a, 11–12.)

Tytökirjan juuret sijaitsevat englantilaisilla ja saksalaisilla kielialueilla (Ørvig 1988, 15). Vuosien 1850–1910 välistä ajanjaksoa pidetään tyttökirjallisuuden syntymisen ja eri alalajien muotoutumisen aikakautena. Susan Boger Warnerin vuonna 1850 julkaisemaa teosta *The Wide Wide Worldia* on tituleerattu historian ensimmäiseksi varsinaiseksi tyttökirjaksi: teos kuvaa orvon päähenkilö Ellenin kasvua vanhapiikatätinsä huomassa kuuliaiseksi papinrouvaksi. (Avery 1996, 343–344; Huhtala–Juntunen 2004, 54–55.) 1800-luvun puolivälin jälkeen Pohjois-Amerikka kohosi tyttökirjallisuuden lippulaivaksi lajin uranuurtajien, tai Irja Lappalaisen sanoin “tyttökirjallisuuden perustajien”, Louisa May Alcottin ja Susan Coolidgen työn myötä (Lappalainen 1976, 40). Alcottin maailmankuulu teos *Little Women* ilmestyi vuonna 1868 (suom. *Pikku naisia* 1916). Kirja on perinteinen perhekertomus ja kuvaa Marchin perheen neljän keskenään erilaisen sisaruksen kasvua ja kipuilevia tytöistä naisiksi. Samoin Susan Coolidgen

What Katy Did -teoksessa (1872) esiintyvät monet teemat, jotka nykyään tunnistamme tyttökirjoille tyypillisiksi: kirja kertoo kodista, koulusta, rakastumisista ja matkustelusta tärkeimpänä opetuksenaan hyvyyden ja vanhurskauden tavoittelemisen. Kanada sai oman maailmanmaineeseen nousevan tyttökirjailijansa, kun Lucy Maud Montgomeryn teos *Anne of the Green Gables* ilmestyi vuonna 1908. *Annan nuoruusvuodet* (suom. 1920) ja sitä jatkanut Anna-kirjasarja kertoo orpotyttö Annasta, joka lähetetään Vihervaaran iäkkäiden Marilla ja Matthew -sisarusten avuksi. (Voipio 2009, 19–22.)

Euroopassa tyttökirja lähti kehittymään Englannissa ja saksankielisillä alueilla. Varhaisimpia englantilaisia tyttökirjailijoita oli korkeamoraalisia perhekertomuksia koulutyöille kirjoittava Charlotte Yonge. Sveitsiläisen Johanna Spyrin edelleen tunnettu tarina lettipäisestä *Pikku Heidistä* syntyi vuonna 1880 ja englantilaisen Frances Hodgson Burnettin teokset *Pikku prinsessa* (1887) ja etenkin kuuluisa *Salainen puutarha* (1911) nostivat tyttökirjallisuuden päähenkilöiksi myös pikkutyöt. Ruotsi oli Suomeen verrattuna edelläkävijä varhaisen tyttökirjan kehityksessä. Lahden takana monet tyttökirjat käännettiin vain muutaman vuoden kuluttua alkuperäisteoksen ilmestymisestä, ja esimerkiksi tyttökirjaclassikko *Pikku naisten* suomentamista saatiin Suomessa odottaa 45 vuotta ruotsinkielisen käännöksen jälkeen. Merkittävää on, että jo varhainen ruotsalainen tyttökirja otti vahvasti kantaa tytön asemaan, koulutukseen ja ylipäättään mahdollisuuksiin toimia yhteiskunnassa. Sittemmin pohjoismainen tyttökirjallisuus on tarjoillut lukijoilleen varsin monipuolista kuvaa tyttöydestä jo rämäpäisen ja normeja rikkovan Peppi Pitkätossun ajoista lähtien. Pepin syntyä sotien jälkeen 1950-luvulla ja suosiota voidaan pitää paradigmanmuutoksena koko länsimaisessa tyttökirjallisuudessa. (Westin 1994b, 18–24; Ørvig 1988, 15; Lappalainen 1976, 40; Voipio 2009, 22–24; Österlund 2011, 213).

3.3 Tyttökirjallisuus Suomessa

Suomalainen tyttökirjallisuus kiinnittyy vahvasti, niin tyyllisesti kuin temaattisesti, kansainväliseen tyttökirjakenttään. Eniten kotimaisen tyttökirjallisuuden varhaisteoksiin on vaikuttanut angloamerikkalainen tyttökirjallisuus. Tämän voi huomata esimerkiksi erilaisten tyttökirjatyypien varioinnissa. Tyttökirjallisuus rantautui Suomeen käännöskirjallisuutena

1800–1900-lukujen vaihteessa. Monet tyttökirjat käännettiin suomen kielelle ruotsista, jossa tyttökirjojen käännöstahti oli vilkasta. Toisaalta on huomattava, että tyttökirjallisuus on aina ollut hyvin keskiluokkainen laji (Reynolds 1990, 30): ruotsi toimi Suomen kulttuurikielenä vielä pitkään suomen kielen virallistamisenkin jälkeen. Ei siis ole myöskään ihme, että suomalaisen tyttökirjallisuuden alkuvaiheet ovat ruotsinkielisten tekijöiden käsissä. (Voipio 2009, 24, 91; Kokkonen 2013, 9–10.)

Suomenkielisen tyttökirjallisuuden lasketaan alkaneen 1880-luvulla, kun Toini Topelius julkaisi romaanin *I utvecklingstid* (1889) (suom. *Kehitys-aikana* 1890) (Lappalainen 2000, 151–158). Topelius kirjoitti myös muita teoksia, ja häntä pidetään suomalaisen tyttökirjallisuuden uranuurtajana (Lappalainen 1976, 86–87; Huhtala 2003, 43). Muita varhaisia tyttökirjailijoitamme olivat vakavia ja synkkiä aiheita käsitellyt Immi Hellén ja uskonnollissävyyteisesti kirjoittanut Hilja Haahti. Suurelle yleisölle tyttökirjat tulivat tunnetuksi Anni Swanin myötä. Satukuningatar Swania on tituleerattu sekä suomalaisen tyttökirjallisuuden luojaaksi (Lappalainen 1976, 130) että nuortenromaanin vakiinnuttajaksi (Kivilaakso 2003, 63). Swan julkaisi ensimmäisen teoksensa *Tottisalmen perillinen* vuonna 1914, mutta kuten tyttökirjan angloamerikkalaiset aloittajat, Swankaan ei alun perin tarkoittanut teoksiaan luettavaksi vain tytöille. Swanin kuuluisinta nuortenkirjaa, *Iris rukkaa* (1916) pidetään yhtenä suomalaisen tyttökirjallisuuden alullepanijoista. Swan hyödynsi kertomuksissaan pitkälti angloamerikkalaisen tyttökirjallisuuden malleja ja yhdisteli teoksissaan perhekertomusta, orpotematiikkaa ja lahjakkaan taiteellisen tytön mallia. (Voipio 2009, 26–30; Rättyä 2005a, 79.)

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen tyttökirjan emansipatorinen voima hiipui ja tyttökirja viihteellistyi erityisesti 1920–1930-luvuilla. Porvarillinen perhe, koti, koulu, opiskelu, matkailu ja romantiikka pysyivät tyttökirjan kantavina aineksina 1910-luvulta aina 50-luvulle, vaikka uusia miljöitä ja teemoja käsiteltiin. Niin kotimaassa kuin muissakin länsimaissa kirjoitettiin paljon koululaiskertomuksia ja viihdyttäviä tyttöromansseja. Swanin kanssa yhtä aikaa vaikutti Mary Marck -nimellä kirjoittanut Kersti Bergroth, joka loi tyttöjen koululaisromaanien lajin Suomeen Eeva-kirjoillaan. Sotien jälkeisestä tyttökirjallisuudesta maininnan ansaitsee Rauha S. Virtanen, joka loi suomalaisen tyttökirjaklassikon asemaan nousseen *Seljan tytöt* -kirjasarjan (1955–2009). *Seljan tytöt* (1955) on suomalainen vastine Alcottin *Pikku naisille*, ja se kertoo

esikuvansa tapaan neljän siskoksen tarinan miljöönään sodasta toipuva 1950-luvun Suomi. Anni Polvan rakastetut *Tiina*-kirjat puolestaan nostivat tyttökirjallisuuden päähenkilöksi pikkutytön Rämäpäiselle, mutta läpeensä rehdille ja oikeamieliselle Tiinalle oli 1950-luvulla sosiaalinen tilaus; *Tiina*-kirjat ylläpitivät jo sodan aikana syntyneitä perushyveitä kuten avuliaisuutta, rehellisyyttä ja reiluuutta. (Ks. Lappalainen 2000, 152–154; Huhtala 2003, 43; Lappalainen 1976, 146; Huhtala–Juntunen 2004, 74; Voipio 2014.)

Varhaisen suomalaisen tyttökirjallisuuden suhde seksuaalisuuteen on hyvin pidättyväinen. 1920-luvulta aina 1950-luvulle tyttökirjoissa vaiettiin visusti seksuaalisuudesta. Seksi oli tabu, ja ideaalinen tytön malli oli passiivinen, viaton kultakutri, jonka “seksuaalisiin kokemukset miehestä ennen avioliittoa oli luja kädenpuristus”, kuten tyttökirjojen seksuaalisuutta tutkinut Hellevi Outinen kirjoittaa (Outinen 1994, 48). 1950–1960-luvuilla tapahtunut nuortenkirjallisuuden murros ravisteli tyttökirjallisuuden totuttuja rajoja: tyttökirjallisuuden päähenkilöt saivat entistä vahvemmin oman äänen ja teosten sarjamaisuutta ja viihteellisyyttä alettiin karsia. Tyttökirjojen teemat alkoivat hiljalleen siirtyä vaiettuihin aiheisiin kuten seksuaalisuuteen, alkoholismiin ja perheen sisäisiin ristiriitoihin. 60-luku toi suomalaiseen tyttökirjaan avoimuutta: viimein uskallettiin kuvata avoimesti jopa nuorten välistä seksiä. Sukupuolinormien murros alkoi näkyä tyttökirjallisuudessa varsinaisesti vasta 1960–1970-luvuilla. Enää harvoissa kirjoissa kuvattiin, miten tytölle käy huonosti, mutta pelot ja estot säilyivät osittain aina 80-luvulle. Ajan uuden suunnan tyttökirjoina on pidetty muun muassa Merja Otavan *Priskaa* (1959) ja Hellevi Salmisen *Babya* (1962), joissa käsitellään murrosiän kipuiluja ja oman minän etsimistä jopa aiempaan hyveellisyyteen pyrkivän tyttökirjallisuuteen verrattuna jopa itsekeskeisestä näkökulmasta. Tyttökirjojen kuvaukset kotiin ja avioliittoon sopeutuvasta kiltistä tytöstä saivat rinnalleen äänenpainoja, joissa tytöt esittivät vaatimuksiaan omasta vapaudestaan ja identiteetistään. (Outinen 1992, 47, 51–52; Voipio 2009, 27, 36; Rättyä 2005b, 17; Rättyä 2007, 169–170; Voipio 2014.)

1980–1990-luvulla tyttökirja lipui yhä enemmän kohti nuortenkirjaa, ja vuosikymmenten tyttökirjaa värittää vahva ongelmakeskeisyys (ks. esim. Österlund 2003, 120–121, 128, 132; Huhtala 2007, 142). 1980–2000-luvun tyttökirjat käsittelevätkin mitä kipeimpiä aiheita, kuten läheisen mielenterveysongelmia, epätoivottua raskautta, jätetyksi tulemistä, päihdeongelmia ja

kuolemaa. Kirjoissa nousevat esiin tyttöpäähenkilöiden ammattihaaveet ja kirjallisuuden tytöt selvittelevät välejään molempien vanhempiensa kanssa. Tyttökirjojen teemamuutoksiin vaikutti myös 1990–2000-luvun vaihteen populaarikulttuuri, joka nosti tytön pimennosta valokeilaan. Naisista ja etenkin nuorista naisista tuli julkisuuskelpoisia populaarikulttuurin kaikilla aloilla: musiikissa, kirjallisuudessa, tv-sarjoissa ja elokuvissa. Lisäksi teini-ikäiset tytöt ilmestyivät aikuisten romaaneiksi luokiteltujen kirjojen päähenkilöiksi. Myös *chic lit* eli niin kutsuttu sinkkuviihde löi aiempaa vahvemmin läpi. Seksuaalisuuden nousuun tyttökirjoissa vaikutti ja vaikuttaa ympäröivä kulttuurimme: seksin rohkeampi käsittely juontaa juurensa erotisoituneeseen ja pornoistuneeseen nykykulttuuriin, jossa seksillä on valtaa (Karkulehto 2011, 9–10). Vasta 1990- ja 2000-luku nostivat kirjan lehdistä näkyville halua tuntevat, seksuaalisesti aktiivisina subjekteina toimivat tytöt. (Kurikka 2002, 202, 205–210, 213–215; Österlund 2011, 215, 217–218; Grün 2003, 290–291; Huhtala 2008, 25–27; Voipio 2009, 6, 42.)

Viittaukset homoseksuaaliseen rakkauteen alkoivat hiljalleen yleistyä suomalaisissa nuortenkirjoissa 1980-luvun lopulla. Aluksi homoseksuaalisia henkilöitä kuvattiin lähinnä yksilotteisina stereotyyppinä, ja homot olivat usein tarinassa sivuhenkilön roolissa. 1990-luvun jälkipuoliskolla nämä esitykset vapautuivat ja homoseksuaalisuuden kuvaukset monipuolistuivat ja syventyivät. Edistysaskelista huolimatta muuta kuin heteroseksuaalisuutta on kuvattu vielä 2000-luvun nuortenkirjoissakin kipeänä ongelmana; teoksia leimaa selittelevyys ja yliymmärtäminen. Selkeästi homoseksuaalisen nuoren identiteetin kasvua tukevia ja sitä luonnollisena pitäviä nuortenkirjoja saatiin Suomessa odottaa aina 2000-luvun loppupuoliskolle. (Heikkilä-Halttunen 2003, 70–71, 93; Grün 2003, 290–291.)

“Gay is the new Vampire”, Alex Kalamaroff julistaa uutta amerikkalaista YA-kirjallisuutta (*young adult -literature*) käsittelevässä esseessään. Homoseksuaalisuudesta on tullut YA-kirjallisuudessa muotia. (Kalamaroff 2014.) Kuten Atlannin toisella puolen, myös Suomessa heteronormista poikkeava seksuaalinen suuntautuminen on nuortenkirjallisuuden trendi. 2000- ja 2010-luvulla on ilmestynyt lukuisia uusia nuortenkirjoja, joissa seksuaalisuus ja seksuaalinen suuntautuminen ovat merkittäviä teemoja. Myös tavat kuvata seksuaalisuutta ja seksuaalista suuntautumista ovat moninaistuneet merkittävästi. Tyttöromaanin käsittelyä *valoa valoa valoa* voitti Finlandia Juniorin vuonna 2011, ja vuonna 2013 palkinnosta kisasi Marja Björkin

transsukupuolisesta Marionista kertova *Poika*-teos. Lisäksi homoseksuaalisuutta ovat käsitelleet tuoreeltaan muun muassa Hellevi Salminen kolmiodraamasta kertovassa kirjassaan *Hello I love you* (2013) ja Kirsti Kuronen urheiluun keskittyvässä kirjassaan *4 x 100* (2013), jossa Islan ja Siirin ystävyys syvenee tyttöjen väliseksi ihastukseksi. Poikarakkaus on teemana salanimellä julkaisevan Uma Karman teoksessa *Kaiken se kestää* (2009) sekä Henrik Wileniuksen teoksessa *Saranapuolelta* (2009). Reija Kaskiahon *Nikottelua*-teoksen (2014) päähenkilö Niko rakastuu poikaan ja Terhi Rannela kirjoittaa biseksuaalisen Kertun rakkauspohtinnoista matkakirjassaan *Anne F, Amsterdam ja minä* (2008). Mielenkiintoista on, että heteronormista poikkeava seksuaalinen suuntautuminen näkyy myös muissa kuin realistisissa nuortenkirjoissa. Esimerkiksi Siiri Enorannan *Nokkosvallankumous* (2013) käsittelee dystopiamaailmassa poikien välistä rakkautta. Salla Simukka taas jatkaa seksuaalivähemmistöjen kuvausta tuoreessa kansainvälistäkin huomiota saaneessa trilleritriologiassaan *Lumikki* (2013–2014). Tätä seksuaaliteemaisten kirjojen jatkumoa vasten myös tutkimuskohteeni asettuu omilla teemoillaan ja omaäänisellä tyylillään. Käsitelen seuraavassa alaluvussa *valoa valoa valoa* -teoksen teemoja uuden aallon tyttökirjallisuuden ilmentyminä.

3.4 *valoa valoa valoa* uuden aallon tyttökirjana

“Nuortenkirjaksi luokiteltu *valoa valoa valoa* osoittaa, että kirjallisuuden luokittelu ei aina palvele lukijaa – tai kirjailijaa. Tätä kirjaa pitäisi tarjota niille, jotka lukevat Sofi Oksasen tai Riikka Pulkkinen romaaneja.”
(Helena Ruuska, *Helsingin Sanomat* 2011.)

“Nuortenkirjoissa käsitellään silloin tällöin lesbosuhteita, mutta Huotarisen teos on niistä kyllä sensuellein ja eroottisimmasta päästä.”
(Mari Viertola, *Turun Sanomat* 2011.)

valoa valoa valoa -teoksessa on läsnä monta tämän hetken nuortenkirjallisuuden virtausta ja trendiä, joita kohdetekstini osin noudattelee, vastustaa ja on rakentamassa. Näen nykytyttökirjallisuuden merkittävimpinä virtauksina 1) seksuaalisuuden aiempaa vapautuneemman kuvaamisen, 2) aikuistumisen ja 3) lajisekoittelut eli hybridisoitumisen sekä tyttökirjan 4) viihteellistymisen. Näistä kehityssuunnista kaksi ensimmäistä ovat selkeästi osa kohdeteostani, kaksi jälkimmäistä eivät. Huomattavaa on, että teemat ja virtaukset kulkevat samoja reittejä myös nuortenkirjallisuuden puolella. (Ks. esim. Voipio 2009, 28–39, 41–42;

Rättyä 2005a, 9, 32; Rättyä 2007, 32.)

Vapautunut seksuaalisuuden kuvaus on ehdottomasti osa Huotarisen kuohuvaa ja kuohuttanutta tyttökirjaa. Liisi Huhtala (2007) määrittelee nykytyttökirjallisuuden hallitseviksi teemoiksi ruumiillisuuden, seksuaalisuuden ja valtasuhteet. Myry Voipio jatkaa Huhtalan linjaa ja nimeää seksuaalisuuden esiinmarssin piirteeksi, joka erottaa uuden aallon tyttökirjallisuuden vanhasta (Voipio 2013a, 124–128). Huotarisen teoksen valossa näihin teemoihin on helppo yhtyä. 2000-luvun kotimaisesta tyttökirjallisuudesta löytyy useita seksuaalisuuden ja seksuaalisen halun kuvauksia. Lisäksi viime vuosien tyttökirjat ovat tarttuneet moniin kiperiin aiheisiin, kuten seksuaaliseen hyväksikäyttöön, insestiin ja esimerkiksi tuomittavaan, oppilaan ja opettajan väliseen, rakkauteen (Voipio 2013a, 124; Huhtala 2008). Tyttökirjojen seksuaalisuuden kuvaus on muuttunut valistavasta ja ongelmakeskeisestä kohti positiivisempaa tyttöjen seksuaalisuuden ja seksuaalisen halun kuvasta. Vaikka monet tytöt pohtivat myös seksin pelkoon liittyviä tuntemuksiaan, ei seksistä enää vaieta tai puhuta kiellettyinä asiana, vaan seksi ja seksuaalisuus ovat iloisia ja nautinnollisia asioita. Romanttinen rakkaus on tyttökirjojen tytöille tärkeää, joskaan ei itsetarkoituksellista; nykytyttöhahmot rakentavat sisältöä elämäänsä ystävyydestä ja oman intohimon, oman *jutun*, saavuttamisesta. Vaikka seksuaalisuus ja seurustelu ovat tyttökirjojen kantavia teemoja edelleen, nykykirjojen tytöille parisuhdetta tärkeämpää on löytää itsensä. (Voipio 2009, 41–42, 90; Huhtala 2008). Nämä teemat toistuvat myös Huotarisen teoksessa.

Seksuaalikuvausten lisääntyessä nuortenkirjojen aikuistuminen puhuttaa. Ylipäättään nuortenkirjojen muutoksesta kohti aikuisten ja nuorten aikuisten kirjallisuutta on puhuttu jo jonkin aikaa (ks. esim. Huhtala 2008; Gustafsson 2013). Perinteinen jaottelu nuorten ja aikuisten kirjallisuuteen istuu kuitenkin Suomessa tiukassa. Maailmalla kovassa nosteessa jo jonkin aikaa ollut YA-kirjallisuus on rantautumassa hiljalleen myös Suomeen. YA-kirjallisuudesta tai suomalaisittain NA-kirjallisuudesta eli nuorten aikuisten kirjallisuudesta on puhuttu Suomessa vasta vähän eikä termi ole ainakaan vielä vakiintunut arkikieleen¹⁰. NA-kirjallisuudelle on

¹⁰ Tosin jo Irja Lappalainen käyttää NA-termiä vuonna 1976 julkaistussa Lasten- ja nuortenkirjallisuus -kokoomateoksessaan, vaikkakin eri merkityksessä eli sisältönsä sijaan kuvaamaan tiettyyn ikään liittyvää

tyypillistä lajien sekoittelu, sarjamaisuus, fantasian ja realismin yhdistäminen. Huotarisen teoksessa on joitain yliluonnollisia yksityiskohtia, mutta se ei sekoittele tyyllilajeja. Arvosteluissa ja artikkeleissa sen kohdeyleisöstä on kuitenkin käyty keskustelua (esim. Ruuska 2011, Heikkilä-Halttunen 2011, Voipio 2012, 52). Teoksen on useassa yhteydessä sanottu putoavan “aikuisten ja nuortenkirjallisuuden väliin” (Ruuska, 2011) ja paikoin teosta on luonnehdittu liian vaikeatajuiseksi nuorille. Raja aikuisten ja nuorten kirjojen välillä on liudentumassa, ja kiinnostavasti monissa nuortenkirjoissa on teoksia, joissa on myös aikuisten romaanien kirjastoluokitusmerkintä (Voipio 2012, 46, 52). Näenkin, että Huotarisen teoksen kaltaisia tekstejä ei voi enää yksiselitteisesti määritellä nuortenkirjoiksi. *Crossover*-ilmiö näkyy suomenkielisen kirjallisuuden lisäksi myös suomenruotsalaisessa kirjallisuudessa. Suomenruotsalaista nuortenkirjallisuutta tutkineet Mia Frankin mukaan on selvästi olemassa alue, joka muodostuu sukupolvien rajan ylittävistä kirjoista¹¹ (Österlund 2013, 40).

Uuden tyttökirjallisuuden trendeistä kolmas ja varmasti tämän hetken nuortenkirjatrendeistä näkyvin on genresekoittelu sekä erityisesti fantasiakirjan rynnäkö suomalaisen nuortenkirjallisuuteen. Uutta kotimaista ja käännettyä fantasiakirjallisuutta tulvii tällä hetkellä “ovista ja ikkunoista”, kuten lasten- ja nuortenkirjallisuuslehti *Virikkeiden* vuosikatsauksessa todetaan (Voipio 2013b, 30). Lisäksi yhä enemmän julkaistaan nuortenkirjoja, joissa sekoitellaan tietoisesti eri genrepiirteitä. Tämä lajien sekoittelu näkyy myös tyttökirjallisuudessa; tyttökirjallisuuden genreä edustava teos saattaa sisältää vaikkapa gotiikan tai scifin elementtejä. Myry Voipio kuvaa ilmiötä *hybridisoitumiseksi*. Lisäksi tyttökirja on Voipion mukaan siirtynyt kohti viihdekirjallisuutta, mikä näkyy *chick lit* -lajin kasvuna. Erityisesti alaa valtaa nuorille lukijoille suunnattu *chick lit jr*, jonka päähenkilöille on tyypillistä pyrkiä olemaan aikuismaisia mahdollisimman varhain. Myös uusissa fantasiakirjoissa on selvästi nähtävissä viihteellistymisen elementtejä; esimerkiksi 2000-luvun kohutuun nuortenkirjasarja Stephenie Meyerin *Twilight*-saaga voidaan lukea tämän fantasiatyttökirjallisuuden tai pararomanssityttökirjallisuuden alle.

kirjallisuutta (ks. Lappalainen 1976, 190–191).

¹¹ Crossover ei ole vain nuortenkirjallisuuden ja aikuistenkirjallisuuden välinen ilmiö, vaan crossover näkyy myös esimerkiksi suomalaisessa lastenkirjallisuudessa (ks. esim. Laakso 2014).

(Voipio 2009, 28–39, 41–42; Rättyä 2005a, 9, 32; Rättyä 2007, 32.)

valoa valoa valoa solahtaa uuden aallon tyttökirjallisuuden joukkoon häpeilemättömän avoimella seksuaalikuvauksellaan. Fantasiabuumin ja tyttökirjan viihteellistymisen se ohittaa kokonaan ja kulkee näitä trendejä kohti pikemminkin vastavirtaan. Ylipäättään moderni tyttö- ja nuortenkirjallisuus pakenee postmodernissa hengessä tarkkoja määrittelyjä. Eri lajien elementtejä risteytetään toisiinsa entistä tietoisemmin, ja lajit limittyvät ja kommunikoivat keskenään (Rättyä 2005a, 9, 32; Rättyä 2007, 32). Vaikka vierastankin *valoa valoa valoa* -teoksen määrittelemistä “vaikeaksi” nuortenkirjaksi, teoksen rankat aiheet ja polveileva kerronta eivät ainakaan tee teoksesta kovin viihteellistä. Näistä syistä olisin valmis määrittelemään teoksen myös nuorten aikuisten, NA-kirjallisuudeksi. Näen, että hybridisoituva ja aikuistuva nuortenkirjallisuus haastaa tällä hetkellä voimakkaasti lajiaan ja käy neuvottelua koko nuortenkirjallisuuden reunaehdoista, ja tässä kotimaisen nuortenkirjallisuuden muutosprosessissa *valoa valoa valoa* -teoksella on oma roolinsa.

3.5 Tyttöys *valoa valoa valoa* -teoksessa

Olen edellä taustoittanut ja analysoinut tyttökirjallisuuden genreä ja esitellyt lajin tämänhetkisiä trendejä ja teemoja. Kun kotimaisen tyttökirjallisuuden kehykset on saatu paikoilleen, on aika kysyä, millainen kuva Mariian ja Mimin tyttöydestä kirjoittuu. Perinteisesti feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa ollaan kiinnostuneita siitä, kuka tyttöjä ja naisia kuvaa eli kenen kautta naisten tarinat kerrotaan. Merkittävää Mariiasta ja Mimistä muodostuvassa tyttökuvasa on niiden rakentumis- ja rakentamistapa: teoksessa tytöt ovat äänessä itse. Näen, että nuortenkirjallisuuden tyttö- ja poikahahmojen avulla kuvataan olemassa olevia tapoja olla tyttö tai poika ja nämä representaatiot synnyttävät ja ylläpitävät näiden kulttuuristen kuvien reunaehtoja eli miten tyttöjä ja poikia on mahdollista kuvata – ja laajemmin, miten tyttönä tai poikana on mahdollista elää ja olla. Tarkastelemalla ja purkamalla kirjallisuuden tyttö- ja poikakuvaus on mahdollista muuttaa käsityksiä sukupuolista tietynlaisena (esim. Österlund 2005, 4–6), ja tähän prosessiin näen teoksen yhtäältä osallistuvan.

valoa valoa valoa -teoksessa on kaksi päähenkilöä; minäkertoja Mariia ja tämän paras ystävä

Mimi, jonka tarinaa Mariia kirjassaan kertoo. Mariia ja Mimi kuvataan varsin vastakkaisina tyttöahmoina, ja he muodostavat liki mustavalkoiseksi tulkittavan hyvä–paha-vastakohtaparin. Myös Mariian ja Mimin taustat ja lähtökohdat ovat hyvin erilaiset, ja risteävät intersektionaaliset erot konkretisoituvatkin näissä kahdessa täysin vastakkaisessa tyttöyden esityksessä. Mimi kuvaa toistuvasti Mariian elämäntilannetta “helppona elämänä”. Mariia tulee ydinperheestä; hänellä on äiti, isä ja isovelji. Mariian perhe on keskiluokkainen ja tulee taloudellisesti hyvin toimeen. Mariialla “on aina ollut pohja. Seinät ja katto. Äiti ja isä ja isovelji ja kissa” (Huotarinen 2011, 11). Hänen kotonaan “oli tapana, että äiti teki ruokaa ja isä luki sanomalehteä. Sillä tavalla käyttäytyvät äidit ja isät ovat teille tarinoista tuttuja. – – Kotona isä säilöi vitsejä ja äiti säilöi ruokaa. Yhdessä he säästelivät ääntään. Yleisin sana joka meidän talossamme kaikui: Shh.” (Huotarinen 2011, 16). Mariia on kyllästynyt kotinsa ahdistavaan puhumattomuuden ilmapiiriin, ja Mimi edustaakin hänelle seikkailua pois tutusta ja turvallisesta: “Oletteko huomanneet ettei hiljaisuutta tarvitse perustella? Sitä pitää vain kunnioittaa. Hiljaisuudessa isä luki. Hiljaisuudessa: äiti keskittyi keittiössä. Kaikessa hiljaisuudessa: isovelji teki läksyjään. Välillä minä halusin räjäyttää huoneeni ilmaan.” (Huotarinen 16–17.)

Mariia kuvataan turhamaiseksi tytöksi, joka nauttii naisellisuutensa korostamisesta; hän haaveilee prinsessan korkkiruuvikiharoista ja sitoo huiveja oikeisiin paikkoihin, jotta naiselliset kurvit pääsisivät oikeuksiinsa. Tyttömäisyydestään huolimatta Mariia ei kelpaa koulun Lucia-neidoksi. Hän muistuttaa liikaa 80-luvun seksikkään rivoa pop-tähti Sandraa, eikä hänen tyttömäisyytensä edusta sellaista siveellistä kauneutta, jota vuoden Lucialta vaaditaan:

“Otsahiuksiin olin suihkuttanut lakkaa. Merkki oli mainoksista tuttu stu-stu-stu-stu-Studio Line L’Oreal. Silmäni ovat pienet ja vihreät (paljon kajalia!). Korvat ne vasta pienet ovatkin. Tissit ovat muhkuraiset. No niin voitte jo lopettaa tissien tirkistelemisen. Puserossani lukee New York. Se ei ole sattumaa. Amerikka on parasta mitä tiedän. Siellä on kunniaksi olla vähän turhamainen.” (Huotarinen 2011, 23.)

Tyttökirjallisuudessa on tyypillistä kuvata ystävyysparia, jolla on vastakkaisia luonteenpiirteitä. Joskus näitä kahta hyvin erilaista ystävää on tulkittu yhden, saman hahmon eri puolina ja toisinaan taas kyse voi olla kahdesta hyvin erilaisesta, toisiaan täydentävästä tyttöahmosta. (Lappalainen 2012, 207–209.) Tämä luonteenpiirteiltään vastakkaisten sydämyksien kuvio

toistuu myös Huotarisen teoksessa. Kun Mariia edustaa kilttiä, sopeutuvaa ja naisellista tyttöä, ei Mimiä kuvailla ihannetytön adjektiivein: “Hän ei katsellut järvelle unelmoivasti vaan vittuuntuneena.” (Huotarinen 2011, 11). Mimi ei menesty koulussa, jos muistaa sinne ylipäättään raahautua. Mimillä on ehdot ruotsista, hän polttaa tupakkaa, käyttää nuuskaa ja huhujen mukaan huumeitakin. Mimin äiti on tehnyt itsemurhan, eikä Mimin isä osallistu tyttärensä elämään: “Mimillä ei ollut lapsuudessaan tuutumukaansäätulauluja eikä pehmolelupäiviä eikä hyvänyönsuukkoja” (Huotarinen 2011, 97). Mimi asuu isoäitinsä ja parin vanhapoikasetänsä kanssa valkoisessa puutalossa, jota kuvaillaan “ylösalaisin käännettyksi taloksi” ja jota kutsutaan Seka-Sorroksi. Mimillä ei ole rahaa mihinkään: ei vaatteisiin, elokuviin tai karkkeihin. Siksi hän varastaa rahaa isoäidiltään, mutta raha ei silti riitä.

Identiteettien toisin toistamisen kannalta erityisen mielenkiintoisia ovat erilaiset välitilaiset identiteetit. Tällaiset hybridiset, rajoilla liikkuvat identiteetit kyseenalaistavat kuvaa tarkkarajaisista ja puhtaista kategorioista, joiden sisään kaikkien ja kaiken on sovittava. (Ks. Karkulehto 2007, 207, Butler 1990, 230–231.) Tyttökirjallisuudessa tällaista normeja vastustavaa hahmoa edustaa perinteisesti poikatyttö hahmo; villikkotyöt ja normeja vastustavat poikatyöt ovat kautta lajin historian olleet hyvin suosittuja tyttökirjojen sankarittaria (ks. esim. Redmann 2011, 14–15; Voipio 2008, 13–14). Villikkohahmoille yhteistä on usein tietty tyttömaskuliinisuus; raisu käytös ja näkyvä kapina yhteiskunnan normeja ja odotuksia kohtaan. Pintapuolisesti tarkasteltuna Mimi olisi helppo niputtaa tyttökirjallisuudessa suositun poikatyttön kategoriaan. Mimin tarkempi tarkastelu kuitenkin osoittaa, ettei tyypittely ole näin yksiselitteistä. Mimi vastustaa kyllä yhteiskunnan hänelle asettamia odotuksia tyttönä: hän polttaa tupakkaa, pukeutuu kuluneisiin vaatteisiin ja pinnaa koulusta. Toisaalta teoksessa annetaan ymmärtää, että Mimi myös välittää ulkonäöstään, mutta hänellä ei ole siihen varaa. Mimi ei pyrikään olemaan vähemmän nainen tai poika, eikä hän pyri toistamaan kulttuurissamme maskuliiniseksi määriteltyjä piirteitä. Sen sijaan Mimi epäonnistuu soveliaan ja “hyvän” tytön kategorian täyttämässä. Mimiä kuvaillaan hänen naisellisten piirteidensä kautta vahvan seksuaalivireisesti. Mimin päällepäin poikatyttöytenä näyttäytyvä olemus on seurausta osattomuudesta, perheettömyydestä ja siitä, ettei hän sovi siihen tytön rooliin, jota yhteiskunta 14-vuotiaalle tarjoilee.

Valo ja säteily ovat jo nimensä puolesta *valoa valoa valoa* -teoksen keskeisiä elementtejä. Teoksen taustarina toimii Ukrainan Tšernobylin kaupungissa tapahtunut ydinvoimalaonnettomuus 26. huhtikuuta vuonna 1986. Teoksessa viitataan toistuvasti ydinvoimalaonnettomuuteen; miten saastepilvet kantautuivat Suomeen, metsän ketunleipiä ei myrkytysuhan alla saanut syödä ja miten äidin pyykkinarulle ripustamat lakanat jouduttiin pesemään uudelleen. Tšernobyl rinnastuu tarinassa suorasanaisesti Mimiin:

Kun Tšernobyl räjähti keväällä 1986 Mimi saapui meidän kouluumme. Nopea näkymätön pilvi ylitti rajan. Säteileviä hiukkasia lensi ympäriinsä. Tuulet toivat kaukaa outoa sadetta. Valoa joka vyöryi yli esteiden kuin huuto. Valoa joka kohisee ja kihisee kuin veri ja mahla ja kaikki nesteet jotka meidän ruumiissamme kohisevat ja kihisevät. (Huotarinen 2011, 17.)

Valo on teoksessa onnellisen ja onnetoman rakkauden symboli ja sen räjähdysherkkyys ja säteilevyys yhdistyvät ydinvoimalaonnettomuuteen. Mimi on Mariialle *valoa*, ja valo yhdistyy teoksessa systemaattisesti seksuaaliseen haluun. Mariia kuvailee Mimiä: “Kun ihminen tunnistaa tulevan rakkautensa kaikki hänen ympärillään imaistaan tulevan rakkauden sisään. Eikä ihmisellä ole enää muuta. Kuin toinen ihminen. Seisoin siinä ja otin vastaan sarjatulena valoa valoa valoa.” (Huotarinen 2011, 13.) Valo metaforana edustaa teoksessa kaikkea elämää; vaikeaa, kipeää, ankeaa ja ihanaa – kaikkien tunteiden tuntemista ja enemmän. Mariia kuvailee elämännälkäänsä: “Kaipasin jättimäistä pamausta! Kaipasin valoa joka humahtaisi neonvärisestä maailmasta. joka puolella kimmeltäisi ja säihkyisi. Välähtelisi! Valo kulkisi nurkasta nurkkaan kuin ilo. Tai vaikka viha. Mikä tahansa mikä ei kätkisi ei varjostaisi ei himmentäisi mitään.” (Huotarinen 2011, 17.)

Toisin kuin useissa vielä 2000-luvullakin ilmestyneissä nuortenkirjoissa *valoa valoa valoa* -teoksessa tyttöjen välistä suhdetta ei selitellä eikä muiden suhtautumisesta tyttöjen väliseen rakkauteen juuri puhuta. Vain Mariian äiti ja isä ovat tyttöjen ystävyyyttä vastaan: “Minä toivon että sinä et tapaa enää tätä mikä hänen nimensä oli”, Mariian äiti toteaa (Huotarinen 2011, 63). Teoksessa annetaan ymmärtää, että äidin ja isän suhtautuminen Mimiin juontaa pikemminkin tämän huonosta maineesta “itsemurhaperheen” lapsena ja tupakanpolttajana kuin tyttöjen välisestä rakkaussuhteesta. Myry Voipion mukaan aikuiset kontrolloivat edelleen osaltaan tyttöjen seksuaalisuutta, mutta myös kehitystä on tapahtunut; nykykirjojen tytöt ovat ottaneet aikaisempaa vahvemmin päätösvallan omasta kehostaan omiin käsiinsä (Voipio 2013, 124–126). Samanlainen itsemääräämisoikeus omaan kehoon ja omiin asioihin piirtyy esiin Huotarisen

kerronnasta. Tyttöjen välinen ihastus esitetään niin luonnollisena, ettei sitä tekstin tasolla problematisoida. Teos kuvaa tyttöjen välistä seksiä avoimesti ja jopa runollisen yksityiskohtaisesti. Kirjassa on useita rakastelukohtauksia, jotka on kirjoitettu maalailevalla tyyllillä:

Mimin rinnat olivat
kaksi

p e h m e ä ä sielukasta p i l v e ä

Jos sinua kosketaan on mahdollista että olet elämäsi loppuun asti onnellinen.

Mimi sanoi: Rakastuminen on sitä että keskittyy hyvyteen. Sanoin: Tämä on hyvä. Tämä rytmi ja tämä liike.

Kirjailijat sanovat että orgasmi on pieni kuolema. Minä sanon ettei orgasmin hetkellä menetä mitään.

(Huotarinen 2011, 59.)

Jos me jostain olimme varmoja niin tuoreesta tuoksusta sormenpäissämme. Kirkkaasta nesteestämme. Siitä että me avauduimme toisillemme. Meidän vartalomme hengittivät toisensa kanssa. -- Hänellä oli päällään uusi pitsibodynsä. Niin kuin me sellaisesta sanoimme: sexyä. Vaikka mieluiten olimme alasti. Miten niin muka viettelevintä on peittää eikä näyttää? Kyss mig, Mimi sanoi salakielellämme. Meistä molemmista se kuulosti paljon vakavammalta kuin suuteleminen. "Kyssa" sisälsi kaiken sen kovan mitä rakastelemiseen kuului: Kieltä ja hampaita. Liukumista ja työntämistä. Me emme olleet mitään höyhensarjaa.

(Huotarinen 2011, 107.)

Valtasuhteiden käsittely on aina elimellisesti osa nuorille suunnattua kirjallisuutta, ja samat valtasuhteet, joita kirjallisuus kuvaa, ovat olemassa myös nuorten todellisessa elämässä. Minäkertoja Mariia kertoo kirjoittaen heidän tarinaansa ja määrittelee kerrontaprosessin kautta, mikä on hänen suhteensa 14-vuotiaille tytöille asetettuihin soveliaisuussääntöihin. Mariian autoritäärinen kertojaaäänen voi nähdä rajoittavana, sillä tarinan muut henkilöahmot eivät saa Mariian tavoin ääntään kuuluville. *valoa valoa valoa* -teoksen minäkerronta takaa sen, että aikuisten ja yhteiskunnan taholta tulevat neuvot ja ohjaus ovat jo kerran suodatettuja: minäkertoja jakaa tästä ohjeistuksesta oman subjektiivisen kokemuksensa. Tällaiset rivien väleistä luettavat neuvot ovat arjen valtaa, joilla malleja hyvästä ja oikeasta työstä luodaan: "Jokainen joka tuntee pimeimmät puolensa tietää että sisäinen kauneus se vasta katoavaista on. Siksi on parasta pitää huolta siitä miltä näyttää" tai "Mutta tyttöjä ei olekaan otettu kirjallisuudessa yhtä vakavasti kuin äitejä", Mariia laushtaa (Huotarinen 2011, 10, 21). Tällaiset neuvot eivät ole vain konkreettisia ohjeita, vaan usein puolihuolimattomasti lausuttuja kommentteja ulkonäöstä ja pukeutumisesta tai esimerkiksi ohimennen lausuttuja yleistyksiä tietyille sukupuolelle sopivasta toiminnasta. Samalla nämä yleistyksset kuitenkin luovat käsityksiä hyvästä ja oikeasta, ja siitä, millainen tyttö on suotavaa olla. Tämä arjen valta näkyy myös Huotarisen tyttöjen lausahduksissa. (Ks. Voipio 2014; Trites 2000, 3.)

Liisi Huhtala esittää vuonna 2007, että homoseksuaalisuus on kotimaisessa nykynuortenkirjallisuudessa tilanteesta riippuvaa: lämmön ja rakkauden kaipuuta sekä pakoa heteroseksuaalisuuden pakosta (Huhtala 2007, 149). Onnellisen tyttörakkauden tematiikka saa kotimaisen tyttökirjan mittareilla Huotarisen teoksessa uusia sävyjä; heteronormista poikkeavaa seksuaalista suuntautumista kuvataan kuten mitä tahansa nuorten välistä rakkautta vailla moraalisaarreja suvaitsevaisuudesta. Kirjoissa tytöt rakastuvat ja rakastavat, eikä teema muita tasoja vaadi. *valoa valoa valoa* antaa äänen dynaamisille ja muuttuville homo- ja lesbopäähenkilöille, jotka eivät määrity vain tämän yhden ”piirteensä” kautta. Näyttääkin siltä, että kotimaisessa tyttökirjallisuudessa tytön ei enää tarvitse oikeuttaa haluaan vetoamalla tiettyyn tilanteeseen, kuten Huhtala vielä muutama vuosi sitten esitti, vaan rakkaus – oli se sitten kumpaan tahansa sukupuoleen kohdistettua – oikeuttaa itse itsensä (ks. Voipio 2013, 128).

3.6 Hyvä tyttö, huono tyttö. Mimi ja Mariia tyttömatrisia ja tyttöjatkumoa vasten

Maria Österlund on kehittänyt tyttöhahmojen määrittelyyn käsitteen *flickmatris*, tyttömatrisi. Österlundin mukaan nuortenkirjallisuuden tyttökuvauksissa on erotettavissa kolme eri kategoriaa, joille kirjallisuuden tyttökuvat sijoittuvat. ”Kunnon tyttö” (*duktig flicka*) sopeutuu vallitseviin normeihin ja sukupuoleen kohdistuviin odotuksiin. ”Huono tyttö” (*dålig flicka*) sen sijaan on hyvän tytön kapinoiva vastakohta. Kolmannen tyttötyypin muodostaa poikatyttö (*pojkflicka*), joka edustaa sukupuolen vaihtamista. Österlund juontaa käsitteensä Butlerin heteroseksuaalisesta matrisista ja Kay E. Vandergrifin tyttökuvajaottelusta. Österlund korostaa, etteivät kategoriat välttämättä ole selvärajaisia, vaan muuntuvia, sekoittuvia ja liukuvia. Kolme peruskategoriaa rakentuvat normien noudattamisen tai vastustamisen ympärille: sopeutuminen, protesti ja sukupuolenvaihto toimivat strategioina, joiden varaan tyttötyypit rakentuvat. (Österlund 2005, 63–64, 66–69, 223–224.) Myry Voipio kritisoi Österlundin jaottelua turhan arvottavana. Voipio jakaisi tyttötyypit kolmen sijaan kahteen kategoriaan: *tasapainottelevaan tyttöön* ja *kapinoivaan tyttöön*. Kapinoiva tyttö kuvaisi Voipion mukaan laajemmin monien tyttökirjojen hahmoja, jotka kapinoivat heille asetettuja rooleja, normeja ja asenteita vastaan. (Voipio 2009, 74.)

Österlundin jaottelussa Mimi sijoittuu huonon tytön lokeroon, Voipion kahden tyttötyypin

jaottelussa kapinoivan tytön kategoriaan. Toisaalta voidaan problematisoida, miten paljon Mimin kapinasta ja huonon tytön maineesta on seurausta hänen osattomuudestaan yhteiskunnassa. Mimillä ei ole varaa uusiin vaatteisiin ja hän varastaa rahaa isoäidiltään: “Jos ei saanut rahaa ei ollut varaa olla ajattelematta. Mimi sanoi: Köyhyys on sitä ettei voi valita itse mitään” (Huotarinen 2011, 75). Österlundin mukaan huonon tytön kategoriaan sijoittuvat tyttöahmot kuvataan usein fyysisinä ja seksualisoituina (Österlund 2005, 70), ja tämä konkretisoituu hyvin Mimissä, jota kuvataan vahvan seksuaalivireisesti.

Mariia sen sijaan sijoittuu *taitavan* ja *sopeutuvan tytön kategoriaan*, vaikka omalla tavallaan hänkin taistelee yhteiskunnan normeja ja vanhempiensa vanhoillisia asenteita vastaan. Tässä mielessä olisin valmis määrittelemään Mariian pikemminkin Voipion *tasapainottelevan tytön* kategoriaan kuuluvaksi; Mariian kapina on sisäistä ja asioiden pohtimista omassa mielessä. Kapina konkretisoituu kirjoitusprosessissa: pohtiessaan asioita kirjoittamalla Mariia tulee kyseenalaistaneeksi useita suuria yhteiskunnallisia asioita ja oletuksia oikeasta tyttönä olemisen taidosta. Tapahtumien lomassa Mariia esittää lukijalle pohdintojaan: “Minulla on teille kysymys: miksi tyttöjen pitäisi aina olla tarinoissa uljaita rohkeita ja voimakkaita?” (Huotarinen 2011, 51). Mariian kapina ei välttämättä näy ulos tai ole yhtä toimintakeskeistä kuin Mimin, mutta se ei yksiselitteisesti tarkoita kapinan tai kyseenalaistamisen puutetta.

Mariiaa voidaan tulkita myös post-post-feministisenä tyttönä. Villikkotyöt ja normeja vastustavat poikatytöt ovat kautta lajin historian olleet hyvin suosittuja tyttökirjojen hahmoja (ks. esim. Redmann 2011, 14–15), ja kiinnostus vahvoihin ja kapinoiviin tyttöahmoin on kuitenkin uhannut hukuttaa tyttöyden monimuotoisen kirjon alleen. 2000-luvun taitteessa kirjallisuudentutkimuksessa on alettu käsitellä niin kutsuttua post-postfeminististä tyttöä, joka poikkeaa aiemmasta postfeministisestä aallosta. Post-postfeministisessä työssä voima sekoittuu tavallisuuteen ja normaaliuden arvostamiseen. Postfeminististen supersankarityttöjen sijaan arvostetaan arkipäiväisyyttä ja joukkoon solahtamista, ei normien rikkomista. (Österlund 2011, 217.) Nykytyttötutkimus painottaakin, ettei villikkotyttö ole automaattisesti aktiivisempi toimija kuin rooliinsa sopeutuva tyttö (esim. Voipio 2008). Tavallisuudessaan, mutta silti omassa sisäisessä rohkeudessaan Mariia onkin kuin malliesimerkki post-postfeministisestä työstä.

valoa valoa valoa -teoksen tarina keskittyy Mimiin ja Mariiaan, eikä muita tyttöjä tarinassa

kuvailla. Ainoan poikkeuksen tekee pari kertaa teoksen sivuilla vilahtava Mariian lapsuudenystävä ja naapuri Satu-Siiri, jonka kanssa Mariia on jakanut lapsuuden ja nuoruuden kokemukset ennen Mimiä. Mimin hahmolle täysin vastakkaista Satu-Siiriä kuvataan kunnan tyttönä, joka letteineen ja hymyineen täyttää kiltin naapurintytön saappaat. Satu-Siirin hahmon voi myös nähdä tyttökirjallisuudessa käytetyn *reunatyttö* käsitteen lävitse. Reunatyttö on sivuhenkilö, joka asettuu usein kontrastiin suhteessa tyttöpäähenkilöön. Reunatyttö heijastelee usein ominaisuuksia, joita päähenkilöllä ei ole. Näiden sivuhenkilöiden ja reunatyttöjen avulla tyttöhahmoja rakennetaan ja peilataan suhteessa toisiinsa, ja joskus reunatyttö voi toimia myös tyttöpäähenkilön sijaisena. (Ks. Österlund 2011, 225.) Tarinan kuluessa Satu-Siiri ja Mariia etääntyvät toisistaan ja Mimi korvaa Satu-Siirin Mariian uskollisimpana ystävänä. Kiltti Satu-Siiri asettuu vahvaan kontrastiin suhteessa Mimiin ja saa Mimin näyttämään entistä erikoisemmalta ja toisaalta erityisemmältä hahmolta.

Kirjallisuuden erilaisia tyttökuvia voidaan tulkita myös *tyttöjatkumon* käsitteen kautta. Myry Voipio on kehittänyt käsitteen Adrienne Richin lesbojatkumon käsitteen kautta. Kirjallisuuden tyttöhahmot asettuvat osaksi laajaa historiallista ja kontekstuaalista tyttökulttuuria, tyttöjatkumoa. Tyttöjatkumo korostaa aikaisempien ja uudempien tyttöhahmojen yhteyttä ja sitä, miten poikatytöt, villikkotytöt, sopeutuvat tytöt tai aktiiviset feministitytöt suhteutuvat toisiinsa omissa historiallisissa konteksteissaan. Tyttöjatkumo on erilaisten tyttönä olemisen tapojen ja diskurssien leikkauspiste, joka muuntuu ja muuttuu sitä mukaa, kun uusia tyttörepresentaatioita syntyy. Näissä uusissa syntyvissä tyttökuvissa risteilevät aiempien kulttuuristen tyttökuvien jäljet ja kerrokset. (Voipio 2008, 12–13.) Tyttöjatkumon käsite on mielenkiintoinen oman tutkimukseni kannalta, sillä tarkastelen kohdeteostani aiemman tyttökirjallisuuden hahmoja ja konventioita vasten. Tyttöjatkumo toimiikin eräänlaisena taustakäsitteenä ja taustaoletuksena koko tutkimukselleni.

Mariialla on perinteinen suomalainen ydinperhe, Mimillä ei ole mitään. Silti ja juuri siksi tyttöjen kokema yksinäisyys yhdistää: Mariia kokee sovinnaisen perheensä ahdistavaksi eikä enää tunne kuuluvansa siihen. Mariia ja Mimi tuntevat molemmat olevansa yksin. Kirjallisuuden hahmoina Mariiaa ja Mimiä on ylipäättään vaikeaa luokitella tiettyihin kategorioihin kuuluviksi, sillä teoksen metafiktiivinen kerronta leikittelee lukijan uskomilla ja tuntuu ylipäättään karttavan

lukkoon lyötyjä tyypittelyjä tai pysyviä merkityksiä. Myös minäkertoja Mariian subjektiivinen ja osin epäluotettava tapa kertoa ja kirjoittaa muistoistaan tekee Mariian ja Mimin tyypittelystä haastavaa – mikä lienee kerrontatavan tarkoitus. Millaisia tyttökuviin kerrostumia Mariian ja Mimin takana on? Tuovatko Mariia ja Mimi hahmoina jotain uutta tyttöjätkumoon?

3.7 *valoa valoa valoa* tyttökirjan (toisin) toistajana

Tyttökirjoja tutkitaan edelleen samojen kriteereiden valossa kuin lajin syntyhistorian alussa. Kaisu Rättyä kritisoikin tyttökirjateorian hidasta ja puutteellista kehitystä. Hänen mukaansa nykytutkimus hyödyntää teorioita, jotka on kehitetty varhaisemman, klassisen tyttökirjan tutkimiseen, vaikka lajin tunnuspiirteet eivät sovi 2000-luvun tyttökirjoihin. (Rättyä 2005b, 16, 19.) Ehdotuksia uudeksi tyttökirjateoriaksi Rättyä ei kuitenkaan juuri anna. Tyttöjen toimijuuden muutoksista väitöskirjaa tekevä kirjallisuudentutkija Myry Voipio taas pitää tyttökirjallisuuden lajia pikemminkin yllättävän staattisena. Voipio osoittaa, että 2000-luvun tyttökirjallisuus käyttää samoja teemoja, henkilötyyppejä ja rakenteita kuin klassinen tyttökirja. Tällaisia aiheita ovat esimerkiksi perinteiset perhe- ja kasvukertomukset. Erona klassiseen tyttökirjallisuuteen nykytyttökirja kuvaa Voipion mukaan valitsemiaan aiheitaan entistä avoimemmin. (Voipio 2009, 45–46. 87, 90.) Tarvitaanko tyttökirjan tutkimiseen uudenlaisia välineitä ja tuoreempia käsitteitä tai näkökulmia? Mitä ne voisivat olla? Entä millä tavalla *valoa valoa valoa* on samaistettavissa klassisiin tyttökirjoihin ja missä kohtaa se ylittää tyttökirjalle asetettuja rajoja?

Kun *valoa valoa valoa* -teosta lähtee tarkastelemaan, huomaa, että useat klassisen tyttökirjallisuuden määritelmät sopivat teokseen. Ensinnäkin *valoa valoa valoa* on naisen kirjoittama ja se on kustannettu ja kirjoitettu tytöille. Karisto on kustantamona profiloitunut nuortenkirjojen ja tyttökirjojen kustantamiseen. Kirjan päähenkilöt ovat tyttöjä ja teos on kirjoitettu naisnäkökulmasta. Klassisen tyttökirjan juonikuvion mukaan teos kertoo kasvusta ja kehityksestä; elämä ja sen kivikkoiset karit ovat kiistatta teoksen teemoja. Myös päähenkilöä kalvava sairaus, vanhempien menettäminen ja ylipäättään kivikkoinen tie lapsuudesta aikuisuuteen ovat perinteisen tyttökirjan juonikaavoja, ajatellaanpa vaikka *Salaisen puutarhan* sairasta ja heikkoa Mary Lennoxia, suomalaista Iris rukkaa tai Prinssi Edwardin saaren Anne Shirley'n kasvua lapsesta aikuiseksi. Myös päähenkilöiden vastakohtaisuus tekee Huotarisen

teoksesta tyttökirjallisuudelle tunnusomaisen. Tyttökirjallisuudesta löytyy useita ystävyyspareja, joilla on vastakkaisia luonteenpiirteitä (Lappalainen 2012, 207). Tällaisen eriluonteisen ystävyysparin tarkoitus voi olla esittää tyttöyden moninaisuutta ja monipuolisuutta, tarjota sekä vastustavan, neuvottelevan että myötäilevän tytön kuvia. Vastakohtaisen ystävyysparin, tässä tapauksessa Mariian ja Mimin, avulla lukija saa erilaisia vaihtoehtoja peilata omaa elämäänsä, ja kenties samaistuu toisen päähenkilön elämäntilanteeseen. (Westin 1994b, 28–29; Voipio 2014.)

Tyttökirjoille tyypilliseen tapaan kirjoittaminen on tärkeä osa päähenkilön elämää *valoa valoa valoa* -teoksessa. Kirjoittaminen ja taide ylipäätään ovat tyttökirjojen sankaritarille tärkeitä keinoja ilmaista itseä ja löytää merkityksiä maailmasta (ks. Huhtala 2008). Minäkertoja Mariia taas on esimerkki klassisesta kirjoittavan ja taiteellisen tyttökirjahahmon tyyppistä, joka kanavoi intohimonsa taiteen tekemiseen. Huotarisen teoksen on sanottu poikkeavan tyttökirjan ja nuortenkirjan perinteestä runollisella tyyllillään ja kielellisellä leikittelyllään. Toisaalta runous ja kirjoittaminen ovat tyypillisiä tyttökirjallisuuden teemoja, ja kirjoittava päähenkilö on tyttökirjallisuuden ikoninen hahmo. Voisiko siis ajatella, että kirjoittaminen, kieli ja runollisuus ovat juuri tyypillisiä tyttökirjojen piirteitä, ja *valoa valoa valoa* -teoksessa ne viedään vain uudelle tasolle, ja niitä käytetään teoksen kielessä hyväksi?

Sen sijaan kun tarkastellaan Boel Westin ja Mary Ørvigin tyttökirjamäärityksiä, joissa tyttökirjan tyypillisimpiä aiheita ovat tytön kehitys naiseksi, romanttinen rakkaus, miehet ja avioliitto, ei *valoa valoa valoa* enää istu täysin tähän kuvaan. Miehiä teoksessa ei esiinny, eivätkä tyttöjen tulevaisuudenkuvat kannu syksyä pidemmälle – elämä on elämistä tässä hetkessä. Myöskään koti ja perhe eivät ole *valoa valoa valoa* -teoksen keskeisin miljöö, kuten klassiset tyttökirjateoriat ehdottavat. Perhe ei ole kyseenalaistamaton yksikkö, vaan Mariia ja Mimi uskaltavat nousta ja kapinoida perhettään vastaan. Perhettä tärkeämmän roolin saavatkin ystävät, ja oma piiri muodostetaan itse.

Toisaalta *valoa valoa valoa* myös toistaa omalla modernilla tavallaan tyttökirjan perinteistä perhekertomus-lajityyppiä, sillä perhe, tai sen poissaolo, on keskeinen teema myös Huotarisen teoksessa. Mariia kapinoi omaa sulkeutunutta perhettään vastaan ja Mimi tarrautuu viimeisillä voimillaan niihin harha- ja haavekuviin, joita hänellä on omasta perheestään jäljellä. Myös Ørvigin esiin nostama äidin tärkeys on ilmiselvää *valoa valoa valoa* -teoksessa; Mimin

itsemurha kytkeytyy osattomuuden ja juurettomuuden kokemuksiin. Mimi ikävöi perhettään, ja Mimin itsemurha rinnastetaan hänen äitinsä itsemurhaan. Klassisten tyttökirjojen päähenkilö on usein orpo ja Mimi jatkaa tätä orpouden teemaa, nykyaikaistettuna. Mimin ikävä kuolleen äidin luo ei itse asiassa ole kovinkaan kaukana esimerkiksi Anni Swanin *Iris rukan* tai *Seljan tyttöjen* äidin ikävästä. Vaikka tyttökirja ei juuri koskaan kerro työväenluokasta (vrt. Ørvig 1988, 238), myös Mimin köyhyys ja osattomuus yhteiskunnassa on rinnastettavissa varhaisiin suomalaisiin tyttökirjoihin.

Tyttökirjallisuus syntyi alun perin didaktisesta tarpeesta kasvattaa nuoria naisia moraalisesti oikeamielisiksi kunnan tytöiksi ja ei-haihatteleviksi vaimoiksi. Eriasteinen didaktisuus on läsnä tyttökirjallisuudessa edelleen, mutta yhteiskunnallisten muutosten myötä didaktiikan tyyli ovat muuttuneet. Tyttökirjallisuus käsittelee poikkeuksetta sitä, miten nuori oppii tasapainottelemaan yhteiskunnan, koulun, sukupuolen ja vanhempien asettamien odotusten ja normien välillä. Erilaiset käyttäytymisneuvot, asenteet ja odotukset ovat tyttökirjoissa usein rivien välissä; esimerkiksi niissä hyväntahtoisissa keskusteluissa, joissa aikuiset oikaisevat nuoria tai joissa tyttöä jotenkin ohjataan ja neuvotaan. (ks. Voipio 2014, Trites 2000, 3.) Didaktisuuden kärki on kuitenkin muuttunut alleviivaavan opettavasta ja saarnaavasta pehmeämmäksi, samaistumiskokemusten kautta nuoren itsensä oivallettavaksi didaktiikaksi. Samalla tavalla *valoa valoa valoa* ei tee opettavuudesta alleviivaavaa. Silti näen, että tyttökirjojen didaktinen perinne jatkuu Huotarisen teoksessa ja omalla vaikenemisen ja hiljaisen hyväksynnän esimerkillään *valoa valoa valoa* liputtaa vahvasti suvaitsevaisuuden puolesta. Teos osoittaa, ettei samaan sukupuoleen rakastumisesta tarvitse pitää meteliä; kun teoksen maailmassa tyttöjen rakkaussuhdetta ei kyseenalaisteta, myös lukijalle annetaan mahdollisuus omaksua sama ajatusmaailma.

Tyypillinen tyttökirjan lopetus on romanttinen sulkeuma eli kihlaus, avioliitto (Westin 1994a, 10–12) tai nykytyttökirjoissa vakituinen seurustelusuhde. Romanttinen sulkeuma on edelleen tyttökirjallisuudessa tyypillinen lopetus, mutta suomalaisessa tyttökirjallisuudessa on lajin alusta alkaen ollut myös avoimempia loppuja. (Voipio 2014.) *valoa valoa valoa* -teoksen lopun voi nähdä yhtäältä sulkeumana (joskaan ei romanttisena) ja uutena alkuna. Teoksen loppu on yhtä aikaa sekä synkkä että valoisa; tarina päättyy Mimin itsemurhaan, jonka aiheuttamaa pahaa oloa

Mariia pakenee metsään. Mariia löydetään metsästä, ja hän jakaa surunsa perheensä kanssa. Synkistä tapahtumistaan huolimatta teoksen lopussa sarastaa valoa. Kirja loppuu “jälkikirjoitukseen”:

Tänä päivänä Tšernobyl on hylätty kaupunki Pohjois-Ukrainassa lähellä Valko-Venäjän rajaa. Alueelle ei tehdä turistimatkoja.

Jossakin lähistöllä elää kuitenkin ihmisiä. He paistavat perunoita, tilaavat sanomalehteä niin kuin mekin. He ja heidän lapsensa ovat selviytyneet onnettomuuksista. He aikovat jatkaa elämistä. He hengittävät Jumalan ilmaa ja säteilevät

valoa valoa valoa

jonka nimi on
elämänhalu. (Huotarinen 2011, 175.)

Synkkyydestään huolimatta teos saa siis lopun, jossa rankoista kokemuksista selvittää. Tšernobyl Mimin vertauskuvana kertoo, että pimeimmänkin toivottomuuden keskellä on aina toivoa. Voipio kutsuu tytön kehityskertomuksia, jotka päättyvät niin kutsuttuun avoimeen loppuun, *kehityslopuiksi*. Kehitysloppu merkitsee tyttökirjallisuudessa sitä, että eri-ikäiset päähenkilöt päättyvät kehityskertomusten lopuksi erilaisiin elämäntilanteisiin ja heidän matkansa jatkuu eikä tarinaa suljeta. (Voipio 2014.) *valoa valoa valoa* -teoksessa voi sen synkkyydestä huolimatta nähdä kehitysloppun piirteitä; loppu Mariian tarinasta jätetään lukijalle avoimeksi. Vaikka määrittelen *valoa valoa valoa* -teoksen ongelmakeskeisen nuortenkirjan ja tyttökirjan alalajiin, tekee *valoa valoa valoa* myös ongelmakeskeisyyden tuoreella tavalla; teos käsittelee vaikeita aiheita moralisoimatta eikä ota kantaa siihen, mikä on oikein ja mikä väärin.

Paitsi kirjan ja genren tasolla, myös kirjailija Vilja-Tuulia Huotarinen toistaa omalla kirjailijuudellaan tyttökirjallisuuden tyypillistä kirjoittajaa, naiskirjailijaa. Huotarinen on kertonut teoksen saaneen vaikutteita Merja Otavan vuonna 1959 julkaistusta *Priska*-tyttökirjasta (Huotarinen 2012). *valoa valoa valoa* ja *Priskaa* yhdistääkin moni asia; molemmat teokset ovat aikanaan kuohuttaneet ja aiheuttaneet paheksuntaa sekä uudistaneet radikaalisti kotimaisten tyttökirjallisuuden kerrontaa. *Priska* toi suomalaiseen nuortenkirjallisuuteen tajunnanvirtamaisesti etenevän näkökulmakerronnan ja *valoa valoa valoa* jatkaa runollisen metafiktiivisellä tyylillään tätä uudistusprosessia. Kotimaisen kirjallisuuden maisteriksi opiskelleella Huotarisella onkin kaunokirjallisuuden ammattilaisena ja sanataideopettajana

kiistatta tietämystä tyttökirjan genrestä ja luovan kirjoittamisen konventioista. Kirjailijan itsensä punoma linkki Otavan *Priskaan* antaakin paikan pohtia, että myös kirjailijana Huotarinen on kenties tietoisesti toistanut, ja osin toisin toistanut, *valoa valoa valoa* -teosta tyttökirjan genreä vasten.

Klassisiin tyttökirjoihin verrattuna Huotarisen häpeilemätön seksuaalisen nautinnon kuvaus on kaukana vanhojen tyttökirjojen rakkaustarinoista, joissa lähetetään haikailevia katseita, varastetaan kukkavihkoja ja romanttisimpana eleenä pyydetään säästämään viimeisiä tansseja. Mariian ja Mimin välille syttyvästä seksuaalisesta palosta puhutaan rajuna ruumiillisena viettinä, ja teoksessa kuvatut rakastelukohtaukset saisivatkin klassisen tyttökirjan korvaledet punehtumaan. Olennaista on myös, että *valoa valoa valoa* -teoksessa sateenkaariperhe näyttäytyy päähenkilöille aitona tulevaisuuden mahdollisuutena, mikä ei vanhempien tyttökirjojen maailmassa aikakauden ihanteiden takia ollut mahdollista.

Tutkimukseni vanavedessä on kulkenut kysymys siitä, miten pääasiassa 1980-luvulta juontuvaa tyttökirjateoriaa tulisi päivittää. Tulisiko teoriassa tehdä jaottelu vanhan ja uuden välille vai katsoa, mikä vanhoissa ja uusissa tyttökirjoissa on yhteistä? Mitä on tyttökirjateoria 2.0? Koska monet varhaisten tyttökirjateoreetikoiden määritelmät sopivat myös nykytyttökirjallisuuteen, en näe syytä, miksei myös uudempia tyttökirjoja voisi tulkita näiden teorioiden valossa – kunhan iäkkäämpien teoretisointien termit päivitetään sellaisiksi, että ne sopivat nykymaailman elämänpiiriin. Tällaista termipäivitystä voivat olla esimerkiksi klassisen tyttökirjallisuuden sulkeuman eli kihlauksen tai avioliiton modernisoiminen vakituiseksi seurustelusuhteeksi tai suhteeksi ylipäätään, kuten uusi tyttökirjatutkimus on tehnytkin. Ehkä tyttökirjateorian päivitystä parhaimmillaan olisi kuitenkin tyttökirjojen tutkiminen kaikin välinein ja metodein, joita kirjallisuudentutkimuksella on tarjota. Tyttökirjallisuudesta on tehty jonkin verran temaattista tutkimusta, mutta lasten-, -nuorten- ja tyttökirjallisuutta ei esimerkiksi perinteisesti ole tutkittu sen muodon tai esteettisen esitystavan kautta. Miksi? Ajatellaanko, että lasten- ja nuortenkirjallisuus, ja tyttökirjallisuus sen osana, on jotenkin yksinkertaisempaa kuin aikuisten kirjallisuus, jota Suomessakin toistuvasti tutkitaan kerronnan esteettisyyden kautta? Uudet

näkökulmat ja metodit voisivatkin olla yksi osa sitä teoriapäivitystä¹², jota niin monet tyttökirjateoreetikot penäävät.

Kaiken kaikkiaan useat klassisen tyttökirjallisuuden määritelmät sopivat kohdeteokseeni, mutta liki yhtä usein *valoa valoa valoa* myös poikkeaa näistä määritelmistä. *valoa valoa valoa* toistaakin osittain toisin tyttökirjan prototyyppiä. Tämä toisin toistaminen ei ole kaikkien genererajojen murtamista, ylittämistä tai koettelemista, vaan teos pikemminkin venyttää monia tyttökirjallisuuden totuttuja rajoja. Huotarisen tyttöjen ei klassisten kasvatuskertomusten tapaan esitetä kehittyvän ihmisinä kärsivällisemmiksi tai opiskelijoina ahkerammiksi, tyttöinä kuuliaisemmiksi tai viehättävimmiksi. Tytöt ovat inhimillisiä, erehtyväisiä, epäonnistuvia, onnistuvia, katuvia, ilkeitä ja kilttejä yhtä aikaa. He eivät ole sitä, mitä ympäröivä yhteiskunta heidän olettaa olevan, vaan ovat sitä, mitä itse tahtovat. Tarkkarajaisia määritelmiä ja kuvauksia pakenemalla teos ei anna todellisille tytöille käytösohjeita, miten tytön elämässään käyttäytyttävä: tärkeintä on, että tytöt itse ovat heistä kertovien sanojen takana ja määrittelevät mitä ovat. Teos haastaa oletusta yksiselitteisesti ymmärrettävistä tytöistä – ja tyttökirjasta. Se modernisoi ja päivittää tyttökirjan juonikuvioita, mutta on silti tunnistettavissa tyttökirjaksi. *valoa valoa valoa* langettaakin valonsa perinteisen ja modernin risteykseen.

¹² Toisaalta, ei ole ihme, että tyttökirjateorian modernisoimisesta puhutaan “vasta” nyt. Ensimmäinen todellinen tyttökirjallisuuden murros tapahtui 1960-luvulla ja voikin ajatella, että vasta nyt 2010-luvulla tyttökirja elää toista todellista murrostaan.

4 Tyttökirjaa ja tyttöyttä purkamassa – Toisin toistamisen strategiat

“*valoa valoa valoa* on nuortenromaani, joka sisältönsä lisäksi pyrkii ravistelemaan muodonkin tasolla. Sen lause- ja sanarakenteet rikkovat perinteisen kerronnan muodon ja lähestyvät niin proosarunoa kuin luovan kirjoittamisen harjoitustehtäviä.” (Viertola 2011.)

Tässä luvussa tutkin kielen ja kerronnan suhdetta performatiivisuuteen Vilja-Tuulia Huotarisen *valoa valoa valoa* -teoksessa. Kuten edellä olevasta kriitikon lainauksesta huomaa, *valoa valoa valoa* ravistelee tyttökirjallisuuden totuttuja narratiiveja. Teos muistuttaa välillä runoa, toisinaan luetteloja, paikoin tajunnanvirtakerrontaa, kunnes se taas palaa tunnistettavan tyttökirjan muotoon käsittelemään tyttökirjalle ja nuortenkirjalle tyypillisiä aiheita ja teemoja. Kun tutkii teoksen muodostamia tyttökuvia, on tärkeää kiinnittää huomiota myös itse kuvaukseen. Tämä representoimisen prosessi on erityisen mielenkiintoinen juuri *valoa valoa valoa* -teoksen kohdalla, sillä teos ohjaa lukijaa osallistumaan merkitysten rakentamiseen. Kiinnostavimman ja kohosteisimman representoimisen tason muodostaakin minäkertoja Mariian kerronnan akti. Käsittelen tätä kerronnan aktia performatiivisena tekona rakentaa tyttöyttä. Pohjustan seuraavaksi tätä kerronnan tasoa, jossa Mariia kirjoittaen rakentaa tyttöhahmoaan – ja samalla ravistelee tyttöyden käsitteen rajoja. Tyttökirjallisuudella on lajinsa puolesta tietyt konventiot tyttöyden kuvaamisessa, joita vasten tutkimuskohteeni asettuu mielenkiintoiseen valoon. Irtautuuko *valoa valoa valoa* näistä konventioista? Millainen kuva tytöistä ja tyttöydestä rakentuu ja rakennetaan tällä tavalla tuotetussa tekstissä?

valoa valoa valoa on kerroksellinen kirja, jossa annetaan ymmärtää, että lukijalla on mahdollisuus tulkita tekstiä haluamallaan tavalla. Butlerin teoriassa toisin toistaminen on mahdollisuus vastustaa olemassa olevia malleja subjektin rakentumisesta. Kohdeteokseni tarkasteleminen butlerilaisen toisin toiston silmälasein avaa teoksesta useita erilaisia toistamisen kerroksia. Hypoteesini on, että Huotarisen teoksesta voi löytää ainakin kuusi erilaista toisin toistamisen tapaa, jotka toimivat teoksessa limittäin ja rinnakkain. Nämä kuusi toisin toistamisen tapaa jaan vielä seuraavasti kolmeen tasoon: kerronnan, tarinan ja lukijuuden tasoihin. Nämä toisin toistamisen tasot ja tavat toistuvat luvun jäsennyksessä ja käsittelen niitä taso ja tapa kerrallaan:

4.1 Kerronnan taso

- 1) Kertojan ja kerronnan toisin toistaminen
- 2) Kirjailija V.-T.H:n toisin toistaminen

4.2 Tarinan taso

- 3) Näyttelemine ja esittäminen (tarinamaailman taso)
- 4) Mimiikan suhde todellisuuteen

4.3 Lukijuuden taso

- 5) Lukija tekstin vastaanottajana ja tuottajana

- (6) Genren toisin toistamisen taso)

Jaottelussani ensimmäisen toisin toistamisen tavan muodostaa 1) minäkertoja Mariian kerronta. Hän toistaa tarinaa tietyistä näkökulmista, tietyllä tyylillä. Toisen toisin toistamisen tavan muodostaa 2) kenties fiktiiviseksi mielletty kirjailija V.-T.H., joka kertoo teokseen kirjoittamassaan esipuheessa tai paratekstissä löytäneensä Mariia Ovaskaisen käsikirjoituksen ja on kenties toimittanut teoksen kirjaksi eli toistanut tarinan edelleen. Kolmas toisin toistamisen tavoista syntyy itse tarinamaailmasta, jonka olen nimennyt 3) näyttelemisen ja esittämisen tavaksi. Näyttelemine ja esittäminen ovat teoksen johtoteemoja, joiden myötä aidon ja epäaidon välinen pohdinta on läsnä teoksessa koko ajan; tarinatasolla lukijalle tehdään selväksi, etteivät Mimi ja Mariia välttämättä tee aitoja tekoja, vaan voivat näytellä ja näin huijata lukijaa. Neljänneksi toisin toistamisen tavaksi luen kysymyksen kirjallisuuden jäljittely- tai välittäjäluonteesta eli 4) mimesiksen suhteesta todellisuuteen. Teoksessa tarinan todenperäisyyttä ja aitoutta vakuutellaan useaan otteeseen, vaikka samalla teoksen tekstuaalisuus ja tarinallisuus tehdään näkyväksi monilla eri tavoilla. Viides tapa syntyy 5) lukijasta, joka sekä vastaanottaa että tuottaa tekstin. Koko teoksen läpäiseväksi toisin toistamisen tasoksi tulkitseen vielä 6) genren

toisin toistamisen tason. Tällä tarkoitan *valoa valoa valoa* -teoksen mahdollista tapaa uudistaa joitain kerronnan konventioita ja näin toisin toistaa tyttökirjan lajityyppiä Suomessa. Tämän kuudes toisin toistamisen tapa kulkee mukana jokaisessa tasossa ja tavassa, ja siksi käsittelem sitä niistä jokaisessa. Genren toisin toistaminen on erityisesti läsnä edellisessä luvussa 3.7, jossa vertailen ja analysoin *valoa valoa valoa* -teosta klassisen tyttökirjan lajityyppillisiä piirteitä ja historiaa vasten.

4.1 Kertojan ja kerronnan toisin toiston taso

4.1.1 Itseään tarkkaileva teksti: metafiktio teoksessa

1970-luvulla kirjallisuudentutkimuksen piirissä syntyneen metafiktio-käsitteen tavoitteena on tietoisesti kiinnittää lukijan huomio teoksen fiktiiviseen ja kirjalliseen olemukseen. Metafiktioita onkin usein nimetty postmodernistisen romaanin keskeisimmäksi piirteeksi; realistinen romaani pyrkii yleensä kätkemään kielellisen ja keinotekoisin luonteensa, kun taas metafiktio pyrkii usein paljastamaan sen. (Hallila 2006, 31, 37, 76, 211; Salin 2008, 105–108; Peltonen 2005, 45.) Linda Hutcheon määrittelee metafiktio fiktioksi, joka kommentoi omaa narratiivista tai kielellistä identiteettiään. Lisäksi Hutcheon nostaa esiin metafiktiivisen tekstin tarjoaman lukijan roolin: toisaalta metafiktio viittaa omaan lingvistiseen rakenteeseensa, toisaalta lukijan rooliin tekstin tulkitsijana. (Hutcheon 1980, 1, 6.)

valoa valoa valoa sisältää kohosteisen paljon fiktiivisen kertojakirjoittaja Mariian metafiktiivistä lukijan puhuttelua: “HYVÄT LUKIJAT! Te voitte täyttää tyhjiksi jääneet rivit. Sanon vain: onnettomuusketjut & yksinäisyys & selviytymiskeinot. On teidän vuoronne kehittää niistä jotakin.” (Huotarinen 2011, 98.) Hutcheonin esittämä metafiktio kaksoisrooli eli lukijan osallisuus on mielenkiintoinen kohdeteoksessani, sillä lukijan osallistaminen kerronnan prosessiin on *valoa valoa valoa* -teoksessa keskeistä. Lukijan puoleen kääntymään liki joka sivulla: välillä kertoja on huolissaan, jaksako lukija pysyä tarinan kärryillä, ja toisinaan kertoja ennakoitapahtumia ja käskee lukijaa esimerkiksi peittämään silmänsä tai pysähtymään hetkeksi johonkin kohtaan tai vastaavasti hyppäämään jonkin kohdan yli. Tai, kuten seuraavassa esimerkissä, repimään kirjan sivut:

HYVÄT LUKIJAT!

Kuuluisa venäläinen kirjailija Anton Tsehov käski repiä tarinan ensimmäisen sivun. Kuuluisan venäläisen kirjailijan mielestä tarinoiden alut ovat luonnonkuvausta kauheimmillaan.

No niin.

Repikää vain. Tämä on teidän kirjanne!

Tai kirjaston. Kirjastonhoitajat ovat kuitenkin ymmärtäväisiä tällaisissa tapauksissa.

(Huotarinen 2011, 12)

Mariian teksti sisältää erilaisia intertekstuaalisia viittauksia kaunokirjallisuuteen ja kulttuuriin; popmusiikkiin, 80-luvun amerikkalaiseen kulutuskulttuuriin, *Aku Ankkaan* ja toisaalta korkeakirjallisuuteen. Oman kontekstinsa muodostaa myös historia ja Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuus Ukrainassa. Kerronnan fiktiivisyyteen liittyvien kommenttien lisäksi kertoja viittaa kerronnan lomassa kuuluisiin kirjailijoihin, joita ihailee: Astrid Lindgreniin, Erich Segaliin, Anton Tsehoviin ja Albert Camus'hyn. Kertoja peilaa kirjoittamistaan eri kirjailijoiden tyyliin ja pohtii toistuvasti omaa kirjoittamistaan "hyvän" tai "oikean" kirjallisuuden konventioita vasten: "NO NIIN. Ensimmäinen luku jää vähän kesken. Mutta olen kuullut että keskeneräiset luvut ovat muodissa." (Huotarinen 2011 18) tai "KIRJOITUSKURSSEILLA NEUVOTAAN että perheenjäsenistä pitää kertoa." (Huotarinen 2011, 131.) Kertojan puheessa vilahtelevat myös sanataidekursseilta tutut fraasit. Kertoja muun muassa muistuttaa itseään siitä, että hyvä kirjallisuus jättää lukijalle oivaltamisen varaa, hyvä kirjailija "näyttää eikä selitä" eikä missään tapauksessa käytä "pitkiä adjektiiviluetteloita". Kertoja osoittaa olevansa hyvin tietoinen hyvän kirjallisuuden konventioista ja siitä, miten tarinoita ja henkilöihahmoja kuuluu rakentaa:

HYVÄT LUKIJAT!

Tähän tulee takauma.

Se mainitaan jokaisessa luovan kirjoittamisen oppaassa.

Siksi minäkin aion kokeilla sitä.

Oikeastaan se tarkoittaa muistoa.

AVAINTA. (Huotarinen 2011, 68.)

HYVÄT LUKIJAT!

Tarinan henkilö voi olla konfliktissa ympäristönsä kanssa.

Niin kertovat reippaat ruotsalaiset oppaassa jonka nimi on Kirjoittamisen ihanuus.

Minä en tiedä voiko kirjoittaminen olla ihanaa.

Mutta mitä tulee konfliktiin ympäristön kanssa niin siitä olen samaa mieltä. (Huotarinen 2011, 146.)

Metafiktioiset kommentit tarinan kertomisesta värittävät tekstiä teoksen viimeisille lehdille saakka ja kirjoittamisen prosessi on koko ajan lukijan nähtävillä. Maria ei reflektoi vain omaa kirjoittamisaktiaan vaan ottaa huomioon myös tekstin lukijat: "Pitäkää silti tauko ennen kuin

jatkatte seuraavaan lukuun. Silmäthän tässä rasittuvat.” (Huotarinen 2011, 19.) Metafiksiiviset kommentit eivät rajoitu vain yksittäisiin kirjoittamistilannetta koskeviin mainintoihin, vaan Mariia pyytää lukijaa osallistumaan tekstin merkitysten rakentamiseen myös konkreettisesti kirjoittamalla:

Hyvät lukijat!

Meidän täytyy ottaa haltuun meihin liittyvät sanat.

Joten jätän tähän tyhjää tilaa jos keksitte uusia nimityksiä vitulle:

_____ . (Huotarinen 2011, 73.)

Myös kertoja osoittaa olevansa tietoinen “toisin tekemisen” voimasta ja osoittaa lukijalle suorasanaisesti, että hänellä on valta toistaa tarinaa valitsemallaan tavalla. Kun Mariia on hetken kuvaillut (s. 21–23.) omaa ulkonäköään sortuen omasta mielestään huonon henkilökuvauksen kliseisiin, tämä pysäyttää lukijat: “Joten kokeillaan tehdä äskeinen toisin: ––“ (Huotarinen 2011, 23.) Toteamuksensa jälkeen kertoja toistaa edellisillä sivuilla tekemänsä kuvailun uudella tavalla muistaen tällä kertaa noudattaa “hyvän ja oikean” henkilökuvauksen sääntöjä. Kertoja siis osoittaa valtansa kuvata asioita, miten haluaa, ja osoittaa samalla, että kaunokirjallisuuden henkilökuvaus on vahvasti sidoksissa tiettyihin ”hyvän” kirjallisuuden konventioihin.

Samalla tavalla myös tyttökirjallisuudessa on tiettyjä kerronnan konventioita, joita vasten *valoa valoa valoa* asettuu mielenkiintoiseen valoon. Useimmissa tyttökirjoissa on selkeä, episodeittain etenevä juoni (Ørvig 1988, 43). Tyttökirjallisuus pyrkiikin realistisen kerronnan kautta luomaan lukijalle mimeettisen illuusion. Esimerkiksi yksi varhaisimmista suomenkielisistä tyttökirjaklassikoista, Anni Swanin *Iris rukka*, alkaa, kun Iris joutuu muuttamaan maalta kaupunkiin aatelisserkkujensa luo. Muuton kaupunkiin, ystäväpiirin koettelemusten, enon kuoleman, muuton, lupaavan laulajadebyytin jälkeen Iriksen kauan kadoksissa ollut isä saapuu Suomeen ja tarina sulkeutuu, kun Iris pääsee perheensä kanssa muuttamaan takaisin kotimökkiinsä. Kerronta on siis mimeettistä ja suoraa kaikkitietävää kerrontaa; keskiössä ovat Iriksen moninaiset koettelemukset ja yhteisön tapahtumat sekä Iriksen tunteiden ja toiveiden kuvailu.

Tällainen tapahtumittain etenevä kerronta poikkeaa paljon *valoa valoa valoa* -teoksen tyylistä. Mitään täysin uutta Huotarisen kerrontakokeilut eivät suinkaan ole vaan metafiktion

yleistyminen osaksi kerrontaa on yksi 1990–2010-lukujen proosakirjallisuutemme vahvimista trendeistä (Hallila 2013, 85–86). Kotimaisessa tyttö- ja nuortenkirjallisuudessa on ollut muotokokeiluja 1980-luvulta alkaen, ja esimerkiksi päiväkirjaa ja kirjettä on käytetty pitkään nuortenromaanin muotoina (Heikkilä-Halttunen 2013, 247; Grün 2003, 285–286). Myös metafiktiivisyyttä on käytetty postmodernistisen nuortenkirjallisuuden keinona, mutta Karl Grünin mukaan nuortenkirjallisuudelle on ominaista, että tietty määrä todenvastaavuutta pyritään säilyttämään, jotta lukijan samaistumiskokemus on mahdollinen. Grünin mukaan nuortenkirjallisuudessamme on ollut erilaisia metafiktiivisiä muotokokeiluja, mutta niissä käytetty metafiktiivisyys ei ole yltänyt kaikille kerronnan tasoille, vaan kokeilut ovat jääneet esimerkiksi komiikkaa luoviksi aineksiksi. (Grün 2003, 285–286.) Mariian kerronnan tyyli poikkeaa metafiktion runsaudella ja läpäisevyydellä radikaalisti tyttökirjan tyypillisestä kerronnasta, mikä tekee Huotarisen teoksesta tyyliään uniikin. Huotarisen teoksen kaltaisia koko teosta radikaalisti läpäiseviä kerrontakokeiluja ja kielileikkejä ei suomalaisen tyttö- eikä nuortenkirjallisuuden joukossa ole. Uudistavissa kerrontakokeiluissaan *valoa valoa valoa* onkin pioneeriasemassa koko kotimaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden kentällä.

Teoksen erilaisiin metafiktioon kehyksiin punoutuu myös minäkertojan tapa epäillä itseään ja kyseenalaistaa luotettavuuttaan. Mariia kertoo esimerkiksi avoimesti lukijalle voivansa välillä valehdella ja korostaa kertovansa Mimin tarinaa omista lähtökohdistaan. Kertoja vetää kerta toisensa jälkeen maton lukijan jalkojen alta pohtimalla, mitkä asiat ovat totta ja mitkä keksittyjä. Kertoja kehottaa lukijaa myös avoimesti epäilemään kerrontaa. Lukijan ei siis tarvitse päätellä kertojan epäluotettavuutta, vaan teoksen kertoja kyseenalaistaa sen myös itse:

Minä Mariia Ovaskainen saatan ihan hyvin valehdella teille yksityiskohdistani.
Minun mieleeni ne eivät ole painuneet.
Se minkä minä muistan on tarinan ydin.
Sydän.
EI musta aukko vaan valoisa piste avaruudessa.
Eikä minun tarvitse pinnistellä muistaakseni sen.
Niin kuin sanoin: Kun ihminen tunnistaa tulevan rakkautensa kaikki hänen ympäriltään imaistaan.
Hyvät lukijat!
Muistakaa että kirjoitatte siitä mikä on teille totta. (Huotarinen 2011, 39.)

Kertojan epäluotettavuus on suhteellisen nuori ilmiö kirjallisuudessa (Salin 2008, 115), ja tyttö- ja nuortenkirjallisuudessa epäluotettavan kertojan käyttäminen on sitäkin epätavallisempaa.

Erilaisia kerrontapositioneita tutkineen Sari Salinin mukaan epäluotettavan kertojan on oltava tietämätön jostakin erityisestä asiasta, joka tarinan kannalta on oleellinen tai hänen täytyy muistaa väärin tai vääristellä tapahtumia tahallisesti tai tahattomasti. Salinin mukaan narri- ja veijarikertojien tärkeimmät narratologiset kriteerit ovat, että he ovat a) minäkertojia ja b) he ovat samanaikaisesti romaanihenkilöitä. Toisin sanoen he kertovat itse omaa tarinaansa, jonka henkilöitä he samaan aikaan ovat. Olennaista on, että kertojan tietämättömyys, asianosaisuus tai vääristynyt ajattelu paljastuu ja kertojan näkemys kyseenalaistuu tai ironisoituu. (Salin 2008, 102, 116–117.) Huotarisen minäkertoja täyttää määritelmät, mutta kertojan epäluotettavuus näyttää kuitenkin ristiriitaiselta: toisaalta hän näyttää vääristelevän totuutta, toisaalta muistavan väärin tai puuttellisesti ”vilpittömästi”, ilman aikomusta valehdella. Kuten Mariian voi nähdä itsekin viitteellisesti toteavan, Mimin tarina on liian lähellä Mariiaa, jotta hän voisi kertoa siitä objektiivisesti.

4.1.2 Kielen etualaistaminen ja kerronnan vieraannuttaminen

Kun *valoa valoa valoa* -teosta lukee, teoksen kielivetoisuus ja perinteisestä nuortenkirjallisuudesta poikkeava tapa leikitellä sanoilla kiinnittää lukijan huomion:

Jos olisi pakko valita. Ja kun on!
Ydinvoima vai voimattomuus.
Elämäkuolema. Kuolemaelämä.
Halu joka kulkee kumpaankin suuntaan.
Valo joka suunnataan. (Huotarinen 2011, 76.)

valoa valoa valoa on kielileikkien kirja. Teos hyödyntää sanojen monimerkityksellisyyttä ja niiden äänteellistä yhteyttä: “Mimi sanoi: Askel vielä niin ammun. Minä vastasin: Ammuu.” (Huotarinen 2011, 12–13). Lisäksi kielikuvien konkretisoituminen ja tietoinen kieliopinvastaisuus ja väärinkirjoitus, esimerkiksi välimerkkien puuttuminen, sanojen yhteen kirjoittaminen ja lauserajojen hämärtyminen, ovat teoksen kielileikin muotoja. Kirjassa on kuva kuolinilmoituksesta, runomaisia listoja ja teoksen loppupuolella sivuja, joille on aseteltu vain yksi lause. Teoksessa on esimerkiksi sivu, joka on kirjoitettu kokonaan s-kirjaimella alkavilla sanoilla:

SALAINEN SISARENI. Seka-Sorrossa sinä suutelet soopeleita silittelet supiturkkeja soittelet soittoasioita

sadattelet sihiset sulloj sarjakuvia sepaluksesta sisään satutat sammakoita saalistat sinisiä smaragdeja satiinisohvista säteileviä safiireja suolajärveltä saksit ja sovitat samettia sekoitat sovinnolla siipeilijä sattumantuoja siivilöit sammakoista sakeaa sakkaa siirtelet solkia sunnuntaivaatteita sifonkeja sinä seepprakäsivarsi silkkiiukku soudat selkää suoraan sinne suljetulle saarelle. (Huotarinen 2011, 144.)

Teoksen typografinen asettelu muistuttaa useissa kohdin runoa; teksti on jaettu painotusten mukaan eri riveille kuten runojen säkeet. Vilja-Tuulia Huotarisen tausta runoilijana näkyy myös teoksen lyyrisessä kielessä, se on täynnä ilmaisuvoimaisia sanoja, maalailevaa kuvailua, kielellä ja sen soinnillisuudella leikittelyä. Teos rikkoo realismin konventioita ja kielellä leikittely saa aikaan tunteen kuin välillä itse kieli olisi tarinaa ensisijaisempaa:

Mimi		VALOA
avaamassa eteisen ovea	VALOA	
hoikin rantein		VALOA
naisellisin muodoin	VALOA	
Mimin		VALOA
suupielessä pieni värähdys	VALOA	
sylkirihmasto ylähuulelta alahuulelle	VALOA	
Mimin		VALOA
valkoinen tukka sähköttämässä		VALOA
ja pieni punainen pinni oikealla korvalla	VALOA	
takki auki	VALOA	
sydän auki	VALOA	
Mimin		VALOA
harmaat silmät lakaisemassa tienoota	VALOA	
(kuin majakka jonka silmä rannalla osui minuun.)		

(Huotarinen 2011, 26.)

Tulkitsen, että teoksen kielellisyyden korostamisessa on kyse tekstin kielelliselle tasolle sijoittuvasta metafiktiivisyydestä. Kokonaisuudessaan näen metafiktion ja kielen etualaistamisen vieraannuttavan kerronnan strategioina. Kun taide pyrkii estämään vastaanoton automaattisuuden ja hidastamaan tai vaikeuttamaan tulkintaa, se on Viktor Šklovskin mukaan *vieraannuttava* tai *outouttava* (*ostraneniye*, eng. *defamiliarization*). Kerronnan vieraannuttamisen käsite on peräisin venäläisiltä formalisteilta, joille kirjallisuuden keskeinen funktio oli vieraannuttamisen avulla tavanomaisen ja tutun havainnon tuoreuttaminen. (Skhlovsky 1917, 12, 17, 22; Laakso 2014, 25.).

Vieraannuttamisefekti on keskeinen myös Bertolt Brechtin draamateoriassa. Brechtille vieraannuttamisefektit ovat esitystapa, jonka avulla tietoisuutta sepitteellisen maailman suhteesta todelliseen maailmaan voidaan korostaa. Vieraannuttamisefektien avulla voidaan loitontaa ja etäännyttää todellisuuden tutunomaisia piirteitä, ja näin korostaa koko fiktiivisen todellisuuden

keinotekoisuutta. Brechtille vieraannuttaminen on kuitenkin formalisteja poliittisempi projekti: vieraannuttamisen tarkoituksena on teroittaa katsojan (tai lukijan) yhteiskuntakriittisyyttä. Brechtiläinen vieraannuttaminen siis aktivoi lukijaa muutokseen. (Brecht 1991, 121, 140, 159; Peltonen 2005, 46–47.)

Vieraannuttaminen toimii Brechtille siis sekä sisällön että aiheen tasolla, kuten myös tulkitsen *valoa valoa valoa* -teoksen tekvän. Minäkertoja tietoisesti muistuttaa lukijaa tarinan kirjallisesta luonteesta ja kaiken tapahtuvan tekstuaalisuudesta. Vieraannuttaminen toteutuu paitsi kirjoittamiseen viittaavilla metafiktiivisillä kommentteilla, myös esimerkiksi kertojan tarjoamalla ennakkoinneilla: “Huippukohta tulee ihan puun takaa. Se alkaa tästä” (Huotarinen 2011, 116.) tai “HYVÄT LUKIJAT! Aurinkoinen ilma on myös paha enne. Olkaa varuillanne jos tarinassa luvataan kaunista säätä.” (Huotarinen 2011, 83.) Lisäksi viittaukset muihin teksteihin sekä “hyvän kirjallisuuden” konventioihin vieraannuttavat lukijaa fiktiivisen tarinamaailman mimeettisestä illuusiosta. Lukijan elämystä yhtenäisestä fiktiivisestä maailmasta siis häiritään, eikä lukija pääse hetkeksikään unohtamaan, että kyse on tarinasta, jonka kertoja ja/tai kirjailija on tuottanut.

Vaikka teos muistuttaa lukijaa toistuvasti omasta fiktiivisyydestään, onnistuu se tempaamaan voimakkaasti mukaansa. Tämä mukaansatempaavuus johtuu ennen kaikkea kiihkeästä rakkaustarinasta, joka imaisee intensiivisyydellään lukijan huomion. Onkin kiehtovaa, miten *valoa valoa valoa* metafiktiivisyydestään huolimatta onnistuu rakentamaan eheän, joskin säröilevän tarinan, jossa lukijan mimeettistä elämystä häiritään, mutta samaan aikaan kuva yhtenäisestä tarinasta säilyy vahvana. Etäännytyksen voi nähdä myös kirjailijan eettisenä valintana käsitellä vaikeita aiheita – ja tällaisena ratkaisuna se tuntuu toimivalta. Kun masennuksen ja itsemurhan tapahtumien kuvailemisen katkaisee Mariian ajatuspuhe ja lukijalle jutustelu, eivät rankat aiheet tule nuorta lukijaa aivan niin lähelle kuin suorasanaudessa kerronnassa ne voisivat tulla. Rikkomalla mimeettisen illuusion kertoja etäännyttää lukijaa. Tämä kerronnan keino vaikuttaa tuoreelta ratkaisulta käsitellä nuortenkirjallisuuden vaikeita aiheita ottaen samalla huomioon lukijakunnan iän.

4.1.3 Itseään tarkkaileva tyttöys: metafiktion tematisoituminen

Vieraannuttava kerronta toimii teoksen strategiana kyseenalaistaa pysyvää ja essentialistista kuvaa tytöistä. Vieraannuttava kerronta korostaa teoksen henkilöhahmojen olemusta tekstuaalisina konstruktioina, eräänlaisina paperi-ihmisinä. Teoksessa tekstin rakennustelineet on ikään kuin jätetty paikoilleen ja nämä “performatiivit” eli kirjoituksen tuottamisen jäljet ovat avoimesti lukijan nähtävillä. Lukijaa vieraannuttavien elementtien avulla teos kyseenalaistaa yhtenäisen tyttökuvan ja rikkoo illuusion teoksen takana olevasta pysyvästä todellisuudesta, johon fiktiivinen teksti viittaa. Samalla vieraannuttava teksti haastaa pohtimaan, mitkä diskursiiviset strategiat toimivat sukupuolen muodostamisen takana. Muodon leikillisyydellään teos kenties kyseenalaistaa ja kriisiyttää niitä tapoja, joilla tarinoita tyttökirjallisuudessa on totuttu lukemaan ja kertomaan.

valoa valoa valoa -teosta ei ole kirjoitettu kielileikkien takia. Vaikka teoksen kielelliset keinot ovat usein leikittelevät ja väliin jopa parodioivat, pohjimmiltaan *valoa valoa valoa* käsittelee äärimmäisen raskaita¹³ aiheita: itsemurhaa, masennusta, epäonnista rakkautta, sopeutumista, selviytymistä sekä taloudellista ja yhteiskunnallista eriarvoisuutta. Kirjan luettuaan lukijan päällimmäisenä ajatuksena ei mitä luultavimmin ole henkilöhahmojen aitous tai erilaiset narratologian strategiat, vaan itse tarina, jonka teksti kertoo. Erilaisten metafiktiivisten elementtien tarkoituksena ei ole osoittaa tekstin antimimeettisyyttä, vaan metafiktio toimii strategianomaisena keinona paljastaa representaatioiden tehty luonne. Teoksen kerronta on niin kerroksellisesti tuotettua, että se pakottaa lukijan pohtimaan Mariian ja Mimin autenttisuutta ja referentiaalisuutta. Maria muistuttaa toistuvasti teoksen metafiktiivisten kommenttien kautta representaation mahdottomuudesta kuvastaa mitään aitoa. *valoa valoa valoa* vihjaa rivien välissä ettei teksti kuvaa todellisuutta, vaan että jokainen tekstin uusi luenta tuottaa omanlaisensa

¹³ Tyttökirjallisuutta on lajin historian alusta saakka leimannut kevyen kirjallisuuden taakka. Kuitenkin jo klassiset tyttökirjat käsittelevät rankkoja aiheita; sotaa, kuolemaa ja menetystä. Esimerkiksi Alcottin tyttökirjaklassikko *Pikku naisten* jatko-osassa *Viimevuotiset ystävämmme* (1869) yksi Marchin perheen neljästä sisaruksesta, Beth, kuolee sairauteen ja L. M. Montgomeryn tyttökirjasarjan päähenkilö Vihervaaran Anna menettää lapsensa sodassa tyttökirjassa *Kotikunnaan Rilla* (1920). Myös rankat aiheet ovat siis aina kuuluneet tyttökirjallisuuden lajiin.

teoksen ja kerronnan: “Minä annan AVAIMEN teille. Vaikka se on vaikeaa. Minähän en tiedä, mihin te sitä käytätte.” (Huotarinen 2011, 86.)

Erilaiset narratiiviset ratkaisut tekevät teoksessa rakentuvista tyttökuvista uudenlaisia, vieraita ja tuoreita. Omaa rakentamistapaansa kaunokirjallisuuden henkilöhahmoina kommentoivia kertojat eivät ole tyypillisiä tyttökirjan päähenkilöitä. Ilman kotimaisen tyttökirjallisuuden lajin taustaa *valoa valoa valoa* tuskin näyttäytyisikään yhtä ainutlaatuiselta ja uudistusvoimaiselta teokselta, mutta tyttökirjan lajikonventioita vasten tarkasteltuna se on ainoa lajissaan. Uskon, että metafiktiivisyyden läpitukenavuus voi pakottaa perinteisiin nuortenkirjoihin tottuneen lukijan puntaroimaan omia lukustrategioitaan. Samalla *valoa valoa valoa* ottaa laajemminkin kantaa representaatioiden tuotettuun luonteeseen; kerronta ei voi olla koskaan täysin autenttista tai referentiaalista, vaan representaatiot ovat aina monimutkaisten prosessien kautta tuotettuja ja tuottuneita ja edelleen nämä tuotetut merkitykset vaikuttavat siihen, mitä ymmärrämme esimerkiksi tyttöytenä. Teoksen muoto ja sisältö toimivat yhteistyössä: muotoa ei voi erottaa sisällöstä, joten lukija joutuu uudelleenarvioimaan omaa lukemistaan ja tekstin maailman ontologiaa. Samalla lukija tulee kenties pohtineeksi sukupuolta ja subjektia ja niiden rakentumisen lainalaisuuksia. Romaanin rakenne ei siis ole vain romaanin rakenne, vaan metafiktio ja muoto tematisoituvat.

4.2 Tarinamaailman taso

4.2.1 “Naamiosta tuli naama.” Näyttelemisen motiivi

HYVÄT LUKIJAT!
Näytteleminen on tämän tarinan AVAIN.
Painakaa se taskuunne.
Ken tästä ovesta käy saa kaiken toivon heittää. Paitsi jos tietää tunnussanan.
AVAIMET avaavat lukot. Kliks!
Pian te ratkaisette salaisuuksia. Onnettomuusketjuja. Ullakkolabyrintteja.
Tai ainakin luulette ratkaisevanne ne.” (Huotarinen 2011, 13-14.)

Lukija kohtaa näyttelemisen ja esittämisen kuvastoa läpi teoksen. Milloin Mariia ja Mimi leikkivät prinsessa Dianaa ja prinssi Charlesia, muistelevat ala-asteen koulunäytelmää tai pukeutuvat mitä erilaisimpiin vaatteisiin ja naamioihin. Pukeutumis- ja näyttelemisrituaalit

tapahtuvat erityisesti ullakolla, jota kuvataan Mariian ja Mimin performanssien näyttämönä. Näyttelemistä tarjotaan lukijalle suorasanaisesti koko teoksen avaimeksi, kuten edellä lainaamani katkelma osoittaa. Myös koko Mariian ja Mimin ystävyys alkaa näyttelemisestä. Mariia on palveluksen velkaa Mimille ja Mimi pyytää vastapalveluksi tekokaveruutta: “Tekisitkö minulle palveluksen? Voisitko näytellä ystävääni?” (Huotarinen 2011, 13.) Kunhan ystävyyttä on hetken aikaa esitetty, tekokaveruus syvenee oikeaksi ja todelliseksi kiintymykseksi. Silti näyttelemisen ja elämisen välisen eron ja yhtäläisyyden pohdinta jatkuu aina teoksen viimeisille lehdille, eivätkä tytöt tunnu olevan itsekään selvillä siitä, koska näyttelevät ja koska “vain” elävät elämäänsä.

Butlerin sanoin “sukupuolen todellisuus luodaan jatkuvasti ylläpidetyillä sosiaalisilla esityksillä” (Butler 2006, 236). Butler kutsuu näitä esityksiä “rituaalisiksi sosiaalisiksi näytelmiksi”, joissa sukupuolet rakentuvat “tyyliteltyjen tekojen sarjana” (Butler 2006, 235). Tämä esittäminen kiinnittyy performatiivisuuteen: kaveruudesta, aivan kuten mistä tahansa toistetuista performatiiveista, tulee totta, kun niitä on tarpeeksi monta kertaa toistettu ja esitetty. Näyttelemisen ja esittämisen kuvastolla *valoa valoa valoa* tuntuukin alleviivaavan tätä esittämisen todellisuutta tuottavaa luonnetta. Jo sanatasolla Huotarisen teos siis kutsuu tutkimaan itseään butlerilaisittain (teatteriteorian ja performatiivisuuden yhtymäkohdista ks. esim. Hakkarainen 2008, 189). Näyttelemistä voi pitää teoksen johtomotiivina: “Hyvät lukijat! Tämä on tarinan AVAIN. Paras näyttelijä on se, joka puhuu totta. Ei eläydy. Vaan elää sitä mikä voisi olla totta. Hänelle. Menee mukaan.” (Huotarinen 2011, 32.)

Näyttelemisen myötä tietynlainen epäaitous on läsnä teoksessa koko ajan. Minäkertoja Mariia täyttää epäluotettavan kertojan kriteerit ja tämän avulias ele tupata näyttelemistä “avaimeksi kaikkiin tarinan lukkoihin” ei siis välttämättä ole vilpiton. Samalla kun Mariia vakuuttaa antavansa lukijalle avaimet, joilla teksti aukeaa, hän saattaa pohtia, onko näyttelemisen sittenkään ratkaisu kaikkeen. Näyttelemisen tarjoaminen tarinan avaimeksi voi siis yhtä hyvin olla osa näytelmää.

Performanssien kannalta teoksen mielenkiintoisin tapahtumapaikka on Mimin kodin, *Valkoisen talon*, ullakko, jossa Mimin äiti on tehnyt itsemurhan Mimin ollessa seitsemänvuotias. Ullakolla on edelleen äidin vanha meikkauspöytä sekä tuoli, jonka avulla äiti hirtti itsensä. Lisäksi ullakko

on täynnä Mimin äidin vanhoja meikkejä, vaatteita ja koruja, joita Mimi ja Mariia sovittelevat ja käyttävät.

Mimi kiersi varoen huulipunia auki. Hän siirsi voiteet ja luomivärit rinnakkain. Hän asetti kaiken huolellisesti peilin eteen. Esineet liikkuvat kuin ne olisivat elossa. Auringonsäde iski meikkipaletin takakanteen. Hiusharja säpsähteli Mimin sormissa. Ripsentaivuttimet avasivat metalliset kitansa ammolleen. Pikkuruiset sudit sipsuttivat peilin pintaa pitkin.

Kuiskauksia kuin huutoja.

Se oli kokonainen näytelmä.

Mutta mistä se kertoi? (Huotarinen 2011, 91.)

Ullakosta puhutaan paitsi tapahtumapaikkana myös henkilöahmona, jota kutsutaan *Ulla Kollaksi*. Ulla Kolla herää eloon Mariian ja Mimin ullakolla tapahtuvien performanssien ajaksi ja saa meikkausrituaalien aikana inhimillisiä piirteitä. Ullakkoperformanssit ovat Mimin tapa ja ainoa keino saada hetken yhteys kuolleeseen äitiinsä. Ulla Kolla kuvataan Mimin mielikuvituksen tuotteena, mutta hetkittäin myös Mariia saa tähän yhteyden.

Ullakkokohtauksissa rakentaminen toimii metaforana oman identiteetin rakentamiselle. Kertoja toteaa, että kaikki ullakolla oleva on rihkamaa: “ - - rihkamaa se oli. Niin kuin kaikki ullakolla. Rakennusainetta.” (Huotarinen 2011, 132.) Kertoja on siis tietoinen siitä, että ullakolla tytön identiteetin rakentamisen työkaluina toimivat ulkoiset rakennuspalikat: meikit, puvut ja naamiot. Tyttöyden esittämistä ei kuvata helppona tai yksinkertaisena, vaan tytön ja naisen rakentaminen vaatii ponnisteluja. Esitykset ovat performansseja, jotka vaativat taitoa ja taituruutta tehdä tyttöys oikein, juuri oikeanlaisin siveltimenvedoin:

Hän alkoi etsiä värejä. Hän ojensi Ulla Kollalle rajauskyniä ja poskipunia kuin työkaluja. Niitä joilla maalataan ja kaiverretaan ja tupsutellaan ja rajataan. Niitä joilla tehdään kasvot. Mimi oli nopea ja varma. Hän tiesi mitä nainen tarvitsi. Hän repi pumpulista pieniä pilviä ja pyyhki pois kaikki virheet.

Hän rakensi.

- - Naamiosta tuli naama. (Huotarinen 2011, 94–95.)

Mimi ja Mariia siis rakentavat tyttöytensä pala palalta, performatiivi performatiivilta, teko teolta. Kiintoisa yksityiskohta on myös naamio-sanana toistuva käyttö: englannin kielen henkilöä tarkoittava sana *person* juontaa juurensa latinan kielen sanasta *persona*, joka on alun perin tarkoittanut teatterinaamiota. Kiinnostavasti Mariia toteaaakin, että naamioista tulee lopulta naama. Eroa todellisen minän ja naamion välillä on siis vaikea erottaa: “Kasvot jähmettyivät. Ne olivat vahakilpi. Ne oli rakennettu kräks skriik viuh ja lakattu putsis plank tsuuh eivätkä ne päästäneet

mitään läpi.” (Huotarinen 2011, 95.)

valoa valoa valoa -teoksessa performatiivien ja performanssien raja on häilyvä – tarkoituksellisesti. Mariia kääntyy lukijoiden puoleen kysyen: “MITÄ TE olette mieltä? Kun näyttelijä näyttelee tosissaan niin näytteleekö hän?” (Huotarinen 2011, 99.) Kertoja siis esittää, että todellisuuden ja näytelmän välillä ei ehkä olekaan eroa. Näyttelemisen motiivia käsitellään ristiriitaisena ja tytöt tuntuvat olevan itsekin hämillään siitä, koska näyttelevät ja koska eivät: “Kyllä kai sinä tiedät, että ullakolla me näyttelemme. Niin Mimi sanoi kerran erotessamme. Tiedän, vastasin heti. Mutta puhuin paskaa.” (Huotarinen 2011, 99.) Kertoja ei siis ehkä halua hyväksyä eroa kuvitellun ja todellisen maailman välillä. Kiinnostavasti näyttelemisestä puhutaan myös kuin se olisi kaikista todellisinta, mitä ihminen voi saavuttaa:

Se liittyy näyttelemisen AVAIMEEN.

– – Kun naamion riisuu eikä se olekaan naamio. Kun näytteleminen on selviytymiskeino. Kun näytteleminen on toden puhumista. (Huotarinen 2011, 44.)

Kyss mig, Mimi sanoi salakielellämme. Meistä molemmista se kuulosti paljon vakavammalta kuin suuteleminen. – – Me emme olleet mitään höyhensarjaa. Kyss mig oli näyttelemistä. Se paljasti todelliset tunteemme. (Huotarinen 2011, 107–108.)

Ulla Kolla kuvataan määräilevänä ja ahdistavana hahmona, jonka käskyjä Mariia ja Mimi tottelevat: “Ulla Kolla heilutti kirkkaankirkasta poninhäntäänsä ja me näyttelimme hänen käskystään. Rakensimme itsellemme uudet kasvot. Korut. Toppaukset. Vyötärön. Pitkät sääret. Pidemmät. – – Oliko näytteleminen tapa unohtaa vai muistaa?” (Huotarinen 2011, 150.) Kertoja pohtii, ovatko ullakon näyttelemisrituaalit Mimin tapa rakentaa uutta, omaa todellisuuttaan vanhan tilalle vai onko näytteleminen keino saada hetkeksi yhteys kuolleeseen äitiin eli toimiiko näytteleminen keinona kerrata jo kerran tapahtunutta. Yhtä kaikki aitouden, naamioitumisen ja esitetyn tasot punoutuvat niin tiukasti yhteen, ettei lukija voi olla varma, koska teoksen tapahtumat ovat näyteltyjä ja koska todella tapahtuneita. Tämä aitouden tematiikka vertautuu myös minäkertojan kirjoittamiseen: lukija ei voi olla varma, onko Mariian kirjoitus ironista vai vilpítőntä.

4.2.2 Gurleskit performanssit

Ullakkokohtaukset ovat groteskeja, makaabereja ja kauhistuttavia. Niissä rakentuvat tytöt eivät

ole kauniita tai söpöjä vaan pikemminkin karmivia. Ullakkokohtaukset saavat fantastisia ja leikinomaisia piirteitä; leikin keinoilla voidaan käsitellä kauhuja ja pelkoja etäännytetysti. Ullakko ja siellä asuva kuollut nainen herättävät lukuisia assosiaatioita ympäröivään kulttuuriin eikä ullakon konnotaatioita freudilaiseen teoriaan voi välttää. Ullakon tulkitseminen freudilaisittain alitajuntana tai superegonä olisikin varsin helppo selitys Ulla Kollan määräilevästä käskytysvallasta ullakon epätodellisesta ja unenomaisesta miljööstä. Ullakolla asuva makaaberin, kuollut nainen, yhdistyy myös kirjallisuuden ullakolle teljettyihin naisiin, Charlotte Bronten *Kotiopettajattaren romaanin* (1847) torniin teljettyyn, hulluksi luokiteltuun vaimoon sekä teoksesta tehtyyn postkolonialistiseen tulkintaan, Jean Rhysin romaaniin *Siintää Sargassomeri* (1966). Lisäksi hirvittäväksi ja jopa hirviöksi kuvailtu Ulla Kolla vertautuu henkiin herätettävään Franskensteinin hirviöön, sillä myös Ulla Kolla saadaan herätettyä kuolleista Mimin ja Mariian rituaalinomaisten seremonioiden avulla.

Liioittelu, groteski ja parodia liittyvät kiinteästi performatiivisuuden teoriasta ponnistavaan *gurleskiin*. Tiivistetysti gurleski tarkoittaa estetiikkaa, jossa on aineksia liioitellusta feminiinisyydestä, burleskista ja edellä mainitusta groteskista. Termi on alun perin kehitetty lyriikan tutkimukseen, mutta hiljattain ruotsalainen Maria Margareta Österholm (2012) on käyttänyt termiä omassa ruotsinkielisiin tyttökirjoihin pureutuvassa tutkimuksessaan *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980–2005*. Österholmin tutkimus ponnistaa feministisistä ja queer-lukutavoista yhdistellen ajatuksia muista ajankohtaisista tulkintaperinteistä. Gurleskin estetiikan mukaan tyttöihin mahtuu joukko erilaisia käsityksiä feminiinisyydestä. Gurleskissa on aineksia hirvittävästä, herttaisesta ja humoristisuudesta, valehtelusta, liioittelusta, liiallisuudesta, inhosta ja suloisuudesta, jotka kaikki elävät rinta rinnan. Gurleskissa onkin kyse tyttöyden tahallisesta väärinymmärtämisestä ja väärintekemisestä, joka aikaansaa sen, että kollektiivisesti ymmärrettävä tyttöys alkaa natista liitoksistaan. (Österlund 2013, Österholm 2012, 101.)

Tyttökirjoissa on perinteisesti tarjottu erilaisia hyvän tytön malleja eri vuosikymmenillä, ja nämä mallit ovat muuttuneet yhteiskunnan kehityksen myötä. Eräs piirre, joka yhdistää tyttöjen opaskirjoja ja kirjallisuuden tyttöhahmoja läpi lajin yli satavuotisen historian on ihanne luonnollisesta ja luonnonkauniista työstä. Erityisesti tytöille suunnatuissa opaskirjoissa

luonnollisuus toistuu voimakkaana 1880-luvulta aina 1970-luvulle (Männistö 2003, 187–188) ja esimerkiksi Rauha S. Virtasen tyttökirjaklassikko *Seljan tytöissä* (1955) ulkomuotoaan surevaa Virvaa kehoitetaan pitämään huolta hygieniastaan ja käyttäytymään reilusti ja reippaasti, ja perheen vanhinta Margaretaa taas varoitellaan liehittelyn ja diivamaisuuden vaaroista (Voipio 2014). Luonnollisuuden vaade esiintyy, häkellyttävää kyllä, myös uudemmissa tyttökirjoissa uusissa muodoissa, ja edelleen joissain tytöille suunnatuissa lehdissä ja oppaissa tyttöjä kehoitetaan tietynlaiseen ”saunanraikkauteen”. Tätä luonnollisuuden ihannetta vasten gurleski asettuu mielenkiintoiseen valoon kapinoimalla niitä odotuksia vastaa, jollaisina tytöt yleensä kaunokirjallisuudessa esitetään.

Luonnollisuutta vastustavaa vinoutta tai ainakin erilaisia kallistuskulmia löytyy myös Huotarisen tyttöhahmoista. Teokseen liittyy korostetun feminiinisiä meikkaus- ja pukeutumisrituaaleja, jotka ovat gurleskin estetiikan ydintä. Huotarisen tytöt provosoivat ja ärsyttävät tahallaan, he eivät tee niin kuin käsketään, ole niin kuin kuuluisi olla: “Ajattelin sanoja NAISEUS ja KUOLEMA. Kahmaisoin purkista kullanyväristä hilettä ja peitin kasvoni tuntemattomiksi.” (Huotarinen 2011, 95.) Teoksessa korostettu avoin seksuaalisuuden kuvaus kapinoi osaltaan genren perinteistä tyttökuvaa vastaan. Myöskään Mimin äitiä, Ulla Kollaa, ei kuvailla ihanneäidin adjektiivein. Ulla Kollan kuvataan ahdistavana ja Mimin elämää määräilevänä hahmona. Mimi ei saa äidiltään lohtua ja turvaa, vaan äidin haamu (konkreettisestikin) lankeaa Mimin päälle. Ulla Kolla kuvataan paitsi Mimin haave- myös painajaiskuvana:

Aivan kuin Ulla Kolla kurottaisi näkymättömät kätensä sinnekin. Niin kuin hän jo järjestelisi Mimin esineitä.
Naurah taisi Mimille peilin kautta.
Eikä tietenkään ollut kysymys pelkästä poskipunasta.
Mimi oli rakentanut ullakon niistä tavaroista joita laatikoista oli löytynyt.
Joten Ulla Kolla koski Mimiin yhtä uudelleen.
Soitteli hänen säveliään. Selitti hänet. Somisti. Satoi. (Huotarinen 2011, 152.)

Tyttökirjallisuudessa on ennenkin vastustettu hyvälle tytölle asetettuja vaatimuksia ja kapinoitu kunkin ajan normatiivista tyttöyttä vastaan. Usein nämä nuorina tai lapsina kapinoivat tytöt ovat kuitenkin aikuisiksi kasvettuaan ”järkiintyneet” ja omaksuneet hyvän ja oikean naisen ja äidin roolin. Näin käy esimerkiksi Montgomeryn Vihervaaran Annalle, josta kommellusten kautta kasvaa järkevä suurperheen äiti ja opettaja sekä Alcottin *Pikku naisten* kirjailijanurasta haaveilevalle Jo Marchille, jonka poikatyttöys laantuu ja hän menee naimisiin iäkkäämmän

saksalaisprofessorin kanssa ja perustaa perheen. Vaikka kapinointiin on siis mahdollisuus, tyttökirjan lajiin on tuntunut kuuluvan, että teosten lopussa kapinoivat tytöt luopuvat kapinastaan ja sisäistävät tavalla tai toisella vallitsevan sukupuoli-ideologian. (Ks. esim. Voipio 2013, 121.)

Vaikka tyttökirjallisuudessa on siis kapinoitu, on merkille pantavaa, että vasta 1980-luvulla suomalaisesta tyttökirjallisuudesta voi löytää mitään luonnollisuutta vähääkään vastustavaa. Tuija Lehtisen 90-luvun lopulla aloittamat punkkarityttö Sarasta kertovat kirjat haastavat luonnollisuuden ihannetta, mutta sarjan lopussa Saran kovan punkkarikuoren alta paljastuu edelleen luonnollisen kaunis ja suloinen tyttö. Ilman tällaista ihanteeseen ”kasvamista” luonnollisuutta vastustetaan avoimesti Terhi Rannelan vuonna 2008 aloittamassa *Anne F. Amsterdam ja minä* -kirjasarjassa, jossa seurataan tyttöpari Kertun ja Miran elämää. Rannela kuvaa teoksissaan lolita-tyyliä myönteisesti ja iloisesti, eivätkä tytöt luovu tyylistään ja tekemisistään kasvaessaan. Samalla tavalla luonnollisuutta vastustetaan myös *valoa valoa valoa* -teoksessa; Mariia ja Mimi pukeutuvat, meikkaavat ja kulkevat kenen kanssa tahtovat vastustaen kuvaa ”oikeasta” olemuksesta ja olemisesta. Hyvä tyttöys siis muuttuu ajan mukana, aivan kuten luonnollisen tytön määritelmäkin. Mariia ja Mimi edustavat gurleskissa liioittelun kapinassaan ihannetta voimakkaasta ja vahvasta työstä, joka osaltaan vastaa aikamme ihannetytön mallia. Normeja vastustavan tytön ihanne näyttääkin jatkuvan Mimissä ja Mariiassa edelleen – joskin esimerkiksi tyttöjen rohkeus näyttäytyy erilaisena kuin Montgomeryn Vihervaaran Annan katoilla kiipeily tai Anni Polvan poikatyttö-Tiinan poikien kanssa temmeltäminen.

Gurleskiin kuuluvat liioittelu, ironia ja parodia linkittyvät myös Butlerin teoriaan. Butlerille parodinen liioittelu voi olla keino toistaa hallitsevaa kulttuuria ja näin osoittaa sen keinotekoisuus (Butler 1990/2006, 231; Liljeström 2004, 68; Hakkarainen 2008, 191). Ullakolla tapahtuvat kohtaukset, joissa Mimi ja Mariia rakentavat meikkien ja vaatteiden avulla itsensä todellisiksi naisiksi, voi tulkita satirisoivan sitä, miten naiseutta ja tyttöyttä rakennetaan kulttuurissamme materialistisesti. Liioittelemalla naiseuttaan Mimi ja Mariia haastavat tyttöyden stereotyyppioita. Performatiivisuuden muutosvoima piileekin juuri toistossa ja sen antamassa radikaalissa mahdollisuudessa toistaa toisin: ”Ulla Kolla oli AVAIN jota Mimi kantoi mukanaan. Ruostumaton avain joka säilyi ja säilyi. Joten hän näytteli muistonsa toiseksi.” (Huotarinen 2011, 145.) Teoksessa näyttelemisen esitetään mahdollisuutena kertoa oma tarinansa itse

valitsemallaan tavalla.

Kerrokselliseksi punoutuva näyttelemisen, näyttämisen ja esitetyn pohdinta alleviivaa todellisuuden, rakennetun ja esitetyn monimutkaisia suhteita. Kaiken olemassaolevan väittäminen näytelmäksi vihjaa, että tyttöyden tai koko identiteettien takana ei välttämättä ole pysyviä merkityksiä, vaan tyttöys ja tarinat ylipäätään tuottuvat monimutkaisissa tekojen ja esittämisen prosesseissa. Performatiivit ja performanssit eivät siis näyttäydy kohdeteoksessani erillisinä, vaan niillä on kiinteä ja tarkoituksellisesti korostettu yhteys. Näyttelemisen motiivi yhdistyy myös lukijaan tekstin tulkitsijana: samalla kun tarina ja teot kirjan sivuilla voivat olla epäaitoja ja näyteltyjä, voi myös lukijan tulkinta teoksesta olla näytelty tai keinotekoinen. Aitouden ja näyttelemisen välinen ristiriita onkin läsnä koko ajan, eikä teos anna tähän pulmaan yksiselitteistä ratkaisua. Näyttelemisen ja esittämisen teemat voi liittää myös kirjallisuuden perimmäiseen olemukseen: onko kirjallisuuskin pohjimmiltaan vain säätelyn taidetta ja konventioita – vai aitoa itseilmaisua? Voivatko kirjallisuus ja sen henkilöhahmot vapautua näistä esittämisen strategioista, tai butlerilaisittain performatiivien voimasta?

4.2.3 Mimiikan suhde todellisuuteen: Mimin mimeettisyys

Usein metafiktiivisiin teksteihin liitetään ajatus kaunokirjallisen tekstin täydellisestä antimimeettisyydestä, mimiikan illuusion kokonaisvaltaisesta rikkomisesta. Silti kertomuksen fiktiivisyyden paljastaminen ei useinkaan ole metafiktion päätehtävä; metafiktion avulla on mahdollista esimerkiksi esitellä kertoja ja perustella, miksi hän kirjoittaa tarinaansa. Metafiktion etäännyttävät keinot eivät siis etäännytä lukijaa kokonaan esteettisestä elämäksestä, vaan metafiktiolla on eri asteita, joista kaikki eivät tarkoita teosten muuttumista kokonaan antimimeettisiksi teksteiksi. (Hallilla 2006, 31, 37, 76, 196, 211; Salin 2008, 105–108; Peltonen 2005, 44.) Metafiktio ei siis ole vain postmodernin romaanin tyylipiirre, sillä myös realistisiksi luokitellut romaanit käyttävät metafiktiota. Silti käsitys mimesiksestä ja metafiktiosta toisensa poissulkevana elää vahvana. (ks. esim. Peltonen 2005). Olisi ylipäätään mielekäästä avartaa metafiktion ja esteettisen elämyksen välille piirrettyä rajaa; metafiktio toki rikkoo elämyksen suljetusta fiktiosta, mutta se voi myös olla ensisijaisesti esteettinen elämys. Esimerkiksi *valoa valoa* -teoksessa metafiktiolla höystetty lukukokemus on erilainen, ja juuri siksi se voi

lukijassa herättää tuoreemman esteettisen elämyksen kuin suljettuun fiktion nojaava tyttökirja voisi.

Huotarisen teoksen vahva metafiktiivisyys ja tietoisuus omasta tekstuaalisuudestaan nostavat esiin kysymyksen mimesiksestä eli todellisuuden ja fiktion välisestä mutkikkaasta suhteesta. Erityisen mielenkiintoisen näistä autenttisuuden ja referentiaalisuuden kysymyksistä tekee toisen tyttöpäähenkilön Mimin nimi, sillä jo Mimi nimenä luo vahvan konnotaatioon *mimesiksen* ja *mimiikan* käsitteisiin. Myös Mimin asema teoksen kerronnan kohteena tekee Mimin ja mimesiksen kysymyksestä kiinnostavan.

Muinaiskreikan sana *mimesis* tarkoittaa jäljittelyä tai tarkemmin luonnon tai todellisuuden jäljittelyä ja sen esittämistä taiteen keinoin (Hosiaislouma 2003, 585). Yleensä ajatellaan, että mimeettiset piirteet ovat erityisesti realistisen kirjallisuuden ilmiö. Ne tuovat tekstin lähemmäs lukijaa ja tarjoavat tälle samaistumispisteitä ja kiinnekohtia ja synnyttävät näin vaikutelman todellisuudenkaltaisuudesta ja tuttuudesta (ks. esim. Barthes 1993, 99–108). Mimi nimenä johdattelinkin lukijaa pohtimaan todellisuuden ja kerrotun suhdetta: mikä on Mimin suhde mimesikseen? Onko Mimi totta? Vai onko Mimi vain mimiikkaa, rakennettu konstruktio todellisuudesta? Mariia vakuuttaa, että Mimi on tosi: “Tämä on Salaisen Sisareni tarina. Hän ei ole henkilöahmo vaan hän oli oikea ihminen. Me muut olemme tarinan lukijoita.” (Huotarinen 2011, 87.)

Saman mimeettisyyden ja totuudellisuuden perään kuuluttaa myös teoksen ensilehdelle saatesanat kirjoittanut kirjailija V.-T. H., joka kirjoittaa löytäneensä käsikirjoituksen, jota lukija nyt lukee: “Olen kirjoittanut runoja Salaisesta Sisaresta. Minulta on kysytty, kuka hän on ja mitä hänelle tapahtui. Löydettyäni Mariia Ovaskaisen käsikirjoituksen olen saanut vastauksen. V.-T.H.” Tällä kehyskertomuksella kirjailija V.-T.H, jonka nimikirjaimet viittaavat autenttiseen kirjailijaan (Vilja-Tuulia Huotarinen) tekstin takana, työntää vielä oman lusikkansa referentiaalisuuden ja autenttisuuden soppaan uskottelemalla, että Mariia on oikea hahmo, jonka tarinaa kirjailija vain välittää. Näin kirjailija V.-T.H:n tarinan kertomisen tason voi vielä tulkita omaksi tarinan toisin toistamisen kerroksekseen.

Kerronnan nykyhetki siis häiritsee eheän todellisuusvaikutelman syntyä, mutta toisaalta kertojan

itsereflektion voi nähdä myös vahvistavan illuusiota tapahtumien todenperäisyydestä; pyrkiihän Mariia omien sanojensa mukaan kertomaan kaiken “kuten se tapahtui”:

HYVÄT LUKIJAT!

Te toivotte että minä ratkaisen tämän tarinan.

Te toivotte että minä katkaisen sukupolvelta toiselle jatkuvan onnettomuuden.

Te toivotte että poistan säteilyn vaikutukset elimistöstä.

Olen pahoillani mutta en osaa kirjoittaa sellaista tarinaa.

Minulla on vain tämä. (Huotarinen 2011, 139.)

Minä menen tässä tarinassa Mimin perässä ja hänen ehdoillaan.” (Huotarinen 2011, 50.)

Ristiriitaisesti metafiktio voi siis tulkita paitsi keinoksi häiritä todellisuusvaikutelmaa, myös strategiaksi lisätä sitä, jos metafiktio nähdään kertojan vakuutteluna ja “tahtona referentiaalisuuteen”.¹⁴ Tapahtuneen todenperäisyyttä ja jopa dokumentaarisuutta vakuutetaan myös erilaisin tekstuaalisin keinoin. Sivulle asetellun kuolinilmoituksen avulla Mariia yrittää voittaa epäuskoiset lukijat puolelleen:

HYVÄT LUKIJAT

Te olette kyllä aika komentelevaisia.

Te vaaditte lisää todellisuuden tuntua tähän tarinaan.

Pieniä arkisia havaintojako taas?

Siinä tapauksessa liitän Mimin isoäidin kuolinilmoituksen tähän:

kuva kuolinilmoituksesta (Huotarinen 2011, 118–119.)

Mariia korostaa Mimin todellisuutta ja lihallisuutta myös kuvailuissaan. Mariia muun muassa toteaa useaan otteeseen, että Mimiä on mahdotonta kuvailen pysäyttää ja että lukijan olisi nähtävä Mimi itse: “Nyt minä tahdon että näkisitte Mimin ettekä koskaan unohtaisi sitä näkyä” (Huotarinen 2011, 114). Ylipäätään monin paikoin lukijaa kehoitetaan itse näkemään asiat, sillä ne ovat niin aitoja, ettei kertoja voi niitä sanoin tavoittaa:

Te tahdotte tietenkin tutkia talon ihan itse.

Hyvät lukijat!

¹⁴ Metafiktioista osana realistista kerrontaa ks. esim. Peltonen (2005).

Tehkää niin: (Huotarinen 2011, 25.)

Kursseilla kehoitetaan välttämään valveunia ja harhoja.

Täytyy siis kirjoittaa siitä mitä tapahtuu todella. (Huotarinen 2011, 99.)

En tahdo muuttaa siitä (tarinasta) sanaakaan vaikka tiedän että kirjailija pitävät valehtelemista hyveenä.

Heidän mielestään voi kirjoittaa kenestä tahansa mitä tahansa.

He kutsuvat sitä vapaudeksi.

He eivät tiedä millaista on rakastaa yhtä josta on pakko kertoa.

Yhtä vain!

Josta voi kertoa yhdellä tavalla. (Huotarinen 2011, 100.)

Kerronnassa on siis alati olennainen ristiriita: toisaalta kertoja rikkoo metafiktiivisyydellä ja kerronnan vieraannuttamisen strategioilla mimeettistä illuusiota, toisaalta vakuuttelee, että henkilöhahmot ovat todellisia. Mariia vakuuttaa olevansa sidottu Mimin tarinaan, jonka voi kertoa vain yhdellä tavalla; kertomalla siitä, mitä Mimille todella tapahtui: "Kirjailijat voivat valita mille polulle lähtevät. Minä Mariaa Ovaskainen en voi. Koska olen uskollinen Mimin tarinalle." (Huotarinen 2011, 130). Mariialla ei siis ole omien sanojensa mukaan muiden kirjailijoiden tapaan vapautta värittää Mimin tarinaa valheilla.

Mimin todeksi vakuuttelun lomassa Mariia kehottaa lukijaa olemaan kriittinen kertojaa kohtaan – saattaahan mikä tahansa kertojan sepityksistä olla vain minäkertojan mielikuvituksen tuotetta. Kertoja antaa siis ristiriitaisia tietoja henkilöhahmojen ontologiasta. Tämä ontologinen ristiriita, hahmojen välillä todellisiksi ja välillä paperi-ihmisiksi paljastaminen, on jopa tehokkaampi tapa häiritä lukijan tulkinnallisia strategioita kuin pelkät metafiktiiviset kommentit teoksen fiktiivisyydestä. Ristiriitaiset viestit henkilöhahmojen olemassaolosta pakottavat lukijan kiinnittämään huomiota niihin prosesseihin, joissa henkilöhahmot (ja heidän sukupuolensa ja kenties kaikki identiteetit) kehkeytyvät.

Mieke Bal on kritisoinut kirjallisuudentutkimusta ja narratologiaa siitä, että henkilöhahmoa pidetään itsestäänselvyytenä. Henkilöhahmo oletetaan todelliseksi tai todellisen kaltaiseksi ihmiseksi, mikä Balin mukaan rajoittaa lukijaa. Todellisen ihmisen kaltaiseen henkilöhahmoon on helppo liittää merkityksiä mutta sitä on vaikea tulkita uusilla, mielenkiintoisilla tavoilla. "Todellinen" henkilöhahmo ohjaa kysymään tekstiltä kysymyksiä, jotka eivät ole narratologisesti kiinnostavia. (Bal 2009, 113–115.) Myös tyttö- ja nuortenkirjallisuuden tutkimuksessa henkilöhahmon asemaa on kyseenalaistettu vain vähän, jos lainkaan. Tällainen narratologinen

olemassaolopohdinta ei useinkaan tee oikeutta nuortenkirjojen vakaville aiheille ja teemoille, mutta *valoa valoa valoa* -teoksessa henkilöhahmojen ontologia liittyy niin voimakkaasti teoksessa piirtyviin tyttökuviin, että sitä on liki pakko käsitellä.

Mimeettisyyden kysymyksiin liittyy myös teoksen historiallinen konteksti. Päivi Heikkilä-Halttunen liittää *Suomen nykykirjallisuus* -antologiassa (2013) Huotarisen *valoa valoa valoa* -teoksen kiinnostavasti osaksi historiallisten nuortenromaanien genreä. Vaikka historiallisia nuortenromaaneja meillä kirjoitetaan jonkin verran, eivät Suomen itsenäistymisen vuodet, kansalaissota ja sieltä juontuneet luokkaerot ole tuottaneet siinä määrin moderneja historiallisia nuortenromaaneja kuin vastaavat tapahtumat maailmalla. Heikkilä-Halttusen mukaan *valoa valoa valoa* onkin tässä suhteessa kiinnostava poikkeus, sillä teoksessa Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuus vuonna 1986 linkittyy romaanin teemoihin. (Heikkilä-Halttunen 2013, 261.) Tšernobylin ydinvoimalaonnettomuus ja sen odottaminen ja siitä uumoilu kulkee koko teoksen läpäisevänä taustatarinana. Säteily-, energia- ja valometaforat liitetään tyttöjen väliseen rakkauteen ja seksiin, ja itse räjähdys ja sen jälkiseuraukset taas rinnastuvat Mimin itsemurhaan. Historiallisuuden liittäminen *valoa valoa valoa* -teokseen on mielenkiintoinen näkökulma, sillä teosta on luettu sen tuoreiden aiheiden ja sirpaleisen muodon vuoksi vahvasti nykykirjallisuutena, ei niinkään historiallisia tapahtumia vasten. Näenkin, että toisin toistamisen diskursiivinen voima on läsnä teoksessa suuremmassa, koko teoksen laajuudessa mittakaavassa. Suomessa homoseksuaalisuus oli rikos aina vuoteen 1971 saakka ja sairaudeksi se luettiin vielä vuonna 1981. Huotarisen teoksen voi tulkita itsessään eräänlaisena vaihtoehtohistoriana, jossa 80-luvulla eläneiden homonuorten tarina kirjoitetaan ja toistetaan toisin.

4.3 Lukijuuden taso

4.3.1 ”HYVÄT LUKIJAT!” Lukija tekstin tuottajana

Mimi antoi minulle kaikki AVAIMENSA ja minusta tuli AVAINkaulatyttö.
Minä annoin AVAIMET teille.
Te voitte tehdä tarinasta sellaisen kuin tahdotte. (Huotarinen 2011, 173.)

valoa valoa valoa vaatii lukijaa osallistumaan tekstin merkitysten rakentamiseen. Tähän tekstin vaatimukseen voi yhdistää Roland Barthesin ajatukset kirjoitettavasta tekstistä. Barthesin

mukaan kirjoitettava (*scriptible*) teksti tarkoittaa tekstiä, jossa lukijan on aktiivisesti osallistuttava merkitysten muodostamiseen. Sen sijaan luettava (*lisible*) teksti tarkoittaa kirjoitusta, jossa lukija on pelkkä tekstin kuluttaja. Barthesille kirjoitettava teksti edustaa kirjallisuuden päämäärää: kirjallisuuden tehtävä ei Barthesin mukaan ole tehdä lukijasta kuluttajaa vaan tekstiin aktiivisesti osallistuva tuottaja. (Barthes 1992, 4; Helle 2009, 59.)

Barthesin ajatukset kirjoitettavasta tekstistä sopivat Huotarisen tekstiin, sillä *valoa valoa valoa* suorastaan pakottaa lukijan osallistumaan teoksen ja sen henkilöhahmojen rakentamiseen. Kirjoitettava teksti sopii kohdeteokseeni siksikin, että teoksen lehdille on pariin otteeseen jätetty tyhjiä aukkokohtia, jotka lukija voi halutessaan konkreettisesti kirjoittaen täyttää:

Mimi kirjoittaa peiliin
nimensä ohuella rajauskynällä

tytär joka on _____.
peili joka on _____.

HYVÄT LUKIJAT!
Te voitte täyttää tyhjiksi jääneet rivit. (Huotarinen 2011, 98.)

Tämä tekstin rakentaminen ja kirjoittaminen tapahtuu oletettavasti tulkinnan tasolla. Teksti voi kuitenkin muuttua, jos lukija ottaa kertojan kehotukset todesta; kirjoittaa aukkokohtiin sanoja tai lauseita ja esimerkiksi repii kirjan ensimmäiset sivut irti. Tällöin lukijan tekemä tekstin haltuunotto vaikuttaisi myös muihin samaisen niteen lukijoihin.

Barthesin kirjoitettava teksti on usein yhdistetty ”vaikeisiin” tai kokeellisiin teksteihin. Mielenkiintoista on myös, että kohdeteoksestani tehdyissä arvosteluissa ja lehtiartikkeleissa sitä on moitittu liian vaikeatajuiseksi ja monipolviseksi nuorille lukijoille (ks. esim. Ruuska 2011). ”Barthes ei kuitenkaan viittaa luettavan ja kirjoitettavan käsitteillään niinkään erilaisiin kirjoihin kuin erilaisiin tapoihin lukea ja ymmärtää se, mitä kirjallisuus on”, Anna Helle tiivistää. Kirjoitettava tai luettava teksti ei siis välttämättä ole kirjallisen teoksen ominaisuus, vaan ne voi tulkita myös eräänlaisiksi kaunokirjallisuuden lukutavoiksi. Kirjoitettavassa tekstissä merkityksiä ei pyritäkään pysäyttämään johonkin tiettyyn tai ”oikeaan” hahmoon, vaan kirjoitettava teksti on lukustrategia, joka haastaa lukijan pitämään silmänsä auki merkitysten moninaisuudelle. (Helle 2009, 59). Samalla tavalla *valoa valoa valoa* -teokseen liitetty ”vaikeus” näyttäytyy juuri

erilaisena ja kenties uudenlaisena tapana kirjoittaa ja lukea tyttökirjaa.

Teoksen tarjoamaa lukijapositiona voi verrata myös vastakarvaan lukemisen strategiaan. Vastakarvaista lukemista on käytetty erityisesti feministisen kirjallisuudentutkimuksen metodina. Siinä lähdetään tietoisesti vastustamaan tarjottuja lukijapositiona ja yhteiskunnassa vallitsevia lukutapoja. (ks. esim. Karkulehto 2007, 92; Rojola 2004, 37–38.) Mielenkiintoisen kohdeteoksestani tekee se, että se jo lähtökohtaisesti vastustaa oletettuja lukutapoja ja annettuja merkityksiä. Lukijan ei siis tarvitse lukea vastakarvaan, sillä teksti itsessään jo ohjailee lukijaa kriittisyyteen. Yksi esimerkki tästä merkitysten pakenemisesta ja lukijaposition horjuttamisesta on tekstiä vahvasti värittävä ironia, parodia ja satiiri. Eräs tekstin ironian ilmentymistä on kertojan tapa viljellä sanoja *AVAIN* ja *LUKKO*; ne toistuvat motiiveina useita, jopa kymmeniä kertoja, *valoa valoa valoa* -teoksen kielessä:

HYVÄT LUKIJAT!

Näyttelemine on tämän tarinan AVAIN.

Painakaa se taskuunne.

Ken tästä ovesta käy saa kaiken toivon heittää. Paitsi jos tietää tunnussanan.

AVAIMET avaavat lukot. Kliks! Pian te ratkaisette salaisuuksia. Onnettomuusketjuja. Ullakkolabyrintteja.

Tai ainakin luulette ratkaisevanne ne. (Huotarinen 2011, 13–14.)

Usein avaimet ja lukot ilmaisevat kohtia, joissa lukijaa kehoitetaan pysähtymään johonkin tulkinnan kannalta olennaiseen kohtaan: “Näyttelemine on tämän tarinan AVAIN” tai “Ulla Kolla oli avain, jota Mimi kantoi mukanaan”. Välillä taas kohosteisen ja jopa koomisen usein toistuvia avaimia ja lukkoja voi tulkita tekstin ironiana kirjallisuudentutkimuksen (yli)tulkintaa vastaan. Teos asettaakin kenties kyseenalaiseksi lukijoiden ja kirjallisuudentutkimuksen pakkomielteen löytää kaikkien tekstien takaa suuria tulkinnallisia merkityksiä. Parodiointia löytyy myös tyttökirjallisuuden lajista ylipäättään, ja usein tyttökirjoissa on parodioitu tyttöihin ja naisiin kohdistuvia odotuksia vastaan. (Foster & Simons 1995, 29–30). Huotarisen teos parodioi lukutapaa, jossa teksti analysoidaan ja kulutetaan puhki, ja jossa kaikkiin tekstin lukkoihin sopii yksi yleisavain.

Markku Eskelinen kirjoittaa postmodernista strategiasta tekstin itsepuolustuskeinona. Postmodernilla strategialla Eskelinen viittaa tekstin yritykseen pakottaa lukija korvaamaan samaistuva lukutapa jollain “kehittyneemmällä lukutavoilla ja -taktiikoilla”. Postmodernia

strategiaa noudatteleva teksti voi siis Eskelisen mukaan esimerkiksi luoda tahallisesti virheitä ja leikkiä lukijan uskomuksilla. Eskelisen mukaan tämä harhautus on tekstin tapa puolustautua lukijan ylivaltaista haltuunottoa vastaan. (Eskelinen 2002, 10.) Näenkin, että *valoa valoa valoa* -teoksen tavoite on useilla avaimillaan kenties johtaa lukijoita harhaan ja näin kyseenalaistaa ylipäätään “oikeiden” tulkintojen löytymistä teksteistä. Mariia ja Mimi sopivat huonosti kirjallisuuden perinteisesti työille tarjoamiin lokeroihin. Kiltti ja näennäisesti vahva Mariia on myös kapinoiva ja epävarma, ja juuri kun sopeutumattomassa Mimissä voi nähdä häivähdyksen klassista poikatyön hahmoa, Mimistä paljastetaan jotain aivan muuta. Ironisoimalla ja asettamalla välillä teoksen ontologiset tapahtumat kyseenalaisiksi teksti vastustaa yksiselitteisten tulkintojen tekemistä tyttöydestä. Mariia ja Mimi eivät suostu lokeroitaviksi ja tyttökuvat tuntuvatkin vain syventyvän ja toisaalta ristiriitastuvan lukuprosessin edetessä.

Mitä sitten oikeastaan luetaan performatiivisen luennan menetelmällä tekstistä, joka lähtökohtaisesti pyrkii vastustamaan heteronormatiivisia representoinnin tapoja? Missä ovat tällä tavalla toimivan tekstin muutokset ja murtumat? Onko niitä? Vai ”murtuuko” tällainen teksti koko ajan, jo lähtökohtaisesti? *valoa valoa valoa* -teoksen kohdalla muutokset ja murtumat näyttäisivät olevan siellä, missä lukija ei saa lukemastaan yksiselitteistä vastausta, vaan joutuu tarkkailemaan omaa lukemistaan ja omaa merkitysten muodostamisprosessiaan. Tekstin performatiiviset halkeamat ovat siellä, missä lukija ei pärjää oman kokemusmaailmansa varassa tai huomaa, ettei lukukokemus ole koherentti; murtumissa lukija törmää johonkin uuteen, vieraaseen tai ristiriitaiseen. Tietyllä tapaa lukija siis joutuu lukemaan omaa luentaansa ja tarkkailemaan itseään.

Voi myös kysyä, miksi käyttää valtarakenteita purkavaa metodia teokseen, joka myös itse pyrkii aktiivisesti purkamaan näitä heteronormatiivisia representaation prosesseja. Kannattaisiko performatiivista luentaa soveltaa pikemminkin teoksiin, joissa tyttöys näyttäytyy tavallisempana, tai jollain tapaa tyyppillisempänä?

4.3.2 Keskukseton henkilöhahmo

Koska kohdeteokseni henkilöhahmot tehdään korostetun fiktiivisiksi ja tekstuaalisiksi erilaisin

toisin toistamisen strategioin, näen hedelmällisenä tarkastella Mariiaa ja Mimiä epäjatkuvan eli keskuksittoman henkilöhaahmon käsitteiden lävitse. Henkilöhaahmon keskuksittomuus tarkoittaa tiivistetysti, että haahmolla ei ole yhtenäistä tulkinnallista ydintä, vaan haahmo on sisäisesti hajanainen, desentralisoitunut (Rimmon-Kenan 1995, 20–22). Keskuksittomat henkilöhaahmot ovat erityisesti postmodernin kirjallisuuden ilmiö. Realismissa henkilöhaahmojen tuottamisen konventioihin ei ole perinteisesti kiinnitetty huomiota, vaan tekstiä motivoivat henkilöhaahmojen tunteet ja ajatukset; realistinen teos perustuu usein mimeettisyyden tai jopa autenttisuuden illuusioon. Postmoderni kirjallisuus taas pakottaa lukijan kiinnittämään huomiota kirjallisuuteen tekstinä. (Käkelä-Puumala 2003, 266; Saariluoma 1992, 23.) Tulkitsen henkilöhaahmojen keskuksittomuuden siten, ettei henkilöhaahmolla ole mitään varmasti tiedettävää tulkinnallista ydintä, vaan haahmo kehkeytyy itse tekstissä.

Mariian ja Mimin keskuksittomuutta voi tulkita ainakin kahdesta näkökulmasta. Epäjatkuvuuden voi tulkita osoitukseksi henkilöhaahmon moniulotteisuudesta ja inhimillisyydestä. Mimeettis-realistisessa luennassa epäjatkuvuus siis luonnollistetaan henkilöhaahmon kehittyvän ja kompleksisen identiteetin ominaisuudeksi. Toinen tapa tulkita henkilöhaahmojen epäjatkuvuutta on tulkita haahmoja konventiosidonnaisuuden ja tekstuaalisuuden silmälasein ja hyväksyä, että henkilöhaahmolla ei välttämättä realismin henkilöhaahmojen tapaan ole pysyvää tulkinnallista keskusta. (ks. esim. Käkelä-Puumala 2003, 247–248,260.)

Aleid Fokkeman mukaan tulisi muistaa myös epäjatkuvien henkilöhaahmojen mimeettiset ominaisuudet. Vähintäänkin henkilöhaahmoilla on aina mimeettistä potentiaalia, vaikka se olisikin erilaista kuin realistisella henkilöhaahmolla. (Fokkema 1991, 189–190.) Henkilöhaahmon tekstuaalisuuden korostaminen ei tarkoita sitä, että henkilöhaahmon esittävyys tai todentuntuisuus olisi *valoa valoa valoa* -teoksessa sivuutettu (vrt. Käkelä-Puumala 2003, 266). Tyttökirjallisuudessa tyttöhaahmoja on perinteisesti luonnehdittu ongelmattoman mimeettisinä ja realistisina, ikään kuin todellisina ihmisinä, minkä ymmärrän läpinäkyvinä tyttöhaahmojen henkilökuvausena. Muuttunut suhde representaation konventioihin muuttaa myös kirjallisuuden tyttökuvaa, kun henkilöhaahmot eivät enää näyttäydy yhtä läpinäkyvinä kuin perinteisemmässä henkilökuvausessa ja klassisessa tyttökirjallisuudessa. Näenkin, että Mariia ja Mimi ovat keskuksittomia henkilöhaahmoja, joissa samaan aikaan on paljon mimeettistä potentiaalia.

Epäjatkuvuus ei siis sulje pois henkilöhahmojen mimeettisyyttä ja samaistuttavuutta, vaan näen, että tällainen kerrontatapa luo uutta ja mielenkiintoista tyttö kuvauksen muotoa koko tyttökirjagenreen.

Hélène Cixous kirjoittaa henkilöhahmojen tekstuaalistumisesta vapauttavana voimana. Cixous arvostelee lukutapaa, joka saa tyydytyksensä henkilöhahmoon samastumisesta. Cixous'n mukaan tällaisessa lukemisessa pyritään selittämään teksti jonkin tutun ja turvallisen avulla ja samaistumalla perinteiseen henkilöhahmoon lukija näkee itsensä sellaisena kuin haluaisi olla. Cixous näkee perinteisen henkilöhahmon tukahdutettuna subjektina, joka on määritelty vain tiettyjen muuttumattomien ominaisuuksiensa kautta. Cixous'n mukaan tällainen kirjallisuus "toimii saman logiikan mukaan kuin yhteiskunta, joka 'sosiaalistaa' yksilön asettamalla tarkat rajat sille, mitä yksilö saa ja voi olla", Tiina Käkälä-Puumala tiivistää Cixous'n ajatuksen. (Käkälä-Puumala 2003, 259–260; Cixous 1974, 385, 389.) Cixous'n ajatus henkilöhahmojen luennasta vanhan kertauksena yhdistyy performatiiviseen tuottamiseen; samaistuvassa lukutavassa lukija yhdistää tutut ja turvalliset performatiivit henkilöhahmoon eli henkilöhahmot syntyvät erilaisten jo olemassa olevien kontekstien risteytyksessä. Samalla pönkitetään jo olemassa olevia "olemisen" malleja ja rooleja.

Cixous näkee, että kun henkilöhahmo vapautuu tästä samastumisen kierteestä, tällä vapautumisella on poliittisia vaikutuksia. Realistinen henkilöhahmo pitää sisällään "ihmisluonnon" kaltaisia pysyviä merkityksiä, joihin lukija voi samaistua. Cixous'n mukaan tällainen henkilöhahmo on kuitenkin sorrettu henkilöhahmo ja tukahdutettu subjekti, jonka toiminnan mahdollisuuksille on jo valmiiksi luotu rajat. Realistinen henkilöhahmo on lukijalle turvallinen ja ongelmaton seurustelukumppani; henkilöhahmoon samaistuminen takaa sen, että lukija voi selittää tekstin tutun ja turvallisen kautta ilman, että tulisi haastaneeksi itseään ja kyseenalaistaneeksi omia ajatusmallejaan. Sen sijaan desentralisoitunut eli keskukseton henkilöhahmo on Cixous'n mukaan itsenäistynyt ja pystyy vapauttamaan koko tekstin näistä turvallisista tulkinnoista. (Cixous 1974, 385–387; Käkälä-Puumala 259–260.)

Aleid Fokkema taas huomauttaa, että henkilöhahmon vapautuminen on varsin harhaanjohtavasti ilmaistu. Fokkema yhtyy Foucault'n näkemykseen siitä, että diskurssit ovat aina yhteydessä valtaan, ja Fokkemalle henkilöhahmot ovat aina sidoksissa diskursseihin. Epäjatkuvatkaan

henkilöhahmot eivät siis voi täysin irrottautua niitä hallitsevista kulttuurisista diskursseista. Kirjallisuus kommentoikin Fokkeman mukaan aina näitä diskursseja ja niihin sisältyviä valtarakennelmia. (Fokkema 1991, 189–190; Käkelä-Puumala 2003, 264–265.) Ajatuksen henkilöahmoista diskurssien leikkauspisteinä voi yhdistää myös Mariian ja Mimin hahmoihin. Huotarisen henkilöahmot ovat sidoksissa moniin kulttuurisiin diskursseihin ja toisaalta Mariia ja Mimi ovat myös näiden diskurssien kautta syntyneitä – aivan kuten performatiivitkin ovat suhteessa ympäröivään kulttuuriin ja sen opittuihin tapoihin tuottaa tiettyjä identiteettejä. Täydellinen diskursseista tai performatiiveista irtautuminen ei siis ole toisin toistamallakaan mahdollista, mutta tekemällä läpinäkyviksi nämä tuottamisen tavat henkilöahmot onnistuvat purkamaan joitain tyttökirjallisuuden konventioita.

Cixous toteaa myös, että vaikka vapautunut henkilöahmo vapauttaa tekstin, tekstin lukija ei useinkaan koe tätä vapautumista iloisena tai voimauttavana asiana. Pikemminkin henkilöahmon vapauttaminen koetaan menetyksenä: enää ei ole ketään kenen kanssa puhua tai peilata omia ajatuksiaan. (Cixous 1974, 385–387.) Niinpä perinteisiin tyttökirjoihin tottunut lukija onkin *valoa valoa valoa* -teosta lukiessaan mitä luultavimmin jollain tavalla hämmentyneessä tilassa. Teoksen henkilöahmoista pudotellaan lukijalle fragmentaarisia palasia, jotka lukijan on itse koottava kokonaisuuksiksi. Henkilöhahmojen keskuksen puuttuminen vapauttaakin myös lukijan tulkintaa, sillä lukija ei ole enää sidottu yhteen totuuteen ja yhteen näkökulmaan, jota henkilöahmon pitäisi välittää. Voisivatko ennalta määrittelemättömät henkilöahmot antaa lukijalle jopa lisää samaistumisen mahdollisuuksia, kun henkilöahmo on lupa määritellä ja koota osittain itse valitsemallaan tavalla?

Cixous tuntuu oletavan, että samaistuttavat henkilöahmot ovat jollain tavalla ”huonompia” henkilöahmoja verrattuna keskuksettomiin, vapautuneisiin henkilöahmoihin. Lisäksi rivien välistä paistaa ajatus, että keskuksettomiin henkilöahmoihin ei voi samaistua. Cixous’n ajatus tuntuu arvolatautuneelta ja ristiriitaiselta Huotarisen teoksen valossa. Huotarisen Mariia ja Mimi ovat keskuksettomia, mutta silti vahvan samaistuttavia. Henkilöhahmojen samaistuttavuus ilmenee teoksen teemoissa, jotka ovat tyypillisiä nuortenkirjalle; teos kuvaa nuorten elämää ja ongelmia, riitoja vanhempien kanssa, onnetonta rakastumista ja sitä, millaista on tuntee, ettei kuulu joukkoon. Yhtä aikaa keskuksettomia Mariiasta ja Mimistä tekee se, että kertoja antaa

hahmoista ristiriitaisia tietoja ja kyseenalaistaa heidän olemassaolonsa. *valoa valoa valoa* -teosta vasten tuntuukin turhalta olettaa, että henkilöhahmojen keskuksen puuttuminen kumoaisi mahdollisuuden samaistua kaunokirjallisen teoksen henkilöhahmoihin. Voihan ajatella, että keskukseton henkilöhahmo sopii nuoruuden samaistuttavaan kuvaamiseen erityisen hyvin: myös nuoren lukijan identiteetti saattaa olla käymistilassa keskuksettoman henkilöhahmon tavoin.

Vaikka keskuksettomat henkilöhahmot eivät ole tyypillisimpiä tyttö- tai nuortenkirjallisuuden hahmoja, ei keskukseton, itseään etsivä henkilöhahmo ole mielestäni kovin kaukainen ajatellen nuortenkirjallisuuden henkilöhahmojen tyypillisiä ominaisuuksia. Pohjimmiltaan useissa nuorten- ja tyttökirjoissa on kyse identiteetin etsimisestä ja minuuden määrittelemisestä. Tämä identifikaation prosessi tapahtuu usein paitsi teoksen sisäisessä maailmassa, jossa päähenkilö kokoaa omaa identiteettiään, myös lukijan ja teoksen välisessä vuorovaikutussuhteessa, jossa lukija samaistuu ja peilaa tunteitaan päähenkilön ajatuksiin. Tässä mielessä siis keskukseton henkilöhahmo, jonka lukija itse saa koota ja määritellä, on varsin lähellä nuorten- ja tyttökirjallisuuden perusolemusta. Keskuksettoman henkilöhahmon ja lukijan harhauttamisen voi siis tulkita tyttökirjallisuusgenren viemisenä uudelle tasolle. Perinteestä poikkeavat tavat kirjoittaa tyttökirjaa voivat siis olla lajin perusluonteen tarkastelua uudella tavalla – ei välttämättä suoranaista lajityypin murtamista. Myös teosta läpäisevä metafiktio on mahdollista tulkita päähenkilön identiteettipohdinnaksi eikä mimeettisyyttä problematisoivaksi kerronnan keinoksi.

valoa valoa valoa vaatii lukijaansa vaihtamaan ennako-oletuksensa ja perinteisestä tyttökirjallisuudesta omaksutut lukustrategiat. Tulkitsenkin *valoa valoa valoa* -teoksen tekstuaaliset ja osin keskuksettomat henkilöhahmot poliittisina tekoina vapauttaa tai ainakin löysätä henkilöhahmon kahleita. Lisäksi uskon, että samalla kun vapautetaan teksti, vapautetaan myös jotain muuta. Vasta tekstissä kehkeytyvät henkilöhahmot, joihin ei ennalta ole lyöty pysyviä määritelmiä, vapauttavat kahleita myös ennalta määrättyllä tavalla ymmärretyn tyttöyden tieltä. Tekstin vapauttaminen toimii yleisesti ymmärrettyä tyttöyttä emansipoivana strategiana ja näin myös toistaa tyttökirjaa toisin.

5 Päätäntö

“*valoa valoa valoa* antaa lupauksen kotimaisen nuortenromaanin elpymisestä. – – *valoa valoa valoa* on kaikenikäisten tyttöjen kirja.” (Heikkilä-Halttunen 2011.)

Liki 130-vuotias suomalainen tyttökirja on tällä hetkellä lajityyppinä vahva, monipuolinen ja uudistumiskykyinen. Tyttöyden kuvaukset kirjallisuudessa ovat monipuolistuneet ja monipuolistuvat koko ajan: suomalaiset tyttökirjailijat ovat kyenneet seuraamaan aikaansa ja tyttökirjallisuus on onnistunut vastaamaan yhteiskunnan muutoksiin. Moninlaiselle nuortenkirjallisuudelle on edelleen tilaa ja tilausta – kansallisen lukemiskulttuurimme murroksessa kenties vielä enemmän kuin aikaisemmin. Myös tyttökirjallisuudella on tässä kehityksessä paikkansa; se toimii nykytön ystävänä, kuuntelijana, ajanvietteenä, omatuntona ja elämyksenä – samoissa tärkeissä tehtävissä kuin reilu sata vuotta sitten, nyt vain modernein aihein ja käsittelytavoin. Nykytyttökirjallisuus uskaltaa tarttua myös vaikeisiin ja arkoihin aiheisiin ja kuvaa niitä monipuolisesti ja moniäänisesti. Tämän perinteen muutosvoimana tutkimuskohteellani Vilja-Tuulia Huotarisen *valoa valoa valoa* -teoksella on oma roolinsa.

Olen tutkimuksessani osoittanut, että *valoa valoa valoa* toistaa osittain toisin sekä tyttökirjan prototyyppejä että sitä tapaa, millaisina tytöt on tyttökirjoissa tyypillisesti kuvattu. Tyttökirjan toisin toistaminen on kohdeteoksessani kuitenkin harvoin alkuperäisen performatiivien täydellistä vastustamista, murtamista, ylittämistä tai koettelemista, vaan pikemminkin teoksessa venytetään useita tyttökirjallisuuden totuttuja rajoja. 2000-luvun tyttökirjoissa käytetään edelleen samoja teemoja, henkilöahmoja ja rakenteita kuin varhaisissa tyttökirjoissa, ja esimerkiksi kehyskertomus ja klassinen perhe- ja kasvukertomus ovat säilyttäneet asemansa moderneissa tyttökirjoissa, moderneina versioina. Yhteiskunnalliset muutokset ja tabujen murtuminen mahdollistavat kuitenkin sen, että nykytyttökirja voi käsitellä monia aiheita, kuten perhesuhteita, seksuaalisuutta ja tytön elämän päämääriä, edeltäviä tyttökirjasukupolvia avoimemmin. Myös lajin didaktiikan kärki näyttää muuttuneen *valoa valoa valoa* -teosta tarkasteltaessa, eikä uuden aallon tyttökirjallisuus tarjoile lukijalle mustavalkoisia ohjeita oikeasta ja väärästä. Sovinnaisuussääntöjen murtuminen ja malli vain tietynlaisesta oikeasta *hyvästä tytöstä* näyttää murtuneen, mikä konkretisoituu Huotarisen rohkeissa ja itsenäisissä tyttöhahmoissa; Mariian ja Mimin kainostelematon ja omapäinen suhtautuminen elämään tuo kotimaisen tyttökirjallisuuden

tyttöjätkumoon avoimuutta, itsenäisyyttä ja itsemääräämisoikeutta. Teksti luo kuvan tytöistä aktiivisina toimijoina, jotka uskaltavat olla mitä haluavat. Huotarisen teoksessa rakentuva tyttöys on liikkuvaa, dynaamista ja muuntuvaa.

Analyysi osoittaa, että vaikka epäjatkuvia henkilöitä pidetään tutkimuksessa usein itsenäisinä ja jopa ei-samaistuttavina, *valoa valoa valoa* -teoksen epäjatkuvat tyttöhämmöt sopivat nuoruuden samaistuttavaan kuvaamiseen. Nuoren lukijan identiteetti saattaa olla käymistilassa samalla tavalla kuin kirjallisuuden keskukseton henkilöitä hakee muotoaan. Performatiivista narratologiaa mukaillen tarinan konventiot näyttävät osittain kahlitsevan tekstiä samalla tavalla kuin performatiivit kahlitsevat sitä, mitä subjektit voivat tehdä ja olla. Teoksessa tapahtuva konventioista irtautuminen luo uudenlaista tapaa kuvata tyttöyttä. Toisin toistamisella on teoksessa myös valtauttava voima, sillä tyttökirjallisuutena teos tarjoilee lukijalleen paikkoja niihin kohtiin, joissa tyttöyttä voi omassa elämässään toteuttaa toisin.

valoa valoa valoa -teoksessa tytön sukupuoli ja subjektin identiteetti rakennetaan korosteisen performatiivisesti ja nämä performatiivisuuden prosessit on tehty tarkoituksellisen läpinäkyviksi. Metafiktioiset kommentit henkilöitä luomisesta kiinnittävät lukijan huomion niihin esitysten prosesseihin, joiden kautta identiteettejä ja tyttöyttä tuotetaan. Teksti ironisoi muun muassa gurleskin keinoin ahdasta tytön roolia ja ottaa näin kantaa tyttöjen asemaan yhteiskunnassa. Teos pakenee pysyviä merkityksiä ja pyrkii kerrontaa vieraannuttamalla vastustamaan “yleisavaimen” löytymistä ja muitakin mustavalkoisen helppoja tulkintoja. Erilaisten kerronnallisten keinojen avulla teoksen tyttörepresentaatiot tehdään korostetun fiktiivisiksi, kun kerronnan rakennustelineet eli kerronnan akti, sanavalintojen horjunnat ja kertomisen tapahtuma, on jätetty avoimesti lukijan nähtäville. Kerronnan vieraannuttaminen saa lukijan tietynlaiseen epävarmuuden – mutta myös dynaamisuuden – tilaan, jossa tämän täytyy toimia, epäillä ja ajatella samalla kun lukee.

valoa valoa valoa heittääkin pallon rohkeasti lukijalle. Teoksessa lukija on oman lukuprosessinsa vallankäyttäjä. Keskuksettomat henkilöitä ja epäluotettava kertoja yhdessä antavat paljon vapauksia lukijalle, joka joutuu viime kädessä päättämään, mihin uskoo ja millaisiksi henkilöitä hänen valitsemistaan henkilöitä palasista lopulta muodostuvat. Teoksen useat ristikkäiset toisin toistamisen strategiat pakottavat lukijan vaihtamaan lukustrategioitaan ja

näin määrittelemään uudelleen merkityksiä paitsi tekstissä myös itsessään. *valoa valoa valoa* tarjoilee lukijalleen risteyksen, jossa ei ole selkeitä suuntaviittoja. Tytöt ovat erilaisia riippuen ajasta, paikasta ja tulkitsijasta, joka tyttökuvia lukee. Teos ei anna, ehdota eikä määrää vaan pikemminkin tarjoilee valikoiman mahdollisuuksia siitä, millaista tyttöys voi olla, miten se rakentuu ja miten näitä rakennuspalikoita on omassa elämässään mahdollista toistaa tai toistaa toisin. Tämä valinnanvapaus ei välttämättä näyttäyty lukijalle miellyttävänä tai vapauttavana prosessina, vaan se voi herättää myös ahdistusta vastuusta. Tällaisen lukijaposition tarjoileminen voi luoda uudenlaisia malleja ymmärtää merkitysten määräytymistä kulttuurissamme. Tähän valtauttavaan toisin toistamisen voimaan viittaa myös tutkielmani nimi ja teoksesta valitsemani sitaatti: *“Hyvät lukijat! Meidän täytyy ottaa haltuun meihin liittyvät sanat.”* *Vilja-Tuulia Huotarisen valoa valoa valoa tyttökirja ja tyttöyden (toisin) toistajana.*

Olen tässä tutkimuksessa käsitellyt Huotarisen teosta sen tuottaman tyttökuvan kannalta ja pureutunut siihen, miten kaunokirjallisen teoksen kerronta voi olla tukemassa ja rakentamassa teoksen merkityksiä. Loppuun kaluttu *valoa valoa valoa* ei tämän tutkimuksen valossa ole. Tutkimukseni antaa kuvan siitä, miten tyttökirjan kerronnan konventioista poiketaan. Mielenkiintoista olisi kuitenkin tutkia myös kerronnan kannalta tyypillisempiä tyttökirjoja ja niiden kerronnan kaavoja ja selvittää, mikä on kotimaisen tyttökirjan tyypillinen narratiivinen rakenne. Konventioista irtautumisen lisäksi olen käsitellyt teoksen kieltä ja kerrontaa lähinnä tyttöyden merkitysten rakennusvälineenä, mutta teoksen kieltä voisi tarkastella tulkitsemalla sen kuvallisuutta ja merkityksiä vielä toisen tutkimuksen verran. Myös teoksen vastaanoton tutkiminen voisi antaa mielenkiintoista tietoa siitä, millaisena lukukokemuksena – uutena, outona, tuoreena vai tavanomaisen – *valoa valoa valoa* näyttäytyy nuorille.

valoa valoa valoa -teoksen kerronta tukee teemaa ja teoksen hajanainen, metafiktiivinen ja aukkoinen rakenne tematisoituu, mikä on kiinnostavaa ja uutta kotimaisen tyttökirjan kontekstissa. Odotushorisontissaan perinteiseen tyttökirjaan tarttuva yllättyy jo kirjan ensimmäisillä sivuilla ja tämä yllätyksellisyys jatkuu läpi kirjan, aina loppuun saakka. *valoa valoa valoa* on jotain uutta, erilaista, outoa ja tyttökirjan kontekstissa hämmäntävääkin. Teoksen uusiääninen kirjoitustyyli kertoo myös siitä, että nuortenkirjailija uskaltaa poiketa perinteisestä nuortenkirjan kaavasta ja haastaa lukijansa ja näin osoittaa ottavansa nuoret lukijakuntana

tosissaan. *valoa valoa valoa* murtaa toisinaan teennäisiltä tuntuvia raja-aitoja nuortenkirjallisuuden ja aikuisten kirjallisuuden välillä. Teos uudistaa koko lajityypin kerrontaperinteitä ja oman tyylinsä pioneerina tuo koko suomalaiseen nuortenkirjallisuuteen uusia kirjallisia keinoja. *valoa valoa valoa* antaa lupauksen kotimaisen nuortenromaanin elpymisestä.

Lähteet

Tutkimuskohde

Huotarinen, Vilja-Tuulia (2011) *valoa valoa valoa*. Hämeenlinna: Karisto.

Lähdekirjallisuus

Austin, J. L. (1962) *How to do Things with Words*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts.

Avery, Gillian (1996) "The Family Story". Teoksessa Peter Hunt (toim.) *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. London and New York: Routledge, 338–347.

Bal, Mieke (2009) *Narratology*. Toronto: University of Toronto Press.

Barthes, Roland (1992) *S/Z*. Transl. by Richard Miller. Oxford: Blackwell.

Barthes, Roland (1993) *Tekijän kuolema. Tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorell. Tampere: Vastapaino.

Berns, Ute (2009) "The Concept of Performativity in Narratology: Mapping a Field of Investigation." *European Journal of English Studies* 3:1, 93–108.

Blomberg, Kristian, Tavi, Henriikka & Manninen, Teemu (2009) "2000-luvun runous". *Tuli&Savu* 4/2009. 6–12.

Brecht, Bertolt (1991) *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Kolehmainen, Anja, Paalanen, Rauni & Valle, Outi. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 14. Helsinki: VAPK-kustannus.

Butler, Judith (2006) *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Suom. Pulkkinen,

- Tuija & Rossi, Leena-Maija (Butler 1990). Helsinki: Gaudeamus.
- Butler, Judith (1991) "Imitation and Gender Insubordination". Teoksessa Diana Fuss (toim.) *Inside/Out. Lesbian Theories, Gay Theories*. New York: Routledge, 13–31.
- Butler, Judith (1993) *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Cixous, Hélène (1974) "The Character of 'Character'". *New Literary History* 5:2, 383–402.
- Eskelinen, Markku (2002) *Kybertekstien narratologia : digitaalisen kerronnan alkeet*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Fokkema, Aleid (1991) *Postmodern Characters. A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*. Amsterdam: Editions Rodopi B. V.
- Foster, Shirley, Simons, Judy (1995) *What Katy Read. Feminist Re-Readings of 'Classic' Stories for Girls*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Grünn, Karl (2003) "Uusin nuortenkirjallisuus". Teoksessa Liisi Huhtala & Karl Grünn et al. (toim.) *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*. Helsinki: Tammi, 285–295.
- Hakkarainen, Marja-Leena (2008) "Peilejä ja naamioita. Katse, puhe ja mimiikka kulttuurisina performatiiveina Yoko Tawadan matkaromaanissa *Überseezungen* ja Emine Sevgi Özdamarin kertomuskokoelmassa *Der Hof im Spiegel*". Teoksessa Karkulehto Sanna (toim.) *Taajuuksilla värähdellen. Sukupuolten tiloja ja tuntoja kirjallisuudessa ja elokuvassa*. Oulu: Oulu University Press, 2338, 187–204.
- Hallila, Mika (2013) "Metafiktiivistä menoa". Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 1*. Toim. Mika Hallila, Yrjö Hosiainluoma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajärvi. Helsinki: SKS, 85–94.

- Hallila, Mika (2006) *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Heikkilä-Halttunen, Päivi (2003) "Suvaitsevaisuuden pinna kireällä? Homoseksuaalisuuden kuvaus kotimaisissa nuortenkirjoissa". Teoksessa Päivi Heikkilä-Halttunen & Kaisu Rättyä (toim.) *Nuori kirjan peilissä. Nuortenromaani 2000-luvun taitteessa*. Tampere: Nuorisotutkimusseura. 68–97.
- Heikkilä-Halttunen, Päivi (2012) "Idyllic Childhood, Jagged Youth. Finnish Books for Children and Young People Meet the World". Teoksessa Leena Kirstinä (toim.), *Nodes of Contemporary Finnish Literature*. Helsinki: SKS, 136–151.
- Heikkilä-Halttunen, Päivi (2013) "Lasten- ja nuortenkirjallisuus kyseenalaistaa ja ottaa kantaa". Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus. Lajeja ja poetiikkaa*. Toim. Mika Hallila, Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajärvi. Helsinki: SKS, 247–271.
- Helle, Anna (2009) *Jäljet sanoissa. Jälkistrukturalistisen kirjallisuuskäsityksen tulo 1980-luvun Suomeen*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Hosiaislouma, Yrjö (2003) *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Hotinen, Juha-Pekka (2003) "Draaman analyysistä ihmettelevään ja performatiiviseen lukemiseen. Pari skeemaa uudesta dramaturgiasta". Teoksessa Reitala Heta, Heinonen Timo (toim.) *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki: Palmenia. 201–221.
- Hutcheon, Linda (1980) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo (Ont.): Wilfrid Laurier University Press.
- Huhtala, Liisi (2003) "Kasvun aika." Teoksessa Liisi Huhtala & Karl Grønn et al. (toim.) *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*. Helsinki: Tammi,

Huhtala, Liisi, Juntunen, Katariina (2004) *Iloaarten seutuvilta. Lasten- ja nuortenkirjallisuuden historiaa ja tutkimusta*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu Oy.

Huhtala, Liisi (2006) "Rumien kanssa ei leikitä. Ruumiillisuudesta uudessa suomalaisessa nuortenromaanissa". *Onnimanni* 2/2006, 12–19.

Huhtala, Liisi (2007) "You Don't Play with the Ugly Ones. Questions of Corporality, Sexuality and Power in Recent Finnish Books for Girls". Teoksessa Lappalainen, Päivi, Rojola, Lea (toim.) *Women's Voices. Female Authors and Feminist Criticism in the Finnish Literary Tradition*. Helsinki: SKS, 142–158.

Huhtala, Liisi (2008) "Kuin kissa vatsalla. Ruumiin tunto ja valta uudessa nuortenkirjallisuudessa". Teoksessa Sanna Karkulehto (toim.) *Taajuuksilla värähdellen. Sukupuolten tiloja ja tunteja kirjallisuudessa ja elokuvassa*. Oulu: Oulu University Press. 2338, 23–38.

Huotarinen, Vilja-Tuulia (2012) "Miten taide luo nahkansa". *Aamulehti*. 8.1.2012.

Jokinen, Arto (2004) "Diskurssianalyysin kourissa. Sotilasteksteissä muotoutuva miehisuus". Teoksessa Marianne Liljeström (toim.) *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino, 191–227.

Juvonen, Tuula (2002) *Varjoelämää ja julkisia salaisuuksia*. Tampere: Vastapaino.

Juvonen, Tuula, Rossi, Leena-Maija & Saresma, Tuija (2010) "Kuinka sukupuolta voi tutkia?" Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 9–17.

Karkulehto, Sanna (2007) *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon Queer-poliittisia luentoja*. Oulu: Oulu University Press.

- Karkulehto, Sanna (2008a) ”Hän on tullut outoon kotiin. Metafiktiivisyys, queer-teatraalisuus ja kotiinpaluu Pirkko Sasion Punaisessa erokirjassa”. Teoksessa Sanna Karkulehto (toim.) *Taajuuksilla värähdellen. Sukupuolten tiloja ja tunteja kirjallisuudessa ja elokuvassa*. Oulu: Oulu University Press, 2338, 79–98.
- Karkulehto, Sanna (2008b) ”Järki, tunteet ja queet-poliittinen luenta”. Teoksessa Sanna Karkulehto (toim.) *Taajuuksilla värähdellen. Sukupuolten tiloja ja tunteja kirjallisuudessa ja elokuvassa*. Oulu: Oulu University Press, 2338, 207–221.
- Karkulehto, Sanna (2011) *Seksin mediamarkkinat*. Helsinki: Gaudeamus. Kaskisaari, Marja (2000) *Kyseenalaiset subjektit*. Jyväskylä: SoPhi.
- Kaskisaari, Marja (2003) ”Parisuhteen rekisteröinti tunnustuksen performatiivina”. *Naistutkimus* 16(2). 9–10.
- Kiviaho, Piita (2014) *Miksi Martha nai? Normatiivinen heteroseksuaalisuus ja kerronnan harhaanjohtava valta Doris Lessingin romaanisarjassa Children of Violence*. Pro gradu -tutkiema. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Kivilaakso, Sirpa (2003) ”Metsien kaukainen sini – Swanin nuortenromaanit”. Teoksessa Liisi Huhtala & Karl Grönn et al. (toim.), *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*. Helsinki: Tammi, 63–65.
- Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (1996) ”Kritiikki, visiot, muutos”. Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.) *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 9–34.
- Koivunen, Anu (2004) ”Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatutkijan metodologinen itsereflektio”. Teoksessa Marianne Liljeström (toim.) *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino, 228-251.
- Kokkonen, Sara (2013) *Rasavillejä ja romantikkoja. Rakkaat suomalaiset tyttökirjat*. Helsinki:

Avain.

Kuivasmäki, Sirpa & Heiskanen-Mäkelä, Sirkka (1988) *Aakkoset. Johdatus suomalaiseen nuorisokirjallisuuden historiaan ja käsitteistöön*. Tampere: Suomen Nuorisokirjallisuuden instituutti.

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.

Käkelä-Puumala, Tiina (2003) Persoona, funktio, teksti – henkilöhahmojen tutkimuksesta. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*, toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. 2. painos. Tietolipas 174. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 241–271.

Laakso, Maria (2014) "Kielen etualaistuminen nonsense-tekstin piirteenä Kari Hotakaisen teoksissa Lastenkirja ja Satukirja". *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 1/2014, 23–36.

Lappalainen, Irja (1976) *Suomalainen lasten- ja nuortenkirjallisuus*. Helsinki: Weilin & Göös.

Lappalainen Päivi (2000) *Koti, kansa ja maailman tahraava lika. Näkökulmia 1880-luvun ja 1890-luvun kirjallisuuteen*. Helsinki: SKS.

Lappalainen, Päivi (2012) "Ystävyys varhaisissa tyttökirjoissa". Teoksessa Maarit Leskelä-Kärki, Kirsi Tuohela, Kaisa Vehkalahti (toim.) *Ritvan ystäväkirja*. Turun yliopisto: k & h - kustannus 2012, 207–221.

Liljeström, Marianne (1996) "Sukupuolijärjestelmä". Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.) *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 111–138.

- Liljeström, Marianne (2002) Omaelämäkerta performatiivina. *Naistutkimus* 15(1), 68–71.
- Oksala, Johanna (2000) ”Eettiset ruumiit ja sukupuoliset subjektit.” *Naistutkimus* 2/2000, 43–58.
- Ojanen, Karoliina (2010) ”Tyttö tutkimus”. Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi, Tuula Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 123–127.
- Outinen, Hellevi (1992) ”Häpeästä nautintoon. Seksuaalisuus tyttökirjoissa 1920-luvulta 1980-luvulle”. Teoksessa Sari Näre & Jaana Lähteenmaa (toim.) *Letit liehumaan – tyttökuultuuri murroksessa*. Helsinki: SKS, 47–55.
- Peltonen, Milla (2005) ”Hannu Salaman v-tyyli – metafiktiivisyys osana realistisen romaanin uudistumista 1970-luvulla”. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti *Avain* 3–4/2005, 44–61.
- Pulkkinen, Tuija (1998) *Postmoderni politiikan filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pulkkinen, Tuija (2000) ”Judith Butler – sukupuolen suorittamisen teoreetikko”. Teoksessa Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen & Marianne Liljeström (toim.) *Feministejä, aikamme ajattelijoita*. Tampere: Vastapaino, 43–60.
- Redmann, Jennifer (2011) ”Doing her bit. German and Anglo-American Girl’s Literature of the First World War”. *Girlhood Studies* 4 (1) 2011, 10–29.
- Reynolds, Kimberly (1990) *Girls Only? Gender and Popular Children’s Fiction in Britain, 1880–1910*. Philadelphia: Temple University Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1995) ”Kerronta, representaatio, minä” suom. Auli Viikari. Teoksessa Pirjo Lyytikäinen (toim.) *Subjekti, minä, itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Helsinki: SKS, 13–34.
- Rojola, Lea, Laitinen, Lea (1998) ”Keskusteluja performatiivisuudesta”. Teoksessa Lea Laitinen

- & Lea Rojola (toim.) *Sanan voima. Keskusteluja performatiivisuudesta*. Helsinki: SKS, 7–33.
- Ronkainen, Suvi (1999) *Ajan ja paikan merkitsemät. Subjektiviteetti, tieto ja toimijuus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ruuska, Helena (2011) Taidokas romaani väärässä sarjassa. *Helsingin Sanomat* 19.9.2011.
- Rättyä, Kaisu (2005a) *Suvi Kinosta seuraten. Näkökulmia Jukka Parkkisen trilogiaan*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Rättyä, Kaisu (2005b) “Tyttökirjan muutokset. Seuraako teoria perässä?” *Onnimanni* 2/2005, 16–23.
- Rättyä, Kaisu (2007) *Rajoja kohdaten. Teemojen ja kerronnan suhde Hannele Huovin nuortenromaaneissa 1980- ja 1990-luvulla*. Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutti, julkaisuja 29. Tampere: Tampereen Yliopistopaino.
- Salin, Sari (2008) *Narri kertojana: kultaisesta aasista suomalaiseen postmodernismiin*. SKS: Helsinki.
- Shklovsky, Victor (1917/1965) Art as technique, in Lemon L. and M. Reis (eds.) 1965, 3–24.
- Trites, Roberta Seelinger (2000) *Disturbing the Universe. Power and Repression in Adolescent Fiction*. Iowa City: Iowa UP.
- Westin, Boel (1994a) “Flickboken som genre.” Teoksessa Ying Toijer-Nilsson & Boel Westin (toim.) *Om flickor för flickor – den svenska flickboken*. Stockholm: Rabén & Sjögren, 10–14.
- Westin, Boel (1994b) “Patriarkatet och erotiken. Helena Nyblom, Agnes von Krusenstjerna och Marika Stierenstedt”. Teoksessa Ying Toijer-Nilsson & Boel Westin (toim.) *Om flickor för flickor*

flickor – den svenska flickboken. Stockholm: Rabén & Sjögren, 15–43.

Viskari, Jaana 2012: ”On tyttöjä, jotka oksentavat ruokailun jälkeen ja toisia, jotka pitävät heidän hiuksistaan kiinni”. Tyttöyden representaatiot Vilja-Tuulia Huotarisen runokokoelmassa *Saksen kädessä* ei saa juosta ja romaanissa *Valoa, valoa valoa*. Joensuu: Joensuu University Press.

Voipio, Myry 2008: ”Palkeenkieli helmassa”. *Onnimanni* 4/2008, 12–17.

Voipio, Myry (2009) *Luulen, että olen löytänyt sen. Minkä? Itseni. Tyttöjen toimijuuden muutoksia tyttökirjallisuudessa*. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Oulun yliopisto.

Voipio, Myry (2012) ”Me emme sulje silmiämme. Kotimaisen nuortenkirjallisuuden painotuksia 2011”. *Virikkeitä* 1/2012. IBBY Finland ry:n julkaisu. Helsinki: Suomen nuortenkirjaneuvosto, 40–52.

Voipio, Myry (2013a) ”Light, Love and Desire: The New Wave of Finnish Girls’ Literature”. *Girlhood studies*. 119–135.

Voipio, Myry (2013b) ”Vallan äärellä. Kotimaisen nuortenkirjallisuuden painotuksia 2012”. *Virikkeitä* 1/2013. IBBY Finland ry:n julkaisu. Helsinki: Suomen nuortenkirjaneuvosto, 29–42.

Voipio, Myry (2014) ”Pikkutyttöjä, välimuotoja ja vastuunkantajia. Sukupuolen ja kasvamisen kuvaukset 1950–1960-lukujen kotimaisessa tyttökirjallisuudessa.” Teoksessa Marleena Mustola (toim.) *Lastenkirja. Nyt*. Helsinki: SKS, 193–216.

Ørving, Mary (1988) *Flickboken och dess författare: ur flickläsningens historia*. Hedemora: Gidlund.

Österholm, Maria Margaretha (2012) *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i*

svenskspråkig prosa från 1980–2005. Rosenlarv förlag.

Österlund, Mia (2003) “Valonarkaa toimintaa. Yhteiskuntakritiikkiä Peter Pohlin romaanissa *Man kan inte säga allt*”. Teoksessa Päivi Heikkilä-Halttunen & Kaisu Rättyä (toim.) *Nuori kirjan peilissä: nuortenromaanit 2000-luvun taitteessa*. Tampere: Nuorisotutkimusverkosto; Nuorisotutkimusseura, 120–145.

Österlund, Mia (2013) “Tyttötutkimus, fantasia, crossover, queer-luenta... Suomenruotsalaista lasten- ja nuortenkirjallisuuden tutkimusta Åbo Akademiassa”. *Onnimanni* 4/2013, 38–43.

Sähköiset lähteet

Gustafsson, Mia (2013) Mikä ihmeen YA-kirjallisuus? Yle. 21.10.2013. Linkki tarkistettu 15.11.2014. URL: http://yle.fi/uutiset/mika_ihmeen_ya-kirjallisuus/6861253. Linkki tarkistettu 8.12.2014.

Heikkilä-Halttunen, Päivi (2011) Valoa kotimaiselle nuortenromaanille. Blogikirjoitus. URL: <http://lastenkirjahylly.blogspot.fi/2011/11/valoa-kotimaiselle-nuortenromaanille.html> Linkki tarkistettu 8.12.2014.

Huotarinen, Vilja-Tuulia (2007) Tuhat taikansanaa tytöksi. 1.12.2007. *Tuli ja Savu*. URL: <http://www.tulijasavu.net/2007/12/tuhat-taikansanaa-tytoksi/>. Linkki tarkistettu 8.12.2014

Hynninen, Anna (2004): Toisto ja variaatio omaelämäkerrallisessa kerronnassa. *Elore* 11 (2). URL: http://www.elore.fi/arkisto/2_04/hyn204.html. Linkki tarkistettu 8.12.2014.

Immonen, Vesa (2004) Pelkkää esitystä? Performatiivisuus kulttuurien tutkimuksessa -seminaari. Turku 2.4.2004. Hilma – Naistutkimuksen yliopistoverkosto. URL: <http://www.helsinki.fi/hilma/tiedotus/esitysta.htm>. Linkki tarkistettu 8.12.2014.

Kalamaroff, Alex (2014) Only Spinning Forward: On the Commercial Viability of LGBTQ Literature. Nettiessee verkkolehdeissä *The Millions*. URL:

<http://www.themillions.com/2014/06/only-spinning-forward-on-the-commercial-viability-of-lgbtq-literature.html>. Linkki tarkistettu 8.12.2014.

Karkulehto, Sanna (2010) Foucault: Seksuaalisuuden historia. Verkkolehti Filosofia.fi. URL: <http://filosofia.fi/node/5352>. Linkki tarkistettu 8.12.2014.

Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen sanapöimintoja vuodelta 2013. URL: <http://www.kotus.fi/index.phtml?s=4872> . Linkki tarkistettu 8.12.2014.

Ojanen, Karoliina (2008) Tyttö tutkimuksen tytöt. Keskustelua tyttöyden moninaisuudesta ja tyttöjen vallasta. *Elore* 1/2008. URL: http://www.elore.fi/arkisto/1_08/oja_b_1_08.pdf. Linkki tarkistettu 8.12.2014.

Sulkunen, Sari & Välijärvi, Jouni (2012) *Kestääkö osaamisen pohja?* Helsinki: Opetus ja kulttuuriministeriö. URL: <http://www.minedu.fi/export/sites/default/OPM/Julkaisut/2012/liitteet/okm12.pdf?lang=fi> Linkki tarkistettu 8.12.2014.

Vesala, Paula (2011) Vuoden 2011 Finlandia Junior -palkinnon jakotilaisuus. Puhe. 23.11.2011. URL: <http://kirjasaatio.fi/palkinnot/finlandiajunior/ehdokkaat2011/vesala2011/> Linkki tarkistettu 8.12.2014.

Viertola, Mari (2011) Räjähdysherkkää tyttö rakkautta. Turun Sanomat. 26.10.2011. URL: <http://www.ts.fi/kulttuuri/kirjat/270439/Rajahdysherkkaa+tyttorakkautta> Linkki tarkistettu 8.12.2014.

Österlund, Mia (2013) Vaaleanpunaisen tahrinat – uusi tyttöys kirjallisuudessa. Verkkolehti Kiiltomaton huhtikuun pääkirjoitus. URL: <http://www.kiiltomato.net/mia-osterlund-vaaleanpunaisen-tahrinat-%E2%80%93-uusi-tyttoys-kirjallisuudessa/> Linkki tarkistettu 8.12.2014.