

# **”MISTÄ MUUSTA voi kirjoittaa kuin rakkaudesta tai kuolemasta?”**

Vinot tytöt ja kuolema teoksissa *Den amerikanska flickan*, *valoa valoa valoa* ja *Lux*

Sara Nyysölä  
Pro gradu -tutkielma  
Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, kotimainen kirjallisuus  
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos  
Humanistinen tiedekunta  
Turun yliopisto  
Toukokuu 2025

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu  
Turnitin OriginalityCheck –järjestelmällä

Pro gradu -tutkielma

## Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, kotimainen kirjallisuus

Sara Nyyssölä

”MISTÄ MUUSTA voi kirjoittaa kuin rakkaudesta tai kuolemasta?” Vinot tytöt ja kuolema teoksissa *Den amerikanska flickan*, *valoa valoa valoa* ja *Lux*

Sivumäärät: 100

Tässä kotimaisen kirjallisuuden pro gradu -tutkielmassani tarkastelen vinoja tyttöjä ja kuolemaa Monika Fagerholmin romaanissa *Den amerikanska flickan* (2004), Vilja-Tuulia Huotarisen nuortenromaanissa *valoa valoa valoa* (2011) ja Karla Malmin esikoisromaanissa *Lux* (2022). Vinoudesta muodostuu tutkielmani tärkein käsite, ja se kytkeytyy yhteen niin henkilöhahmojen, tyttöyden tekemisen eli sukupuolen performatiivisuuden, kuoleman ja tyttöjen omien tilojen kuin teosten muodonkin kanssa. Tarkastelen tutkielmassa muun muassa sitä, millaisia vinot tytöt ovat, miten vinoutta tehdään, missä sitä tehdään ja miten se liittyy yhteen kuoleman kanssa.

Vinon tyttöjen käsite tulee ruotsalaiselta kirjallisuudentutkijalta Maria Margareta Österholmilta. Vinot tytöt ovat eriskummallisia, sopeutumattomia ja outoja tyttöjä. Vино (ruots. *skev*) on eräänlainen muunnelma sanasta queer. Käsitteet eroavat kuitenkin siinä, ettei vinouteen välttämättä liity seksuaalisuutta tai halua, vaan se yhtyy queerin alkuperäiseen merkitykseen jonakin outona ja erilaisena. Vinouteen liittyy myös vahvasti käsite gurleskista, joka yhdistää (liioitellun) feminiinisuuden, burleskin, söpöyden ja groteskin. Sekä gurleski että vinot tytöt ovat käsitteinä vielä varsin uusia kirjallisuudentutkimuksessa. Hyödynnän tutkielmassani myös muun muassa Judith Butlerin ajatuksia sukupuolen performatiivisuudesta sekä Elisabeth Bronfenin ajatuksia naiseuden ja toiseuden kytköksistä kuolemaan.

Tulen tutkielmassa siihen tulokseen, että vinous on varsin laaja-alainen kategoria. Vinot tytöt eivät ole mikään homogeeninen ryhmä, vaan eroavat toisistaan useilla eri tavoilla. Vinoa tyttöyttä tehdään teoksissa performanssin ja performatiivisuuden avulla, jotka kytkeytyvät vahvasti yhteen. Vinous yhdistyy kuolemaan muun muassa ulkopuolisuuden ja toiseuden kautta. Ehdotan, että tutkimani teokset tarkoituksella liiallistavat kuolemaa näyttääkseen, kuinka kuollut nainen on muuttunut länsimaisessa kulttuurissa niin tavalliseksi kuvaksi, ettemme enää näe sitä. Tutkimani teokset näin uudelleenkirjoittavat ja purkavat kuolleeseen naiseen liittyviä stereotyyppioita. Vinot tilat toimivat tytöille paikkoina, joissa he pääsevät kokeilemaan itseään, mutta jotka myös rajoittavat tyttöjä. Kun he päästävät irti vinosta tilastaan, on heillä mahdollisuus kasvaa aikuisiksi. Vinous ei lopu aikuisuuteen, vaan vinoista tytöistä voi myös kasvaa vinoja naisia.

**Avainsanat:** Monika Fagerholm, *Den amerikanska flickan*, Vilja-Tuulia Huotarinen, *valoa valoa valoa*, Karla Malm, *Lux*, gurleski, kuolema, performanssi, sukupuolen performatiivisuus, vinot tytöt, vino tyttöhuone

# Sisällysluettelo

<b>1</b>	<b>Aluksi</b>	<b>4</b>
1.1	Tutkimuksen lähtökohtia	4
1.2	Tutkimuskysymykset ja aiheen rajaus	7
1.3	Teoreettinen kehys ja keskeiset käsitteet	10
<b>2</b>	<b>”Minä olen outo lintu, oletko sinäkin?”</b>	<b>20</b>
2.1	Sisar Yö & Sisar Päivä	20
2.2	Salainen sisareni	32
2.3	Pissis Punx	39
<b>3</b>	<b>”Tässä on niin paljon kuolemaa”</b>	<b>45</b>
3.1	Hukkuvat Ofeliat ja naurava Medusa – nainen on ja ei ole kuollut	45
3.2	”Kumpaan suuntaan tahansa kulkee halun voima” – Melankolian halu	52
3.3	Maaniset keijukaistytöt ja miehen kuolema – Täytyykö vinon tytön kuolla?	60
<b>4</b>	<b>”Suljettu huone, suljettu maailma”</b>	<b>68</b>
4.1	Sähkenäyttämö	68
4.2	Seka-Sorto	75
4.3	Ässän asunto	81
<b>5</b>	<b>Lopuksi</b>	<b>88</b>
	<b>Lähteet</b>	<b>91</b>

# 1 Aluksi

## 1.1 Tutkimuksen lähtökohtia

MISTÄ MUUSTA voi kirjoittaa kuin rakkaudesta tai kuolemasta? (*valoa valoa valoa* [= VVV] 52)

Näin kysyy Vilja-Tuulia Huotarisen nuortenromaanin *valoa valoa valoa* (2011) päähenkilö Maria teoksen lukijoilta. Kuoleman ja rakkauden kytkökset ovat aina olleet osa länsimaista kirjallisuutta (Saarinen 2014, 139). Kuolema ja rakkaus yhdistävät myös kaikkia kolmea pro gradu -tutkielmassani käsittelemääni teosta: Monika Fagerholmin romaania *Den amerikanska flickan*<sup>1</sup> (2004, suom. Liisa Ryömä, jatkossa DAF), Vilja-Tuulia Huotarisen nuortenromaanin *valoa valoa valoa* ja Karla Malmin esikoisromaanin *Lux* (2022, jatkossa L). Kiinnitän tutkielmassa huomioni siis etenkin nuorten tyttöjen rakkauden ja kuoleman välisiin kytköksiin.

Nostan tutkielmassani keskiöön vinoit tytöt, joita voi kuvailla esimerkiksi eriskummallisiksi, sopeutumattomiksi tai oudoiksi. Käsite vinoista tytöistä tulee sukupuolentutkija Maria Margareta Österholmilta. Österholm on tutkinut vinoja tyttöjä muun muassa väitöskirjassaan *Ett flicklaboratorium i valda bitar: skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005* (2012). Österholmin (2012, 53–56) mukaan *vino* (ruots. *skev*) on eräänlainen muunnelma sanasta *queer*, mutta käsitteet eroavat kuitenkin toisistaan siinä, ettei *vinous* välttämättä koske seksuaalisuutta tai halua, vaan liittyy queerin alkuperäiseen merkitykseen jonakin outona ja erilaisena. Esitän tutkielmassani, kuinka tutkimissani teoksissa päähenkilöt ovat kaikki enemmän tai vähemmän vinoja tyttöjä.

Koska vinoja tyttöjä ei ole vielä suomalaisessa kirjallisuudessa sen suuremmin tutkittu – lukuun ottamatta muun muassa Österholmia ja Mia Österlundia – voi heitä olla vaikea paikantaa. *Vinous* ei ole vielä kovin vakiintunut käsite, varsinkaan samalla tavalla kuin homo, lesbo tai queer. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö vinoja tyttöjä esiintyisi suomalaisen kirjallisuuden kentällä. Tällä tutkielmallani haluan osoittaa, että vinoja tyttöjä on: he odottavat vain löytämistään ja punovat sillä aikaa omia vinoja maailmojaan.

---

<sup>1</sup> Luettavuuden vuoksi käytän teoksesta jatkossa sen suomenkielistä nimitystä *Amerikkalainen tyttö*. Käytän myös henkilöahmoista heidän suomenkielisiä nimiään.

Kotimaisessa kirjallisuudessa vinot tytöt ovat näkyvämmin esillä kuin usein ajatellaan, mistä esimerkkeinä toimivat Monika Fagerholmin *Amerikkalainen tyttö* ja Vilja-Tuulia Huotarisen *valoa valoa valoa*. Fagerholmin romaani sijoittui *Helsingin Sanomien* vuoden 2024 listauksessa 2000-luvun toiseksi parhaaksi kirjaksi, ja sen ainutlaatuinen kerronta, nuoruuden viiltävä kuvaus sekä salaperäinen rappiomiljöö ovat tehneet pysyvän vaikutuksen lukijoihin ja kirjailijoihin. Teos palkittiin myös Ruotsissa arvostetulla August-palkinnolla vuonna 2005 ja se on käännetty useille kielille. Monika Fagerholm (s. 1961) on suomenruotsalainen, palkittu kirjailija, joka on tunnettu erityisesti nuoruuden ja naiseksi kasvamisen kuvaajana. Hänen tuotantoonsa kuuluvat muun muassa Runeberg-palkittu esikoisteos *Ihanat naiset rannalla* (1994), *Diiva* (1998), *Säihkenäyttämö* (2009) sekä *Kuka tappoi bambin?* (2019). Vuonna 2010 hänet palkittiin Pro Finlandia -mitalilla. (Kanerva 26.12.2024; Malmio 2013, 204–206.)

Myös Vilja-Tuulia Huotarisen (s. 1977) *valoa valoa valoa*, joka sijoittui samaisessa *Helsingin Sanomien* listauksessa sijalle 53, on herättänyt laajaa huomiota ja kiitosta. Kirja voitti vuoden 2011 lasten- ja nuortenkirjallisuuden Finlandia-palkinnon ja nousi merkittäväksi teokseksi nuortenkirjallisuuden kentällä rohkealla ja runollisella kuvauksellaan tyttöjen välisestä rakkaudesta ja seksuaalisuudesta. Teoksesta tehtiin myös elokuvaversio vuonna 2023. Vilja-Tuulia Huotarinen on kirjailija, jonka tuotanto ulottuu proosasta runouteen. Hänen esikoisteoksensa *Sakset kädessä ei saa juosta* ilmestyi vuonna 2004, ja nuorille suunnatun *Silja*-sarjan ohella hän on kirjoittanut myös aikuisille, esimerkiksi teokset *Niin kuin minä heidät näin* (2018) ja *Drive-in* (2022). *Valoa valoa valoa* on hänen neljäs nuortenromaaninsa, ja Huotarinen on itse kuvannut sen kirjoittamista poikkeuksellisen voimakkaaksi kokemukseksi. (Kanerva 26.12.2024; Kaisti 29.9.2022; Heikkilä-Halttunen 2013, 250.)

Vaikka Karla Malmin (s. 1990) esikoisromaani *Lux* ei olekaan saanut yhtä suurta huomiota kuin Fagerholmin ja Huotarisen teokset, se osoittaa, kuinka vinot tytöt haastavat lukijoita myös uudemmassa kirjallisuudessa. *Lux* oli ilmestymisvuonnaan ehdolla Tampereen yliopiston Teema ry:n vuosittain jakaman Tiiliskivi-kirjallisuuspalkinnon saajaksi. Yhdessä nämä kirjailijat ja heidän teoksensa tuovat esiin, miten moninaisesti ja rohkeasti tyttöyttä ja sen rajoja kuvataan suomalaisessa nykykirjallisuudessa.

Osittain teosvalintaan on siis vaikuttanut niiden tunnettuus, mutta myös omat mielenkiinnon kohteeni. Kirjoitin keväällä 2023 kandidaatintutkielmani *Gurleskia tyttökirjallisuutta. Ulkopuolisuus ja kuolema Monika Fagerholmin teoksessa Den amerikanska flickan (2004)*

Monika Fagerholmin *Amerikkalaisesta tytöstä*. Käsittelin kandidaatintutkielmassani kuolemaa, gurleskia ja ulkopuolisuutta kyseisessä teoksessa. Kuolema ja tyttöjen välinen rakkaus jäi kuitenkin kummittelemaan mieleni perukoille, ja haluan pyhittää myös pro gradu - tutkielmani samaiselle aiheelle. Tiesin jo etukäteen, että haluan tutkia myös Huotarisen teosta, sillä näen, että sen käsittelemät aiheet ja teemat limittyvät vahvasti Fagerholmin teoksen kanssa. Huotarisen teos tutustutti minut vinoihin tyttöihin, kun luin sen ollessani vielä peruskoulussa. Siitä asti *valoa valoa valoa* ja vinot tytöt ovat kulkeneet mukani. *Lux* tuli mukaan kuvioihin juuri ennen tutkielman kirjoittamisen aloittamista, kun luin sen ensimmäisen kerran kesällä 2023. Malmin teos herätti heti mielenkiintoni, ja tuntui siltä, että se sopisi yhteen jo kahden muun tarkasteleman teoksen kanssa. Teoksia yhdistävät teemat rakkaudesta ja kuolemasta sekä vinot tyttöhämmöt.

*Amerikkalainen tyttö* kertoo Doris Flinkenbergin ja Sandra Wärnin rakkaustarinan. Se on romaani tyttöjen välisestä ystävydestä, aikuiseksi kasvamisesta ja amerikkalaisen tytön mysteeristä. Sandra ja Doris ovat ulkopuolisia, vinoja tyttöjä, jotka ovat kiinnostuneita asuinpaikallaan kuolleen amerikkalaisen tytön, Eddie de Wiren, mysteeristä. Sandran ja Doriksen tarina kietoutuu kuoleman, ulkopuolisuuden ja naiseuden performanssin ympärille. Romaanissa kuvataan Sandran ja Doriksen matkaa lapsista teini-ikäisiksi. Doris kuitenkin päätyy tekemään itsemurhan, mikä tekee lopun rakastavaisten yhteiselle tarinalle. Romaanissa puidaan amerikkalaisen tytön mysteeriä, mutta lisäksi sitä, mikä on leikkiä ja mikä ei, mikä totta ja mikä ei.

*valoa valoa valoa* kertoo kahdesta 14-vuotiaasta tytöstä, Mimistä ja Mariiasta, ja heidän yhteisestä kesästään vuonna 1986. Mimi on uusi paikkakunnalla, missä häntä pidetään kummajaisena. Mimi on menettänyt äitinsä, eikä hänen isänsäkään ole kovin tiiviisti kuvioissa mukana. Hän asuu Seka-Sorto -nimisessä talossa isoäitinsä, tämän veljien ja Kyllitätinsä kanssa. Kun Mimi pyytää Mariiaa näyttelemään ystävänsä, ei Mariia voi kieltäytyä. Kesän aikana tytöt rakastuvat toisiinsa, eikä heidän tarvitse enää näytellä ystäviä. Tyttöjen ystävyyttä kuitenkin kaihertaa Mimin äidin kuolema ja sen jättämät jäljet. Kun Mimin isoäiti kuolee, ei Mimi kestä enempää. Teos päättyy siihen, kun Mimi tekee itsemurhan.

*Lux* kertoo kahden tytön välisestä rakkaudesta, mutta myös siitä, mitä tapahtuu, kun tippuu yhteiskunnan ulkopuolelle. Iris ja Ässä aloittavat Kallion lukiossa 2000-luvun alkupuolella. Lopulta Iris rakastuu Ässään palavasti, vaikka tämä ei tunnukaan antavan vastakaikua

Iiriksen tunteille. Teoksessa seurataan rinnakkain tapahtumia 2000-luvun alun Kalliossa ja vuoden 2017 Helsingissä. Teos päättyy kuvauksiin siitä, miten tytöt ovat kasvaneet aikuisiksi. *Lux* siis eroaa kahdesta muusta kohdeteoksestani siinä, että kumpikaan tytöistä ei kuole, vaan kuoleman kohtaakin nimettömäksi jäävä mieshahmo.

Malmin teoksesta ei ole tehty lainkaan tutkimusta, mutta puolestaan Fagerholmin ja Huotarisen teoksia on tutkittu aiemminkin. Anna Helle on tutkinut sekä *Amerikkalaista tyttöä* ja sen itsenäistä jatko-osaa *Säihkenäyttämöä* affektien ja vaikuttavuuden näkökulmasta (2013) että kirjoittanut *Amerikkalaisesta tytöstä* postmodernistisena melodraamana (2016). Maria Margareta Österholm (2016) puolestaan on tutkinut queeria halua ja gurleskia teoksessa. Veera Vähämaa (2010) ja Sofie Nyman (2012) ovat tarkastelleet teosta pro gradu -tutkielmissaan. Myös Fagerholmin aikaisemmista teoksista on tehty paljon tutkimusta, muun muassa Kaisa Kurikka (2005, 2016), Maria Margareta Österholm (2009), Kristina Malmio (2012) ja Pauliina Haasjoki (2012) ovat kirjoittaneet *Diivasta*. He ovat tutkineet teosta postmodernismiin ja henkilöhahmojen sukupuolisuuteen liittyvistä näkökulmista käsin.

Vilja-Tuulia Huotarisen teoksesta on tehty useampi pro gradu -tutkielma. Mariam Magomedov (2016) käsittelee Huotarisen teosta lyyrisen kerronnan kautta, kun taas Veera Koivaara (2017) tarkastelee teoksen metafiktiivisiä kerrontaratkaisuja ja niiden suhdetta teoksen teemaan. Elina Perälä tarkastelee pro gradu -tutkielmassaan (2015) Huotarisen teosta suhteessa nuoruuden identiteetin rakentumiseen. Tyttöyttä teoksessa ovat tutkineet pro gradu -tutkielmissaan Anna Ylimaunu (2014) ja Jaana Viskari (2012). Ylimaunu tarkastelee teosta myös tyttöyden toisin toistajana – aihe osuu lähelle omaani, mutta Ylimaunu ei kuitenkaan käsittele tutkielmassaan muun muassa kuoleman tematiikkaa tai vinoja tyttöjä, jotka ovat oman tutkimukseni lähtökohtia. Kyseisistä teoksista ei ole tehty ollenkaan sellaista tutkimusta, joissa yhdistettäisiin vinot tytöt ja kuolema. Ylipäätään näitä kolmea kyseistä teosta ei ole vielä tutkittu yhdessä. Kirjallisuudentutkimuksen kentällä on hyvin tilaa myös vinoille tytöille ja heistä tehdyille tutkimukselle.

## 1.2 Tutkimuskysymykset ja aiheen rajaus

Tutkielmani tärkeimmäksi tutkimuskysymykseksi nousee, miten näissä kolmessa teoksessa kuvataan vinoja tyttöjä, ja mihin kaikkeen vino tyttöys teoksissa liittyy. Keskityn tutkimaan vinoutta suhteessa sukupuolen performatiivisuuteen, tyttöjen omaan tilaan sekä teoksen

muotoon. Kysyn, miten vinoa tyttöyttä tehdään, ja missä vinoa tyttöyttä tehdään. Tämän lisäksi pohdin vinon muodon ja sisällön yhteenliittymiä ja esitän kysymyksen; mikä tekee teoksesta vinon? Olen kiinnostunut erityisesti myös siitä, miten teoksissa vino tyttöys nivoutuu yhteen kuoleman kanssa.

Tutkielmani jakautuu kolmeen eri käsittelylukuun, joista ensimmäisessä käyn läpi vinoja tyttöjä. Käsittelen ensimmäisessä luvussa jokaisen teoksen tyttöparia erikseen sekä pohdin vinon tytön ja normatiivisen tytön eroja. Tarkastelen käsittelyluvussa myös vinouden suhdetta sukupuolen performatiivisuuteen. Vinoa tyttöyttä tehdään sukupuolta performatiivilla, ja tuonkin käsittelyluvussa esiin, kuinka tämä sukupuolen performatiivisuus kytkeytyy tutkimieni teosten kohdalla leikkeihin, näyttelemiseen ja hullun tytön performanssiin. Tarkastelen performatiivisuuden ja performanssin eroja ja yhtäläisyyksiä, ja tulenkin lopputulokseen siitä, ettei näitä kahta voi täysin erottaa.

Tutkielmani toisessa käsittelyluvussa keskityn tarkastelemaan sitä, miten kuolema ilmenee tutkimissani teoksissa. Amerikkalaisessa tytössä kuolema kytkeytyy naisiin ja toiseuteen, ja kysynkin, miksi niin monet tytöt ja naiset kohtaavat kuolemansa teoksessa. Esitän, että niin sanotulla kuoleman liiallistamisella halutaan tuoda esille kuoleman ja naiseuden ikivanha diskursiivinen yhteys, ja osoittaa, kuinka absurdi tämä yhteys on. Kuoleman ja naiseuden kytköksistä tehdään – varsinkin *Amerikkalaisessa tytössä*, mutta myös muissa tutkimissani teoksissa – parodiaa esittämällä kuolemaa eri tavoilla uudestaan ja uudestaan. *Valoa valoa valoa* puolestaan tuo esille nuorten tyttöjen halun, joka kytkeytyy sekä elämään että kuolemaan. Lopuksi tarkastelen toisessa käsittelyluvussa sitä, tarvitseeko vinon tytön aina kuolla. Sekä *Amerikkalaisessa tytössä* että *valoa valoa valoa* -teoksessa toinen päähenkilöistä kuolee, mutta Luxissa kuoleman kohtaakin nimettömäksi jäävä mies. Millaisia merkityksiä syntyy, kun kuoleman kohtaakin nuoren tytön sijasta mies? Entä nousevatko miehiset kuolemat yhtä isoiksi spehtaakkeleiksi kuin nuorten naisten kuolemat?

Kolmannessa käsittelyluvussa pureudun tyttöjen omien tilojen kuvauksiin. Käsittelen luvussa tyttöjen omia tiloja niin sanottuina vinoina tyttöhuoneina. Tytöt viettävät keskenään aikaa omassa tilassaan, ja argumentoinkin, että heidän omat tilansa ovat vinoja tiloja. Ehdotan, että vinojen tyttöjen tilat ja maailmat ovat eräänlaisia suljettuja tiloja, jotka osaltaan antavat tytöille vapautta kokeilla omaa naisellisuuttaan ja vinouttaan, mutta jotka myös omalla tavallaan rajoittavat heitä. Yhdistän vinojen tyttöjen tilat niin Virginia Woolfin vaatimukseen

naisten omasta huoneesta, Fanny Ambjörnssonin vaaleanpunaiseen tyttöhuoneeseen, hullua naista ullakolla käsittelevään kirjallisuustraditioon kuin Foucault'n heterotopioihinkin. Kysyn, mikä erottaa vinon tyttöhuoneen normatiivisen tytön tilasta ja millaisiksi tiloiksi vinot tyttöhuoneet oikein muodostuvat. Onko vinolla tyttöhuoneella jokin yhteys siihen, millaisiksi naisiksi nämä tytöt kasvavat?

Tämän lisäksi tarkastelen jokaisessa käsittelyluvussa vinouden suhdetta teoksen muotoon. Kaikissa teoksissa vinous näkyy sisällön lisäksi myös muodossa. Sekä Fagerholmin että Huotarisen teoksissa esiintyy lyriikalle ominaisia piirteitä: ilmauksia on kirjoitettu välillä kursiiivissa tai isoin kirjaimin, eivätkä tapahtumat etene aina kronologisesti, vaan aikajanalla liikutaan edestakaisin. Myös *Luxissa* esiintyy jonkin verran lyriikanomaisia piirteitä. Haluan painottaa sitä, että nämä asiat itsessään eivät tee teoksesta vinoa, vaan näiden kaikkien yhteenlimittyminen sekä keskenään että sisällön kanssa tekevät teoksista vinoja. Kysynkin siis: millaiset muodolliset seikat tekevät teoksista (sisällön lisäksi) vinoja?

Tarkastelemilleni teoksille yhteisiä piirteitä ovat myös runsas intertekstuaalisuus, musiikki ja kuvaukset luokasta. Tästä tutkielmastani olen kuitenkin päättänyt rajaamaan kyseisten aiheiden käsittelyn suurimmaksi osaksi pois. Olisi hyvin mielenkiintoista tutkia esimerkiksi yhteiskuntaluokan kytköksiä vinoon tyttöyteen – esimerkiksi Doris, Mimi ja Ässä kuuluvat kaikki alempaan yhteiskuntaluokkaan kuin heidän vastinparinsa Sandra, Mariia ja Iris – mutta tilan puutteen vuoksi olen joutunut karsimaan kyseisen aiheen pois. Olen kuitenkin kiinnostunut jatkossa tarkastelemaan myös luokan kytköksiä vinoihin tyttöihin.

Intertekstuaalisuutta<sup>2</sup> sivuan jonkin verran kirjoittaessani Sofia Coppolan ohjaaman elokuvan *The Virgin Suicides* (1999) kytköksistä Malmin romaaniin *Lux*. Elokuva perustuu Jeffrey Eugenidesin samannimiseen romaaniin vuodelta 1993. Elokuva seuraa Lisbonin perheen tyttöjen elämää heidän naapurissaan asuvien poikien silmin. *Lux* on yksi perheen tytöistä,

---

<sup>2</sup> Intertekstuaalisuus terminä on peräisin Julia Kristevan Mihail Bahtinia käsittelevästä esseestä. Kristevan mukaan ”kirjallinen sana” on kirjoitusten dialogi, tekstuaalisten pintojen kohtaupaikka, jossa jokainen teksti imee itseensä toisia tekstejä ja muuntaa niitä. Tekstit ovat ”sitaattien mosaiikkeja”. (Kristeva 1969/1980, 60–66.) Laajemmin ymmärrettynä intertekstuaalisuus käsitetään kaiken kommunikaation ehdoksi. (Makkonen 1991, 19.) Anna Makkosen mukaan intertekstuaalisuudessa keskeistä on dialogisuus: teksti käy vuoropuhelua sekä tradition että oman aikansa kirjallisuuden ja kirjallisuuskeskustelun kanssa. (Makkonen 1991, 24.) Mikko Keskinen mukaan intertekstuaalisuuden eri käsityksissä ja käytänteissä tekstin identiteetti määrittyy eri tavoin. Teksti voi olla esimerkiksi ”kooste muista teksteistä, institutionaalisten voimien määräämä suhdejoukko tai tekstien ja kontekstien kokonaisuus, johon voimasuhteet ja politiikka risteytyvät.” (Keskinen 2014, 110.)

joita pojat seuraavat ikään kuin pakkomielleisesti. Elokuva alkaa perheen nuorimmaisen tyttären Cecilian itsemurhayrityksestä. Kun Cecilia sitten lopulta surmaa itsensä, tiukentavat vanhemmat tyttöjen rajoja: he saavat lähteä lähinnä kouluun, muuten aika kuluu kotona. Tytöt pääsevät lähtemään poikien kanssa koulun tanssijaisjuhlaan, mutta kun Lux tulee kotiin vasta seuraavana aamuna, tiukentuu vanhempien kuri entisestään. Elokuva loppuu siihen, kun tytöt surmaavat itsensä yksi kerrallaan. *The Virgin Suicides* on isossa roolissa *Luxissa*, jossa toinen päähenkilöistä, Ässä, jumaloi elokuvan päähenkilöä Lux Lisbonia.

*Luxissa* on myös muita intertekstuaalisia viittauksia aina Lewis Carrollin *Liisan seikkailuista ihmemaassa* (1865, engl. *Alice's Adventures in Wonderland*) Pedro Almodóvarin ohjaamaan elokuvaan *Kaikki äidistäni* (1999, esp. *Todo sobre mi madre*) asti. Nämä eivät kuitenkaan nouse yhtä vahvaksi motiiviksi<sup>3</sup> kuin Coppolan *The Virgin Suicides*. Myös *Amerikkalaisessa tytössä* ja *valo valo valo* -nuortenromaanissa intertekstuaalisuus on hyvin vahvasti läsnä. Olen kuitenkin päättänyt jättää myös intertekstuaalisuuden tarkemman käsittelemisen pois tutkielmastani, ja keskityn intertekstuaalisuuteen vain siltä osin, mikä tuntuu olennaisimmalta tutkielmassani. Keskityn tarkastelemaan lähinnä Lux Lisbonia merkittävänä henkilöahmona ja Malmin teoksen toisen päähenkilön, Ässän, ihailun kohteena. En siis niinkään käsittele intertekstuaalisuutta romaanissa, vaan pikemminkin henkilöahmojen keskeistä dynamiikkaa.

### 1.3 Teorettinen kehys ja keskeiset käsitteet

Tutkielmani keskiössä ovat ehdottomasti ja ennen kaikkea tytöt. Tyttöyden käsite on kuitenkin hyvin monisyinen. Karoliina Ojanen (2011, 10) kuvailee tyttö tutkimusta monitieteisenä tutkimusalana, joka painottaa eri-ikäisten tyttöjen analysointia hyödyntäen feministisen tutkimuksen tunnettuja menetelmiä. Ojasen mukaan sukupuolen lisäksi yksi tärkeä merkittävä tekijä tyttö tutkimuksessa on ikä; ikä määrittää sekä tytön sukupuolen rakentumista että sosiaalista paikkaa. (Ojanen 2011, 11.) Itse käsitän tyttöyden määrittämisen iän perusteella kuitenkin melko väljästi, ja keskityn enemmän tyttöyteen kulttuurisena

---

<sup>3</sup> Tarkoitan motiivilla tässä sellaista toistuvaa, teoksen teemaan liittyvää elementtiä. Kirjallisuudentutkimuksessa käsitettä motiivi käytetään useilla erilaisilla tavoilla, ja siksi sitä onkin hankala määrittää. Usein motiivin ja teeman välille ei tehdä tarkkaa eroa: motiivia pidetään usein teemaa pienempänä ja konkreettisempänä temaattisena yksikkönä. Motiivi on huomattavasti paikallisempi elementti kuin teema, joka saattaa kattaa suuren osan tekstistä tai jopa koko tekstin. Motiivi on jotakin, mikä voi toistua saman teoksen eri kohdissa, mutta se voi olla myös esimerkiksi jokin esine tai ympäristö. (Steinby 2013, 65–66; Suomela 2014, 143.)

kategoriana. Ojanen (2011, 11) huomauttaakin, että tyttöys on myös osaltaan kulttuurinen konstruktio sekä neuvoteltava ja jatkuvasti liikkeessä oleva historiallinen prosessi.

Anita Harris tuo teoksen *All About The Girl: Culture, Power, And Identity* (2004) johdannossa esille myös sen, kuinka ei ole olemassa mitään universaalia, yksiulotteista tyttöä. Tytön käsitettä rakennetaan ja puretaan Harrisin mukaan jatkuvasti. Hän tuo esille sen, kuinka vaikkapa tytön ikään liittyvät kysymykset ja kategorisoinnit ovat monimutkaistuneet ”tweenies” -ilmiön ja ”Girlie” -liikkeen myötä. (Harris 2004, xx, xxiv.) Myös Mia Österlundin (2022, 121) mukaan tyttöydelle ei ole mitään kattavaa määritelmää, sillä tyttöyden käsite muuttuu jatkuvasti. Saara Tuomaalakin huomioi, että määritelmät tyttöydestä ovat aika- ja kulttuurisidonnaisia. Hänen mukaansa tyttöyden määrittelyä onkin tullut myöhäismodernissa yhteiskunnassa entistä liukuvampia ja monikerroksisempia. (Tuomaala 2011, 48–49.)

Yksi tärkeimmistä käsitteistä tutkielmassani on vinoihin tyttöihin(kin) kietoutuva gurleski. Gurleski yhdistää feminiinisuuden ja queerin kirjallisuudessa rikkoen perinteisiä käsityksiä tyttöydestä. Se on tyttöyden estetiikkaa, joka voi ilmetä eri ikävaiheissa ja muodoissa. Tyllihameet, oksennukset, seksuaalisuus, liioittelu, performatiivisuus ja groteski piirtävät kuvan tyttöydestä, joka ei ole yksiselitteinen tai staattinen. Sen sijaan nämä elementit horjuttavat ja haastavat tapoja, joilla tyttöyttä on totuttu määrittelemään. (Österlund 2022, 124.)

Arielle Greenberg (2009, 3) kertoo keksineensä termin gurleski vuonna 2001 lukiessaan eri naisrunoilijoiden teoksia. Greenberg kuvailee runoja hassuiksi ja pelottaviksi, kauniiksi ja likaisiksi, villeiksi ja vaativiksi. Hänen mukaansa nämä naisrunoilijat kirjoittivat tavalla, joka tuntui hänestä jännittävältä ja uudelta: runot olivat leikkisiä, provosoivia ja röyhkeitäkin kuvauksia naisten kokemuksista, naiskehosta ja seksuaalisuudesta, eikä niissä näkynyt jälkeäkään toisen aallon feminismistä kumpuavista runoista, joita tyypillisesti leimasi herkkyytys ja vakavuus. Gurleski syntyi kuitenkin jo joskus 1960–1980-lukujen välillä, ja ”hänen esiäitinsä oli Ofelia”, ”isoäitinsä Liisa ihmemaassa” ja äitinsä muun muassa Sylvia Plath. (Greenberg 2009, 1–3.)

Greenberg (2009, 4) kertoo termin syntyneen muun muassa yhdistelemällä ääniä, konsonantteja ja ideoita Bahtinin karnevaaliteoriasta, ylösalaisin olevasta speaktaakkelimaan

julkisen taiteen kumouksellisesta toiminnasta, burleskiesiintyjien glitterisistä nänninpeittimistä, ivailusta, dragista, riot grrl -liikkeestä ja musiikkizine-aktivismista<sup>4</sup>. Termin nimi on syntynyt sekoittamalla niitä asioita, joita gurleski itsessään Greenbergin mukaan sisältää:

I decided on the term Gurlesque because of the way it sounds like it comes from the stuff that the Gurlesque comes from: 1. The Carnavalesque. 2. The Burlesque (and the Neo-Burlesque). 3. The Riot Grrls. I'll come back to this. Also, the Grotesque. (Greenberg 2010, 2.)

Greenbergin mukaan gurleski siis sisältää karnevalismin, burleskin ja groteskin käsitteet. Kyseessä on, ehkä helpommin sanottuna, käsite, joka yhdistää tyttöyden ja groteskin. Siihen limittyvät ajatukset sukupuolen performatiivisuudesta burleskissa, tyttömäisestä ja söpöstä kitschistä sekä groteskista (Glenum 2010, 11). Gurleski on samalla jotain, mitä myös vinot tytöt kuvastavat: jotakin epäsovinnasta ja yhteiskunnasta ulkopuolista.

Pohjoismaihin gurleskin käsitteen toi Maria Margareta Österholm (Österlund 2022, 124). Österholm yhdistää gurleskin ruotsinkieliseen tyttökirjallisuuteen<sup>5</sup>. Hänen mukaansa gurleski voidaan ymmärtää estetiikkana, joka ei tottele kollektiivista fiktiotamme naisellisuudesta ja naisista. Kyse on kumouksellisesta ja omituisesta naiseudesta. Vaikka kyse onkin verrattain uudesta käsitteestä, on se Österholmin mukaan ollut olemassa jo kauan aikaa – ilmiölle ei vain ole ollut nimeä. (Österholm 2012, 101–102.)

Myös käsite vinoista tytöistä tulee Österholmilta. Österholmin mukaan *vino* (ruotsiksi *skev*) on eräänlainen hybridi sanasta *queer*. Vinous tarkastelee ja kyseenalaistaa normatiivisuuksia, mutta queerista eroten se ei keskity tarkastelemaan vain heteronormatiivisuutta. Vinon käsitteen juuret ulottuvat Österholmin mukaan queerteoriaan<sup>6</sup>, eikä näitä voi siis erottaa täysin

<sup>4</sup> So I coined a term – the Gurlesque, mashing together sounds and consonants and ideas from the Bakhtin carnivalesque theory of upside-down spectacle-land public-art subversion and the glitter pasties and sneer and drag and pratfalls of the burlesque performer and the ”take back the girl, fuck up the spelling” riot grrl punk rock music zine activism movement. (Greenberg 2009, 4; suomennos oma.)

<sup>5</sup> Glenumin ja Greenbergin teos keskittyy lähinnä gurleskiin runoudessa. Österholm on sitä mieltä, että Glenumin ja Greenbergin teoksen runopainottuneisuus on tärkeä osa gurleskin monipuolista ja leikkisää asennetta sekä itseään että kirjallisia tekstejä kohtaan. Kyse ei ole teorian soveltamisen etäännyttämisestä fiktiiviseen materiaaliin, vaan kirjallisuuden kielen teoreettisesta käytöstä, teorian kirjoittamisesta ja kirjallisuuden teoretisoinnista – ilman järjestystä tai hierarkiaa. (Österholm 2012, 102–103.) Ehdotan kuitenkin, että gurleski linkittyy myös proosakirjallisuuteen, eikä se ole vain pelkkä runouden tulkitsemisen käsite.

<sup>6</sup> Queer-tutkimuksen suhdetta homo- ja lesbotutkimukseen on vaikea määritellä yksiselitteisesti: osa tutkijoista esimerkiksi ajattelee queer-teorian olevan vain päivitetty versio homo- ja lesbotutkimuksesta, osa taas hahmottaa

toisistaan. (Österholm 2012, 53.) *Vino* ei kuitenkaan ole käännös sanalle *queer* vaan muunnelma siitä. *Vinous* ei liity samalla tavalla seksuaaliseen haluun kuten *queer* tai Suomessa aiemmin tarjottu käännös *pervo*. Österholm huomauttaa, että ruotsin kielessä sanaa *skev* ei ole myöskään käytetty esimerkiksi haukkumasanana, eikä sillä ole ylipäänsä edes viitattu ihmisiin. *Vinous* liittyy *queer*-sanan alkuperäiseen merkitykseen jonain outona ja poikkeavana. (Österholm 2012, 55.) Keskityn itse tutkimaan tyttöyttä juuri tästä vinon näkökulmasta. Vaikka tutkimani tytöt ovat myös pääosin queereja, on minusta tärkeää tutkia tyttöjä kokonaisvaltaisesti ja tarkastella, miten *vinous* heissä näkyy. Vinon käsite antaa enemmän tilaa tutkia teoksissa esiintyviä henkilöihahmoja.

Österholm toteaa, että vinot tytöt ovat suhteutettavissa niin sanottuihin ”oikeanlaisiin tyttöihin”, normatiiviseen feminiinisyteen. Hän käyttää heistä nimitystä *Riktiga Flickor*. Se, millaiseksi ”oikeanlainen tyttö” määrittyy, vaihtelee sekä tekstien välillä että niiden sisällä. (Österholm 2012, 58.) Käytän tutkielmassani näistä tytöistä käsitettä normatiivinen tyttö, sillä haluan korostaa pikemminkin tyttöjen norminmukaisuutta, kuin sitä, että he olisivat jollain tavalla oikeampia kuin vinot tytöt. Myös vinot tytöt ovat oikeanlaisia tyttöjä, sillä tyttöyden tekemisessä ei ole mitään oikeaa tai väärää. Norminmukaisuudella puolestani tarkoitan sitä, että tytöt sopivat yhteiskunnan luomaan muottiin siitä, millaisia tyttöjen ajatellaan olevan: hiljaisia, sopeutuvaisia ja kilttejä. Vinot tytöt siis eroavat normatiivisista tytöistä. On myös tärkeä huomioida, että vinot tytötkin ovat eri tavalla vinoja, eikä ole olemassa vain yhdenlaista vinoa tyttöä, samalla tavalla kuin ei ole olemassa vain yhdenlaista normatiivista tyttöä. Nämä käsitteet toimivat vuorovaikutuksessa toisiinsa ja suhteutuvat aina toisiinsa.

Yhdistän vinojen tyttöjen tutkimiseen Judith Butlerin teoretisoinnit sukupuolen performatiivisuudesta. Sukupuolen performatiivisuuden näkökulmasta tarkasteltuna sukupuoli ei ole staattinen sisäinen ominaisuus, vaan pikemminkin jatkuvasti ylläpidettyjen tekojen sarja. Tämä käsitys korostaa sukupuolen ilmentymistä ruumiillisina tekoina ja rituaaleina, jotka luovat vaikutelman sukupuolitetusta olemuksesta. Sukupuolen nähdään syntyvän ulkopuolelta asetetuista odotuksista ja kulttuurisista normeista, jotka luonnollistuvat ruumiillisten tekojen kautta. Siksi se, mitä pidämme ”sisäisenä” sukupuolena, on itse asiassa

---

queer-tutkimuksen samalle jatkumolle näiden kahden kanssa. (Hekanaho 2010/2019, 145.) Käsitän queer-tutkimuksen laajempaan kokonaisuuteen, joka ei rajoitu homo–hetero-jaotteluun, vaan avaa keskustelun myös biseksuaalisuuteen, transsukupuolisuuteen ja normien sisällä toteutuvaan ei-normatiivisuuteen (Karkulehto 2013, 111). Lee Edelman puolestaan määrittelee queerin ”häiritseväksi” ulkopuoleksi suhteessa normaaliin (Edelman 2004, 9). Tässä mielessä queer liittyy vinon kanssa, mutta on tärkeää huomioida myös käsitteiden eroavaisuudet.

ennakoidusti ja toistuvasti tuotettu tulkinta, jonka perusta on ruumiillisissa teoissa ja niiden kautta välittyvissä sukupuolitetuissa kehon tyylittelyissä. (Butler 1990/2006, 25.)

Sukupuolta voi ajatella tekona, joka on sekä performatiivinen että tarkoituksellinen. Butlerin mukaan sukupuolta ei olisi lainkaan olemassa ilman tällaisia sukupuolitekoja. Sukupuolen tekeminen vaatii hänen mukaansa jatkuvaa toistoa, jossa sosiaalisesti vakiinnutettuja merkityksiä koetaan ja esitetään uudelleen. Kyse on arkisesta tavasta, jolla ruumiilliset eleet, liikkeet ja erilaiset tyylit muodostavat illuusion pysyvistä sukupuolittuneesta minuudesta. Butler ehdottaa, että sukupuolen ominaisuudet eivät ole pelkästään ilmaisevia vaan performatiivisia, ja ero näiden kahden välillä on merkittävä. Koska sukupuolen piirteet ja teot ovat performatiivisia, ei ole mitään ennalta määrättyä identiteettiä, jonka mukaan niitä voitaisiin arvioida. Ei ole ”oikeita” tai ”väärä” sukupuolitekoja, ja todellisen sukupuoli-identiteetin oletus osoittautuikin Butlerin mukaan säätelyyn perustuvaksi kuvitelmaksi. (Butler 1990/2006, 233–236.) Sukupuolta performoidaan kaikissa kolmessa teoksessa eri tavoin – esimerkiksi leikkien ja näyttelemisen kautta – mutta kaikki tavat ovat henkilöhahmoille jollain tavalla pakonomaisia ja tiedostamattomia.

Tässä tutkielmassani käsittelen performatiivisuutta ja performanssia kahtena erillisenä asiana. Tarkastelemissani teoksissa tytöt tuottavat sukupuoltaan ja vinoa tyttöyttä liiallisten performanssien, esitysten, kautta. Gurleskirunoilijat ovat sitä mieltä, ettei ole olemassa mitään sukupuolta, vain performanssi siitä (Glenum 2010, 13). Osittain tämä pitää paikkansa tutkielmani kirjojen kohdalla, mutta paikoitellen performanssi on tutkimieni teosten tytöille ikään kuin pakollista, vähän samalla tavalla kuin performatiivisuus on tiedostamattomaa. Vaikka performatiivisuuteen osittain myös sisältyy performanssi, näen, että ne ovat myös kaksi toisistaan erillistä asiaa

Performatiivisuutta ja performanssia voi kuitenkin olla vaikea erottaa toisistaan. Suurimmaksi eroksi näiden kahden välille nousee se, että performanssi ei välttämättä vaadi toistoa, kun performatiivisuus puolestaan syntyy juuri toistosta. Butler laventaa eroa näiden kahden välillä teoksessaan *Bodies that Matter* (1993/2011), mutta nostaa myös esille eron toistoon liittyen:

But how, then, does the notion of gender performativity relate to this conception of materialization? In the first instance, performativity must be understood not as a singular or deliberate “act,” but, rather, as the reiterative and citational practice by which discourse produces the effects that it names. (Butler 1993/2011, xii.)

Butler näkee performanssin eräänlaisena rajattuna tekona, mutta performatiivi puolestaan koostuu hänen mukaansa suorittajaansa ”edeltävien, rajoittavien ja ylittävien normien” toistosta, mutta samanaikaisesti se myös mahdollistaa subjektiuden muodostamisen (Butler 1993/2011, xii; Rossi 2015, 40). Myös Österholm tuo esille, kuinka hän itse käsittelee performanssia, joka ilmenee liioitelluissa esityksissä tyttödestä ja tyttögenrestä tyttöruumiissa. Österholm huomioi sen, ettei Butler tarkoita performatiivisuudella mitään tällaista; performatiivisuudessa ei ole kyse jostain, mitä voi esittää näyttämöllä tai ylipäättään valita. (Österholm 2012, 105–106.) Performanssin ja performatiivisuuden toiseksi erottavaksi tekijäksi nousee täten valinnanvapaus: performatiivisuus on jotain, mitä ei voi valita tekevänsä, toisin kuin performanssi.

Österholmin tavoin olen kuitenkin kiinnostunut tutkimaan myös performanssia sekä sitä, miten nämä limittyvät toistensa kanssa tutkimissani teoksissa. Esitän, kuinka performatiivisuus ja performanssi voivat yhdistyä, kuinka ne voivat sulautua yhdeksi, niin että performanssista tuleekin performatiivisuutta. On myös tärkeä huomioda, etteivät nämä kaksi käsitettä välttämättä poissulje toisiaan, vaan voivat elää rinnakkain. Tutkimissani teoksissa sukupuolen performatiivisuus ja performanssit näyttäytyvät kussakin eri tavoin: leikkien, näyttölemisen ja hullun tytön performoinnin kautta.

Etenkin Malmin *Luxissa* keskityn tarkastelemaan niin sanottua hullua tyttöä. Käsitelen hullua etenkin kulttuurisena ilmiönä, enkä niinkään sitä, millainen hullun diagnoosi esimerkiksi lääketieteissä on. Hulluus ilmenee eri aikoina ja eri kulttuureissa eri tavoin ja sitä myös hoidetaan monella eri tavalla kulttuurista ja ajasta riippuen. (Jäntti, Heimonen, Kuuva & Mäkilä 2019, 10). Hulluuden määritelmä ei siis ole millään tavalla mustavalkoinen, ja kyseistä käsitettä on vaikea tarkkaan määrittää, sillä se ei ole mikään lääketieteellinen kategoria, vaan eräänlainen kattokäsite erilaisille lähestymistavoille, joilla ”hullun-sairaanterveen-poikkeavan-normaalin” rajoja hahmotetaan ja kyseenalaistetaan. (Jäntti ym. 2019, 10). Yhdistän hullun tytön performoinnin kirjallisuustraditioon hullusta naisesta.

Tutkimusperinteen hullusta naisesta aloitti Phyllis Chesler teoksellaan *Women and Madness* (1972). Chesler tarkastelee teoksessa muun muassa sitä, kuinka eri oireita leimattiin naisellisiksi ja miehiseksi: masennus, paranoia ja ahdistus liitettiin usein naisien oireiksi, kun puolestaan miehisiä oireita olivat pikemminkin riippuvuudet, aggressiivisuus ja persoonallisuushäiriöt. (Chesler 1972, 39.) Tähän pitkään tutkimusperinteeseen liittyy myös kirjallisuudentutkija Elaine Showalter, joka klassikkoteoksessaan *The Female Malady* (1987)

tuo ilmi, kuinka 1800-luvun kulttuurisessa diskurssissa naisia representoitiin irrationaalisina ja ruumiillisina, kun puolestaan miehet olivat tieteellisiä, kulttuurisia ja rationaalisia. Hulluudesta tuli näin naisten sairaus, ja hulluus naisellistui. (Showalter 1987, 3–4.) Myös Sandra M. Gilbertin ja Susan Gubarin käsite hullun naisen hahmosta (engl. *madwoman*) on ollut merkittävä kyseisessä tutkimusperinteessä. Tutkijoiden mukaan ”hullu nainen ullakolla” rikkoi 1800-luvun naisihanteen normeja, minkä vuoksi nainen leimattiinkin hulluksi. Ahlbeck ym. huomauttavat, että Gilbertin ja Gubarin teoksella oli perustava rooli koko feministisen tutkimuksen synnyssä, mutta romantisoivaa näkemystä kapinallisesta hullusta naisesta ei voi pitää täysin ongelmattomana. (Ahlbeck ym. 2015, 11.) Toisaalta mieleen herää myös kysymys siitä, liittykö kapinoiva vino tyttö myös jollain tavalla tähän hullun naisen kuvauksen traditioon.

Vinojen (tyttö)hahmojen lisäksi olen kiinnostunut tarkastelemaan sitä, kuinka vinous limittyy tutkimissani teoksissa myös teosten muotoon<sup>7</sup>. Österholmin (2012, 92) mukaan vinous on aina selkeästi näkyvillä, eikä sitä tarvitse millään tavalla etsiä tekstistä tai lukea rivien välistä. Vinous tuleekin tarkastelemissani teoksissa esille selvästi sekä henkilöhahmojen, teemojen että muodon kautta. Ehdotan, että tutkimistani teoksista ei tee vinoa pelkästään niiden sisältö, vaan myös niiden muoto. Pauliina Haasjoki ehdottaa (2012, 107), että kertovan fiktion queer-lukeminen mahdollistaa kerronnallisuuden ja kirjallisten muotojen erityisyyden, ja queer-lukeminen voi näin tarkastella myös narratiivisuuden ja seksuaalisuuden toisiinsa vaikuttavia rakenteita. Susan Lanser puolestaan toteaa, että kysymykset representaatiosta ja etenkin queer-representaatiosta ovat yhtä paljon muoto- kuin sisältökysymyksiä. Hänen mukaansa muoto toimii tekstuaalisena, historiallisena ja sosiaalisena sisältönä, mitä ei tulisi unohtaa feministisessä narratologiassa tai queer-narratologiassa. (Lanser 2015, 24, 36.) Tämän takia onkin tärkeä pohtia muodon ja sisällön yhtymäkohtia tutkimissani teoksissa, ja sitä, miten sisältö vaikuttaa muotoon ja toisinpäin.

Joonas Sääntti kirjoittaa teoksessa *Paperinen avaruus. Näkökulmia kirjaesineen ja kirjallisuuden materiaalisuuksiin* (2020) siitä, kuinka kaunokirjallisuutta tarkasteltaessa queer tulisi ymmärtää laajemmasti kuin vain henkilöhahmon tavaksi kertoa identiteetistään. Hänen

<sup>7</sup> Muoto tarkoittaa elementtien järjestämistä – esimerkiksi jonkinlaista järjestystä, kaavaa tai tapaa muotoilla asioita (Levine 2015, 16). Tekstin yhteydessä muoto voi viitata esimerkiksi esitysjärjestykseen, tyyliin ja siihen, miten teksti näkyy konkreettisesti paperilla. Levinen mukaan muoto voi olla myös abstrakti rakenne, jota voidaan soveltaa eri tilanteissa. Kirjallisuudentutkimuksessa muotokeskeinen ajattelu yhdistetään usein 1900-luvun alun venäläiseen formalismiin, jossa huomio kiinnitettiin erityisesti taiteellisiin keinoihin kirjallisuudessa ja muissa taidemuodoissa. Formalistit, kuten Viktor Šklovski (2001), näkivät aiheen pelkkänä raakamateriaalina, jonka kirjailija muokkasi haluamakseen muodoksi. (Karttunen & Lehtimäki 2021.)

mukaansa queeria onkin kiinnostavampaa tutkia ”tekstin mahdollistamana, vallitsevia sukupuolen ja seksuaalisuuden representaatioita häiritsevänä sävynä tai kerronnan aktina” eikä niinkään pelkästään henkilöhahmojen ominaisuuksina. (Säntti 2020a, 291.) Olen Säntin kanssa samoilla linjoilla siinä mielessä, että väitän vinouden liittyvän henkilöhahmojen ominaisuuksien lisäksi myös teksteihin itsessään. Ehdotan siis, että tutkimieni teosten muoto on vinoa siinä missä henkilöhahmotkin.

Leena Kirstinä ja Risto Turunen (2013, 47) vertaavat nykyproosalle ominaista lukuisien kertojien ja kertomusten risteytymistä radion moniraitaosuuteen tai tv-katsojan ”kaukosäädinsukkulointiin”. Lineaarisen kerronnan rikkominen onkin nykyproosalle tyypillistä, ja ennakoinnit, takaumat ja samanaikaisten tapahtumien esittäminen ovat koko ajan tavallisempia. Myös kompleksiset rakenteet ja metatasot ovat nykykirjallisuudessa yleistyneet, ja yhä useammin lukijan täytyy itse täyttää aukkoiseksi jätetyt tekstijaksot. Myös typografiset ja visuaaliset poikkeamat korostavat yhä enenevässä määrin kirjaesineen materiaalisuutta. (Kirstinä & Turunen 2013, 74; Säntti 2020b, 79.) Nykykirjallisuudelle tyypilliset ilmiöt näkyvät myös tutkimissani teoksissa. Pelkkä epäkronologinen kerronta tai visuaalisesti poikkeavat typografiat eivät kuitenkaan ole suoraan muodon vinoutta, vaan muodosta tekee vinoa näiden kaikkien kietoutuminen yhteen teosten vinon sisällön kanssa.

Vinous kietoutuu yhteen myös kuoleman kanssa. Kuolemaa tutkin etenkin Elisabeth Bronfenin ajatusten pohjalta. Bronfenin mukaan kuolema ja naiseus liitetään vahvasti yhteen, ja ne symboloivat ulkopuolisuutta ja toiseutta (ks. Bronfen & Goodwin 1993, 14). Bronfen (1992, 218) väittääkin, että kuoleman ja naisen välinen ikivanha diskursiivinen yhteys mahdollistaa maskuliinisuuden rakentumisen joksikin sellaiseksi, jolla ei ole kuolemaa – mies ei ole toinen samalla tavalla kuin kuolema ja nainen. Koska nainen yhdistetään ulkopuolisuuteen ja toiseuteen, yhdistyy nainen tätä kautta myös kuolemaan (Bronfen 1992, x–xi). Ajatus naisesta toisena tulee filosofi Simone de Beauvoirilta. De Beauvoir esittää teoksensa *Toinen sukupuoli* (1949) johdannossa, että nainen määritellään aina rajoitusten kautta, toisin kuin mies. Naisen sukupuoli määritellään suhteessa mieheen: nainen ei ole mies. Mies on olennainen, kun nainen on puolestaan epäolennainen, mies on subjekti ja nainen puolestaan objekti, mies on absoluutti ja nainen on toinen. (de Beauvoir 1949/2009, 39–43.) Bronfenin mukaan ajatteleme kuolemaa aina jonkin toisen kautta, emmekä kohtaa omaa kuolevaisuuttamme. Luemme aina jonkun toisen kuolemasta, sillä kuolema on aina

representoitua. Tämän vuoksi nainen yhdistetään kuolemaan: nainen on aina toinen. (Bronfen 1992, x-xi.)

Tyttöjen omaa tilaa tutkin muun muassa Fanny Ambjörnssonin, Kajsa Widegrenin ja Maria Margareta Österholmin ajatusten pohjalta. Fanny Ambjörnsson kirjoittaa teoksessaan *Rosa – den farliga färgen* (2011, 93) vaaleanpunaisesta tytön huoneesta. Ambjörnssonin mukaan vaaleanpunaisen värin valinta voidaan nähdä tapana luoda naissukupuolta ja samalla yhdistää ominaisuuksia kuten hyvyys, ystävällisyys ja rauhallisuus. Sitä voidaan pitää myös mahdollisena tapana luoda oma tila. Ambjörnsson viittaa tekstissään sukupuolentutkija Kajsa Widegreniin, joka väitöskirjassaan *Ett annat flickrum. Kön, ålder och sexualitet i Maria Lindbergs, Anna Maria Ekstrands och Helene Billgrens flickbilder* (2010) tuo esille, että tytön huoneella on metaforana pitkä feministinen historia. Widegren yhdistää tytön huoneen käsitteen Virginia Woolfin<sup>8</sup> käsitteeseen naisen huoneesta, jota on kuvattu keskeiseksi naisen itsenäisyyden ja luovuuden mahdollisuuksien kannalta. Tytön huonetta on kuitenkin kuvattu myös ahtaaksi ja suljetuksi huoneeksi, joka estää tyttöä tutkimasta maailmaa ja itseään. (Widegren 2010, 23–24; Ambjörnsson 2011, 93–95.)

Ambjörnssonin mukaan vaaleanpunaisen värin kautta luotu tyttöhuone voidaan ymmärtää samalla tavalla. Vaaleanpunainen tyttöhuone ei ole rajoittava vain siksi, että se sulkee jotain pois ja rajoittaa toisia, vaan myös siksi, että se luo niin ilmeisesti uudelleen kulttuuriset yhteydet naiseuden, ulkonäön, estetiikan ja kulutuksen välille. Ambjörnsson kuitenkin huomauttaa, että samalla vaaleanpunainen huone kuitenkin mahdollistaa myös muita tapoja olla ja muita tapoja tulkita olemassaoloa maailmassa. (Ambjörnsson 2011, 95.)

Tutkimissani teoksissa tyttöjen omat tilat näyttäytyvät tällaisina vaaleanpunaisina tyttöhuoneina, mutta teoksissa liikutaan myös sellaisissa tiloissa, joita voisi kutsua vinoiksi tyttöhuoneiksi. Österholmin mukaan vinossa tyttöhuoneessa yhdistyvät ajatukset Kajsa Widegrenin tytön huoneesta sekä Eve Kosofsky Sedgwickin ajatus kaapista (eng. closet), jossa ei-heteroseksuaaliset halut, kehot ja identiteetit pidetään salassa. Kaapin tila syntyi seurauksena homoseksuaalisuuden vaikenemisesta ja salaisuutena pitämisestä. Sedgwickille

---

<sup>8</sup> ”[N]aisella on oltava omaa rahaa ja oma huone jos hän aikoo kirjoittaa”, Woolf julistaa teoksessaan *Oma huone* (1928/2020, 5, engl. *A Room of One’s Own*). Kyseistä teosta pidetään yhtenä merkittävimmistä feminististä kirjallisuudentutkimuksen perustaa hahmottavista teksteistä. *Omassa huoneessa* Woolf pohtii sitä, miksi naiset puuttuvat – ainakin vuonna 1929 – länsimaisen kirjallisuuden kaanonista lähes täysin, muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Woolfin mukaan kirjailijoiksi pyrkivillä naisilla on ollut monia esteitä, kuten koulutuksen, omistusoikeuden ja palkallisen työn puute ja siten riippuvuus miehestä, perheestä ja kykenemättömyys matkustaa ja hankkia kirjailijalle välttämättömiä kokemuksia. (Woolf 1928, 2020; Oikkonen 2021.)

kaappi on ei-tietämisen ja tietämisen artikuloimaton alue. Kaapin tila ei kuitenkaan tarkoita hänelle yksittäistä homoseksuaalista henkilöä kaapissa, vaan kyse on artikuloimattomasta homoseksuaalisuuden salaisuudesta. (Sedgwick 1991, 2–3, 205; Österholm 2012, 236–237.)

Österholm yhdistää vinon tytön huoneeseen myös Michel Foucault'n ajatuksen heterotopioista. Heterotopiat ovat eräänlaisia ”toisia”, häiritseviä tiloja. Heterotopioilla on omat sääntönsä, ne ovat ikään kuin jossain muualla mutta samanaikaisesti osa tavallista todellisuuttamme. Foucault jakaa heterotopiat kahteen eri ryhmään, joita ei kuitenkaan voi aina täysin erottaa toisistaan: kriisin tai siirtymän heterotopioihin ja poikkeavuuden heterotopioihin. Kriisin ja siirtymän voi liittää eri elämänvaiheisiin, kuten nuoruuteen. Foucault käyttää esimerkkinä sisäoppilaitosta, jossa nuoret ihmiset elävät yhdessä, fyysisesti eristyksissä muusta yhteiskunnasta, mutta ollen kuitenkin osa sitä. Poikkeavuuden heterotopia liittyy puolestaan normeihin sopimattomien ihmisten yhdistämiseen ja erottamiseen; esimerkiksi hullut ja rikolliset erotetaan muusta yhteiskunnasta. Vanhainkoti voidaan Foucault'n mukaan nähdä eräänlaisena molempien heterotopiamuotojen yhteenliittymänä, sillä vanheneminen voidaan nähdä sekä siirtymävaiheena että poikkeavana käyttäytymisenä. (Foucault 1984/1967, 24–25; ks. myös Österholm 2012, 238–239.) Österholmin (2012, 239) tavoin näen vinon tyttöhuoneen myös tällaisena kaksoisheterotopiana. Tyttöyteen liittyy eittämättä iän tuoma siirtymävaihe tyttöydestä naiseuteen, mutta vinot tytöt ovat myös jotain normista poikkeavaa.

## 2 ”Minä olen outo lintu, oletko sinäkin?”

Monika Fagerholmin *Amerikkalaisessa tytössä* päähenkilöt Sandra ja Doris toistavat leikkiessään Amerikkalaisen tytön mysteeriä useita eri lausahduksia, joista yksi on ”Minä olen outo lintu, oletko sinäkin?” (AT 14)<sup>9</sup>. Näin Amerikkalainen tyttö, Eddie de Wire, on kysynyt Bengtiltä useaan otteeseen, ja kyseinen lausahdus on löytänyt tiensä myös Sandran ja Doriksen leikkeihin.

*Amerikkalaisen tytön* Sandra ja Doris, *valoa valoa valoa* -teoksen Mariia ja Mimi sekä *Luxin* Iris ja Sonja ovat kaikki outoja lintuja, vinoja tyttöjä. Kaikkia heitä yhdistää outous: he eivät sovi yhteiskunnan normeihin, he eroavat muista teosten henkilöihahmoista ja elävät omissa, vinoutuneessa maailmassaan. Tässä luvussa tarkastelen erikseen tutkimieni teosten vinoja tyttöjä. Olen päättänyt rajata tarkastelun teoksen päähenkilöihin, eli *Amerikkalaisen tytön* osalta käsittelen Sandraa ja Dorista vinoina tyttöinä, *valoa valoa valoa* -teoksen osalta keskityn Mariiaan ja Mimiin ja *Luxin* osalta keskityn Iirikseen ja Ässään. Näiden kyseisten teosten sivuilta on löydettävissä siis muitakin vinoja henkilöihahmoja, mutta tässä tutkielmassa haluan keskittyä nimenomaan teosten päähenkilöihin.

Keskityn tässä luvussa pohtimaan muun muassa sitä, millaisia vinot tytöt ovat, ja miten he eroavat niin sanotusta normatiivisesta työstä. Lisäksi tarkastelen sitä, miten vinoa tyttöyttä tehdään sukupuolen performatiivisuuden ja performanssin avulla. Ehdotan, että tytöille vinon tyttöyden tekeminen on aluksi eräänlaista performanssia, josta tulee heille lopulta jotain pakollista, mitä he eivät voi välttää tai valita. Leikeistä, näyttelemisestä ja rooleista tulee tytöille eräänlainen selviytymiskeino, ja pian heidän onkin vaikea erottaa leikkiä todesta ja performanssia performatiivisuudesta.

### 2.1 Sisar Yö & Sisar Päivä

”Så du är också en flicka med kappsäck. Öppnar du din så öppnar jag min så får vi se.”

Och det var Doris med kappsäck och Sandra med kappsäck: två kappsäckflickor som tömde ut innehållen i sina väskor på simbassängsbottens gröna kakel så att allt blandades ihop. Så att det uppstod intressanta nya sammanhang och nya,

---

<sup>9</sup> ”Jag är en främmande fågel, är du det med?” (DAF 14.)

oväntade kombinationer. Det ena med det andra, idéer, hugskott, smått och stort. (DAF 107.)<sup>10</sup>

Yllä oleva sitaatti kuvaa Sandran ja Doriksen ensimmäistä, kunnollista tapaamista. Sandra ja Doris huomaavat, että heitä yhdistävät monet asiat, kuten kapsäkit ja kiinnostus kuolemaan. Heti alusta lähtien Sandra ja Doris tietävät, että heitä yhdistää jokin outo, kummallinen, jokin, jolle ei voi antaa suoraa nimitystä. Tämän vuoksi tulkitsekin, että Sandra ja Doris ovat vinoja tyttöjä.

Sandran ja Doriksen vinous näkyy erittäin vahvana ulkopuolisuutena. Sekä Sandra että Doris ovat kokeneet elämässään kovia, ja he tietävät, että he ovat erilaisia kuin muut. He kutsuvat itseään nimityksillä ”Syster Natt & Syster Dag<sup>11</sup>” ja pitävät yllään puseroita, joihin on kirjoitettu ”Ensamheten & Rädslan”, suomeksi Yksinäisyys & Pelko (DAF 13). Paidat ja nimet korostavat tarkoituksellisesti tyttöjen ulkopuolisuutta. Tyttöjä ulkopuolisuus ei kuitenkaan tunnu haittaavan, vaan he ovat vain ylpeitä ja onnellisia omassa pienessä, ulkopuolisessa ja vinoutuneessa maailmassaan:

Men ändå, fast man inte hörde vad flickorna sa till varandra där de befann sig i sin privata skugga på sidan om alltsammans i trädgården, upptäckte man inte, bara av att se på dem och deras minspel, något liksom dovt och oroande, något i alla fall lite skräckinjagande mitt i allt det ljusa, somriga och roliga? Något åtminstone en aning olycksbådande, som kastade något längre skuggor i den ljusa dagen än vad som var normalt.

Kanske det. Säg det till flickorna bara. Det skulle nämlingen ha gjort dem stolta och intresserade att höra det. (DAF 137.)<sup>12</sup>

Kyseisessä sitaatissa kuvataan sitä, kuinka Sandra ja Doris ovat vetäytyneet puutarhajuhlissa syrjään omenapuiden varjoon. Doris on kertomassa Sandralle Amerikkalaisen tytön

<sup>10</sup> ”Että sinäkin siis olet kapsäkkityttö. Avaa sinä omasi niin minä avaan omani ja sitten katsotaan.”

Ja Doriksella oli kapsäkki ja Sandralla oli kapsäkki: kaksi kapsäkkityttöä tyhjensi laukujensa sisällön altaanpohjan vihreille kaakeleille niin että ne sekoittuivat keskenään. Jolloin syntyi kiinnostavia uusia yhteyksiä ja odottamattomia yhdistelmiä. Sitä ja tätä, ideoita ja päähänpistoja, pientä ja suurta. (AT 113.)

<sup>11</sup> Doris Day (1922–2019) oli yhdysvaltalainen laulaja ja elokuvanäyttelijä, joka nousi Hollywoodin huipulle tähdittäen musikaaleja ja romanttisia komedioita 1950- ja 1960-luvuilla. Day aloitti uransa radiolaulajana ja teki läpimurtonsa Les Brownin yhtyeessä hitillä ”Sentimental Journey” (1944). Vuosien varrella hänestä muodostui 1950-luvun amerikkalaisen ihannenaisten ruumiillistuma. Dayn suurimpiin elokuviin kuuluvat muun muassa *Calamity Jane* (1953), *Pillow Talk* (1959) ja *Send Me No Flowers* (1964). Televisiossa hänet tunnettiin *The Doris Day Show* -sarjasta (1968–1973). (Encyclopædia Britannica.) Doris Päivä viittaakin siis näyttelijä-laulaja Doris Dayhin. Myös Doris Flinkenberg esittää, mutta eri tavalla kuin ”näyttelijäkaimansa”.

<sup>12</sup> Mutta vaikka ei kuulu mitään tytöt puhuivat keskenään yksityispiilossaan syrjässä puutarhan menosta ja metelistä, niin eikö sentään pelkästään heitä ja heidän ilmehtimistään katsomalla voinut huomata jotain sumeaa ja levottomuutta herättävää, jotakin hiukan pelottavaa keskellä tuota valoisuutta, kesäisyyttä ja hauskuutta? Jotakin ainakin hiukan kohtalokasta, mikä heitti valoisaan päivään hiukan pitempiä varjoja kuin olisi normaalia.

Voi olla. Sanokaa se tytöille. Sen kuuleminen tekisi heidät nimittäin ylpeiksi ja kiinnostuneiksi. (AT 146.)

mysteristä, siitä kuinka Eddie de Wire kuoli Bule-lammella. Sitaatti kiinnittää huomion siihen, kuinka Sandran ja Doriksen ”ilmehtiminen” luo vireille synkän, levottomuutta tihkuvan tunnelman, mistä tytöt olisivat vain ylpeitä. Vinous yhdistää Sandraa ja Dorista<sup>13</sup>, ja he ovat vain hyvillään ollessaan erilaisia kuin muut.

Mia Österlund keskittyy väitöskirjassaan *Förkladda flickor. Könsöverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman* (2005) tarkastelemaan tyttömatriisia. Tyttömatriisi on Österlundin luoma käsite, joka jakaa tytöt kolmeen eri kategoriaan, joita ovat hyvä tyttö, paha tyttö ja poikatyttö. Tyttömatriisin juuret ovat Judith Butlerin käsitteessä heteromatriisi. (Österlund 2005, 63–66; Österlund 2011, 224.) Hyvä tyttö on kiltti, sopeutuvainen ja hyveellinen. Hyvä tyttö sopeutuu yhteiskunnan normeihin. Huono tyttö puolestaan on sopeutumaton ja hänen toimintaansa liittyy seksuaalinen alavire. Poikatyttö puolestaan häiritsee vallitsevaa sukupuolijärjestystä, sillä häntä ei voi suoraan lukea pojaksi eikä tytöksi. Hyvä tyttö siis sopeutuu, huono tyttö protestoi ja poikatyttö häiritsee sukupuolen normeja. (Österlund 2005, 66–70.) Österlundin (2011, 224) mukaan tyttömatriisin avulla voidaan osoittaa, miten tytöt tekevät tyttöyttään, ja sillä voidaan esimerkiksi paljastaa sukupuoleen liittyvää arvottamista ja normeja.

Österlundin jako tuntuu nykylukijasta hyvin stereotyyppiseltä. Hän itse (2005, 77) kuitenkin huomauttaa, että tyttömatriisin onkin tarkoitus toimia analyysityökaluna, joka mahdollistaa tyttökuvauksissa esiintyvien perustyyppien mahdollisten muutosten ja uudelleen neuvottelujen havaitsemisen. Tyttömatriisi siis perustuu stereotyyppioille, jotta tytömmälle olisi helpompi arvioida. On kuitenkin tärkeä huomioida, että tyttöys on hyvin monimuotoista, eikä nykykirjallisuudessa tyttöjä voi täysin kategorisoida joidenkin tiettyjen mallien mukaan. Myrö Voipio onkin ehdottanut tyttömatriisin rinnalle ajatusta tyttöjätkumosta. Tyttöjätkumo korostaa aikaisempien ja myöhempien tyttöhahmojen välillä vallitsevaa yhteyttä ja tarkastelee näitä tyttöhahmoja niiden historiallisissa konteksteissaan. Tyttöjätkumo tekee näkyväksi laajempia syy-seuraussuhteita ja huomioi myös päällekkäisiä diskursseja. (ks. esim. Voipio 2008; Österlund 2011, 227–228.) Voipion luoma tyttöjätkumo näyttäytyykin laajempaan kenttään erilaisille tytöille. Myös vino tyttö asettuu tälle samalle tyttöjätkumolle.

---

<sup>13</sup> Vinous yhdistää Sandran ja Doriksen myös teoksen nimikkohenkilöön, eli amerikkalaiseen tyttöön Eddie de Wireen. Tulkitsen, että myös Eddie on vino tyttö: hän ei sopeudu joukkoon, ja seutulaiset erottavatkin hänet muista kutsumalla häntä ”amerikkalaiseksi tytöksi”. Käsitelen tarkemmin Eddien vinoutta kandidaatintutkielmassani *Gurleskia tyttökirjallisuutta. Ulkopuolisuus ja kuolema Monika Fagerholmin teoksessa Den amerikanska flickan* (2004). (Nyyssölä 2023, 22–23.) Tässä tutkielmassa en kuitenkaan ole kiinnostunut syventymään Eddien vinouteen, vaan hetkensä Sähkönäyttämöllä saavat Sandra ja Doris.

Sandran ja Doriksen vinoutta voi olla helpompi ymmärtää Österholmin (2012, 111; ks. myös luku 1.3.) luoman normatiivisen tytön (ruots. *riktiga flickor*) käsitteen avulla. Normatiivista tyttöä voisi verrata Österlundin tyttömatrisiin hyvän tytön käsitteeseen: normatiivinen tyttö on kiltti, hyveellinen ja hän sopeutuu yhteiskunnan normeihin. Yksi esimerkki tästä normatiivisesta työstä on Birgitta Blumenthal, jonka kanssa Sandra ystäväystyy Doriksen kuoleman jälkeen. Birgitan kanssa Sandra tekee läksyjä, juttelee pojista ja yrittää olla normaali: ”Det här var normalt, nu skulle det vara normalt. Inte som med Doris Flinkenberg till sist [...]” (DAF 367.)<sup>14</sup>

Vaikka pidänkin Voipion tyttöjatkumoa hedelmällisempänä tapana tutkia tyttöyttä, haluan palata Österlundin tyttömatrisiin kutsuakseni vinojen tyttöjen maailmaan niin kutsutun reunatyttö. Reunatyttö on tarinan sivuhenkilö, joka näyttäytyy tyttöpäähenkilön kontrastina tai sijaistaa tätä. Tyttökuvaus on Österlundin mukaan näin ollen suhteellista, eli fiktiiviset tytöt rakentuvat suhteessa toisiinsa. (Österlund 2011, 224–225.) Sandran vinous tulee esille Birgitan hahmon avulla, sillä Birgitta on tällainen reunatyttö. Birgitan kanssa oleminen on normaalia. Sandra yrittää olla normaali tyttö Birgitan avulla, kun Dorista ei enää ole:

Det var saker som aldrig jäste, som de hade gjort med Doris Flinkenberg, i deras värld. Saker som aldrig svällde över sina ramar, som aldrig någonsin blev större än, större än livet, hela allt. Som aldrig sprängde. Sprängdes. Detonerade. (DAF 366–367.)<sup>15</sup>

Sitaatissa Sandra miettii Birgitan ja Doriksen, ja heihin muodostamansa ystävyiden, eroja. Birgitan kanssa asiat ovat normaaleja, ne eivät häilytä leikin ja totuuden rajoja eikä niistä kasva elämää suurempia. Birgitta on normatiivinen tyttö, hän on hyvä ja kiltti, toisin kuin Sandra ja Doris. Birgitta on yksi teoksen harvoista tytöistä, joka sopii yhteiskunnan vaativiin raameihin ja joka ei erotu muista. Birgitan vanhemmat ovat lääkäreitä, hän on koulun suosituin tyttö ja hän pärjää hyvin koulussa. Vaikka Sandra ystäväystyy Birgitan kanssa, huomaa tämä, että Sandrassa on jokin ”vinossa”. Näin Sandra sekä Birgitta henkilöhahmoina rakentuvat toistensa varaan, suhteessa toisiinsa.

Toisaalta emme saa tietää Birgitasta tarpeeksi, jotta voisimme sanoa, että hän on joko normatiivinen tyttö tai vino tyttö. Raja näiden kahden käsitteen välillä on häilyvä. Österholm

<sup>14</sup> Tämä oli normaalia, nyt kaiken piti olla normaalia. Ei niin kuin Doris Flinkenbergin kanssa lopulta [...] (AT 394.)

<sup>15</sup> Tällaiset asiat eivät koskaan paisuneet, kuten Doris Flinkenbergin kanssa heidän maailmassaan. Ne eivät koskaan paisuneet yli äyräidensä, eivät koskaan muuttuneet elämää suuremmiksi. Eivät koskaan räjäyttäneet. Räjähäneet. Lauenneet. (AT 393-394.)

tuokin esille, kuinka kirjallista tyttöä ei ole helppoa leimata vinoksi. Hänen mukaansa nekin tytöt, jotka vaikuttavat olevan asianmukaisia ja käyttäytyvät kunnolla, voivat osoittautua kapinallisiksi monessa mielessä. (Österholm 2012, 320.) Sandran näkökulmasta Birgitta vaikuttaa normatiiviselta tytöltä, jonka kanssa asiat eivät paisu liiallisuuksiin eivätkä leikit karkaa raiteiltaan, mutta Sandra vertaakin Birgittaa jatkuvasti Dorikseen. Sandraan ja Dorikseen verrattuna Birgitta vaikuttaa normatiiviselta tytöltä, mutta loppujen lopuksi saamme tietää hänestä hyvin vähän. Lukija ei saa nähdä Birgitan kaikkia puolia, sillä hän on pelkkä reunatyttö. Reunatyön rooli ei kuitenkaan automaattisesti tarkoita sitä, että tyttö olisi normatiivinen. Myös reunatyöt voivat olla jossain määrin vinoja.

Ehdotankin, että vinous on muuttuva kategoria, ja tytöt voivat ajoittain olla enemmän tai vähemmän vinoja. Koska vinous on myös aina suhteellista, eli se tapahtuu suhteessa teoksen muihin henkilöihän, on sekä Sandrasta että Doriksesta löydettävissä eri vinouden asteita. Doris alkaa pikkuhiljaa huomaamaan, että jokin Sandrassa on ehkä vinompaa kuin hänessä:

Sandra hade inte varit med, hon var ju borta dessutom, på Åland. Hos sina släktingar. Och dessutom, det hade börjat vara något underligt i Eddie-leken också, något främmande, något som på något sätt fick Sandra att en aning driva bort från henne, Doris. (DAF 209.)<sup>16</sup>

Sandra ja Doris leikkivät Amerikkalaisen tytön mysteeriä, leikkiä, jossa Sandra tekeytyy edesmenneeksi Eddie de Wireksi, kun puolestaan Doris leikkii tekijä X:ää, tämän vastaparia. Sandra kuitenkin lipuu yhä enemmän ja enemmän Eddie-leikin lumoihin, ja välillä tämän on jopa vaikea erottaa, mikä on leikkiä ja mikä ei. Tämä alkaa etäännyttää Sandraa Doriksesta. Doris alkaa pitää tätä leikkiä, Sandran tekeytymistä Eddieksi, kummallisena. Jokin on vinossa.

Kun Doris sitten teoksessa lopulta tekee itsemurhan, vie se Sandran täysin tolaltaan. Sandra alkaa puhua Dorikselle, muttei tietenkään millekään oikealle, ruumiilliselle Dorikselle, vaan omalle kuvitelmalleen Doriksesta. Doris Sandrassa kommentoi kaikkea, mitä Sandra tekee:

Kanske var hon tokikg. Inte på Catherine Deneuve-sätt.  
Utan på ett alldeles eget, osynligt, osubilt vis.  
Det Harmynta sättet, fyllde Doris-i-henne i.  
Ja ja, Sandra kapitulerade. Och sen, när man hade kapitulerat, var det liksom bara

---

<sup>16</sup> Sandra ei ollut mukana, hänhän oli Ahvenanmaalla. Sukulaistensa luona. Ja sitä paitsi Eddie-leikkiin oli alkanut liittyä jotain kummallista, jotain outoa, joka jotenkin sai Sandran hiukan etäännyttämään Doriksesta. (AT 224.)

att köra på.

Då blev det som hon sa. Den Harmynta är här igen. Men alldeles utan kraft och energi. Tokig bara. Innesluten i sin egen tokighet. (425.)<sup>17</sup>

Lopulta Sandrakin alkaa ajatella, että hän on hullu, viallinen, vino. Vino ei toki tarkoita sitä, että henkilöhahmo olisi hullu. Vinossa kyse on pikemminkin siitä, että henkilöhahmo on jollakin tavalla erikoinen. Sandrasta ei siis tee vinoa se, että hän olisi tullut hulluksi, vaan ylipäätään se, miten Sandra käyttäytyy. Vinous on Sandrassa kokonaisvaltaista, ei vain yksi pieni osa häntä.

Sandran äiti, jonka Doris nimeää Lorelei Lindbergiksi, on hyvä esimerkki gurleskirunoilijoiden mukaisesta sukupuolen performatiivisuudesta, jossa sukupuoli siis rakentuu kokonaan performanssista itsestään. Jo pelkkä nimikin on esitystä, sillä Doris tosiaan keksii nimen Sandran äidille. Sandra ja Doris leikkivät myös Lorelei Lindberg -leikkiään, jolloin ajatus performatiivisesta Loreleista vain syvenee. Sandra oppiikin esiintymisen taidon ensisijaisesti äidiltään:

Ögonblicket var i alla fall över snabbt för sedan brast Lorelei Lindberg ut i ett porlande skratt som vällde ut i den stumma värld som omgav henne. Och då, i den stunden, var Sandra till hundra procent övertygad om att hennes mor spelade teater allt vad hon bara hann. Att hon var på glitterscenen igen. Men nu gjorde förställningen igenting. Huvudsaken var att allt var någorlunda normalt igen. (DAF 86)<sup>18</sup>

Lorelei esittää, performoi, minkä kykenee. Loreleinin esityksessä on ehkä enemmänkin kyse performanssista kuin performatiivisuudesta, mutta jossain määrin säihkenäyttämöllä oleminen tuntuu olevan hänelle myös pakollista, jotakin mitä hän ei välttämättä valitsekaan tehdä. Hän ei tiedä muusta. Sandralle äidin oleminen säihkenäyttämöllä on tuttua ja turvallista – normaalia. Sandra oppii äidiltään esiintymisen tärkeyden. Siksi Sandrakaan ei osaa olla esiintymättä, kertomatta tarinoita, leikkimättä, aivan kuten äitinsä.

<sup>17</sup> Ehkä Sandra oli hullu. Ei Catherine Deneuveen tapaan.

Vaan ikiomaan, näkymättömään, epäylevään tapaansa.

Halkihuuliseen tapaan, täydensi Doris-hänessä.

Juu juu, Sandra antoi periksi. Ja kun oli antanut periksi, ei auttanut muu kuin jotenkin jatkaa.

Niin kävi kuten hän oli sanonut. Halkihuuli on täällä taas. Mutta täysin vailla voimaa ja tarmoa. Pelkästään hulluna. Omaan hulluuteensa suljettuna. (AT 458.)

<sup>18</sup> Hetki meni joka tapauksessa nopeasti ohi ja sitten Lorelei Lindberg purskahti pulppuilevaan nauruun joka ryöppysi häntä ympäröivään mykkään maailmaan. Ja tuona hetkenä Sandra oli täysin vakuuttunut että hänen äitinsä esitti teatteria minkä kykeni. *Että äiti oli jälleen säihkenäyttämöllä.* Mutta nyt esitys ei haitannut. Pääasia oli että kaikki oli taas joten kuten normaalia. (AT 90.)

*Amerikkalaisessa tytössä* keskiöön nousevatkin juuri Sandran ja Doriksen keksimät tarinat ja leikit:

Den ena kappsäcken och den andra kappsäcken och allt som fanns däri; av detta uppstod lekar och berättelser, berättelser och lekar, lekar som var berättelser, som skulle sysselsätta Doris och Sandra i många, många år. (DAF 108.)<sup>19</sup>

Sitaatissa Doris ja Sandra ovat tavanneet kunnolla ensimmäistä kertaa ja löytäneet toisensa. He molemmat ovat ”kapsäkkityttöjä”, jotka kätkevät kapsäkkeihinsä monia tarinoita, joista sitten muodostuu erilaisia leikkejä. Sandran ja Doriksen leikit kytkeytyvät kahden tärkeän tarinan ympärille. Toinen tarinoista koskee amerikkalaista tyttöä Eddie de Wirea, joka on vuosia sitten hukkunut Seudulla sijaitsevaan Bule-lampeen. Toinen leikki puolestaan koskee Sandran äitiä Lorelei Lindbergiä ja Heinz-Gurt -nimistä miestä:

”Ett tärningskast från lyckan”, sa Sandra lågt och menade och sträckte sig efter Doris hand, och Sandra trädde ringen på Doris finger.  
 ”Jag vill hemskt gärna gifta mig med dig, Heinz-Gurt”, sa Doris Flinkenberg och såg Sandra Wärn innerligt i ögonen. – –  
 ”Ska vi”, sa sedan Doris i en annan ton och riktigt ivrigt, ”ta bröllopsyssen sen?”  
 (DAF 116.)<sup>20</sup>

Sandra on juuri kertonut Dorikselle tarinan siitä, kuinka hänen äitinsä Lorelei on lähtenyt Heinz-Gurtin matkaan, vaikka hänen isänsä Oolantilainen onkin yrittänyt pelastaa avioliiton muun muassa antamalla Loreleille sormuksen, jossa on ”ruokalusikan kokoinen rubiini”. Sandra ja Doris leikkivätkin Loreleita ja Heinz-Gurtia ja he kuvittelevat kuinka nämä menevät naimisiin ja elävät elämänsä onnellisina loppuun Itävallan Alpeilla. Tässä alkavat myös yhdistyä performanssi ja sukupuolen performatiivisuus: leikit ovat tytöille keino kokeilla rajoja oman sukupuolen ja seksuaalisuuden suhteen. Doris ehdottaakin Sandralle, että nyt olisi ”vihkisuudelman aika”.

Myös toisesta leikistä, jota tytöt nimittävät Amerikkalaisen tytön mysteeriksi, tulee keino kokeilla ja tehdä omaa sukupuolta – varsinkin Sandralle. Sandra omaksuu roolinsa

<sup>19</sup> Yksi kapsäkki ja toinen kapsäkki ja kaikki mitä niissä oli; niistä kehkeytyi leikkejä ja tarinoita, tarinoita ja leikkejä, leikkejä jotka olivat tarinoita, jotka antaisivat Dorikselle ja Sandralle puuhaa monen monituisen vuoden ajan. (AT 114.)

<sup>20</sup> ”Onnen napanheitto”, Sandra sanoi hiljaa ja merkittävästi ja kurotti kohti Doriksen kättä, ja sitten Sandra pujotti sormuksen Doriksen sormeen.

”Minä tahdon kovasti mennä kanssasi naimisiin Heinz-Gurt”, Doris Flinkenberg sanoi ja katsoi Sandraa tiukasti silmiin. - -

”Eiköhän nyt”, sanoi Doris sitten eri sävyyn ja oikein innostuneesti. ”Ole vihkisuudelman aika?” (AT 122–123.)

amerikkalaisena tyttönä niin hyvin, että hänen on välillä vaikea erottaa, onko kyseessä leikki vai totuus:

”Jag är en främmande fågel”, hörde sig Sandra säga. ”Kanske är du det med.”  
 Det kom ur henne nästan automatiskt, det skulle hon ha kunnat svära på i efter hand. Doris ryckte till och såg häpet på väminnan.  
 ”Men Sandra. Säg det på nytt. Det liknar.”  
 Och Sandra upprepade den egendomliga ramsan, Doris ögon gländte; hon tog den amerikanska flickans skarf och knöt den kring Sandras hals och en kort sekund kände Sandra det så starkt så att hon var den amerikanska flickan Eddie de Wire. (DAF 161–162.)<sup>21</sup>

”Titta mamma, de har förstört min sång”, gnolade Sandra efteråt.  
 ”Men Sandra”, utbrast Doris Flinkenberg. ”Det är ju fantastiskt. Så likt.”  
 Och Sandra sjöng och när hon sjöng så kände hon det så klart och tydligt, hon spelade inte den amerikanska flickan, hon var henne. (DAF 171–172.)<sup>22</sup>

Kyseisissä sitaateissa Sandran on vaikea erottaa, mistä Eddie alkaa ja mihin hän itse loppuu. Sandrasta tuntuu, että hän ei esitä amerikkalaista tyttöä, vaan hän itse on Eddie de Wire. Välillä hän jopa leikkii Eddietä Dorikselta salaa. Leikki onkin Sandralle yhtäkkiä jotain pakonomaista. Eddien lausumat sanat vain tulevat automaattisesti hänen suustaan, hän hyräilee Eddie-laulua<sup>23</sup> jatkuvasti, eikä hän itse osaa sanoa, miksi tekee niin. Tässä performanssi lipuu kohti performatiivisuutta. Eddien kautta Sandra tekee omaa sukupuoltaan, eikä hän pysty valitsemaan, mitä tekee. Yhtäkkiä esitys ei olekaan esitystä, vaan totisinta totta.

Robyn Warholin ja Susan Lanserin (2015, 2) mukaan queer haastaa kertomusten heteronormatiivisia rakenteita ja näihin liittyviä binaarisia käsityksiä seksuaalisuudesta ja sukupuolesta. Yhdeksi heteronormatiiviseksi kertomuksen rakenteeksi voisi mainita kertomuksen lineaarisuuden. Lee Edelman (2004, 7) esittää queerin eräänlaisena

<sup>21</sup> ”Minä olen outo lintu”, kuuli Sandra oman äänensä. ”Ehkä sinäkin olet”  
 Sanat pulpahtivat hänestä melkein automaattisesti, jälkeensä hän olisi voinut vannoa sen. Doris hätkähti ja katsoi ystävätärtä ällistyneenä.

”Sano kuule se uudestaan. Se on ihan kuin.”

Ja Sandra toisti kummallisen litanian, Doriksen silmät loistivat; hän otti amerikkalaisen tytön huivin ja kietoi sen Sandran kaulaan, ja lyhyen tovin Sandra tunsu kovin voimallisesti että hän oli amerikkalainen tyttö Eddie de Wire. (AT 173.)

<sup>22</sup> ”Katso äiti, ne ovat tärvelleet minun lauluni”, Sandra hyräili jälkeensä.

”Mutta Sandra”, Doris Flinkenberg huudahti. ”Tuohan on upeaa. Niin samanlaista.”

Ja Sandra lauloi ja laulaessaan hän tunsu ilmiselvästi, että hän ei esittänyt amerikkalaista tyttöä vaan oli hän. (AT 184.)

<sup>23</sup> Eddien laulama kappale on oikeasti olemassa: kyseessä on Melanie Safkan (1947–2024) hitiksi noussut laulu ”What Have They Done To My Song, Ma” (1970). Kyseinen kappale on käännetty lukuisille eri kielille, ja siitä ovat tehneet omat versionsa muun muassa The New Seekers, Ray Charles, Nina Simone, Billie Jo Spears ja Miley Cyrus. (Songfacts.com 2025; ks. myös Tidigs 2020.)

antinarratiivisuutena, jossa kertomus ei ole tulevaisuuteen suuntautunutta. Queer näkyy hänen mukaansa yhteiskunnan normatiivisten rakenteiden kieltona ja ilmenee samalla kerronnallisesti ja ajallisesti epälineaarisenä mallina (Edelman 2004, 4). Tällainen epälineaarisuus on myös Fagerholmin teokselle ominaista.

Lena Kårelandin (2016, 33) mukaan sekä Fagerholmin *Diiva* että *Amerikkalainen tyttö* ovat eräänlaisia tyttökirjan parodioita. Kaisa Kurikka (2005, 62) puolestaan esittää, kuinka ”uudenlainen tyttöyden mahdollisuus merkitsee uudenlaista muotoa”. Sekä *Diivassa* että *Amerikkalaisessa tytössä* Fagerholm hyödyntää paljon toistoa, sanaleikkejä ja typografisilla elementeillä leikittelyä. Kristiina Malmion mukaan Fagerholmin romaaneille on tyypillistä tällainen sitaattien, iskulauseiden ja fraasien toistuminen niin, että ne luovat eräänlaisen kokonaan teksteistä rakentuvan hypertodellisuuden. Esimerkiksi Pauliina Haasjoki on väitöskirjassaan *Häilyvyyden liittolaiset - Kerronnan ja seksuaalisuuden ambivalenssit* (2012) käsitellyt Diivan kerronnallista kokeellisuutta ja tematiikkaa queer-ambivalenttina biseksuaalisuuden kuvauksena. (Malmio 2013, 205–206; Haasjoki 2012.)

Amerikkalaisessa tytössä kerronta ei ole täysin kronologista, vaan tapahtumista ja kohtauksista hypitään toisiin ja välillä myös näkökulma saattaa muuttua henkilöahmosta toiseen. Näin tapahtuu esimerkiksi heti teoksen alussa, luvussa, joka kertoo Bengtin tarinan. Aluksi kerrotaan Bengtin näkökulmasta, millaista oli viettää aikaa Eddie de Wiren kanssa, mutta sitten siirrytäänkin teoksen toiseen keskushenkilöön, Dorikseen:

*Samtalen med Eddie. Eddie kom till Bengt vid träsket. – – ”Man får inte tjuvlyssna”, sa kusinmamman till Foris Flinkenberg som ännu inte vid den här tidpunkten bodde i kusinhuset i egen rätt. (DAF 34–35.)<sup>24</sup>*

Tämän jälkeen palataan taas Bengtin näkökulmaan. Kerronta on jo siinäkin mielessä fragmentaarista, että kerronnassa aloitetaan jostain tilanteesta – esimerkiksi Bengtin näkökulmasta ja tapahtumista Eddien kanssa – ja hypätäänkin seuraavaan tilanteeseen ja näkökulmaan – Doriksen näkökulmaan ja salakuunteluun – ja sitten palataan takaisin lähtötilanteeseen. Myös teoksen ensimmäisen osan toisessa luvussa, joka kertoo Sandran tarinan, tällainen samanlainen fragmentaarisuus ja epälineaarisuus on läsnä.

Fagerholmin teoksen kerronnassa huomionarvoista on myös se, kuinka välillä on vaikea tietää, mikä on totta ja mikä ei. Sandra ja Doris kertovat toisilleen tarinoita, leikkivät, eikä

<sup>24</sup> *Keskustelut Eddien kanssa. Eddie tuli Bengtin luo lammella. – – ”Ei saa kuunnella salaa”, serkkumamma sanoi Doris Flinkenbergille joka vielä tuolloin ei asunut täysivaltaisesti serkkutalossa. (AT 35.)*

lukija tiedä, mikä on totta ja mikä ei, mikä leikkiä ja mikä ei: ”Doris Flinkenberg med sitt alldeles eget sätt att uttrycka sig. Man visste inte alltid om det var allvar eller lek. Och om det var lek, i så fall, vilken lek?”<sup>25</sup> (DAF 11.) Käsité epäluotettavasta kertojasta tulee Wayne C. Boothin vuoden 1961 tutkimuksesta *The Rhetoric of Fiction*. Boothin (1961/1984, 158–159) mukaan kertoja on luotettava, kun hän ”puhuu teoksen normien puolesta tai toimii niiden mukaisesti (eli implisiittisen tekijän normien mukaan)” ja epäluotettava, kun hän ei tee niin. Myös James Phelan viittaa Boothiin kirjoittaessaan epäluotettavasta kertojasta. Kertoja voi Boothin mukaan olla epäluotettava joko tosiasioiden suhteen, mitä Phelan kutsuu tapahtumien akseliksi, tai arvojen suhteen, mitä Phelan kutsuu etiikan akseliksi. (Booth 1961/1984, 431; Phelan 2005, 33.) Phelan jakaakin epäluotettavan kerronnan kuuteen eri kategoriaan riippuen siitä, millä akselilla ne toimivat (ks. esim. Phelan 2005, 51–52.) En kuitenkaan ole niinkään kiinnostunut näistä Phelanin eri epäluotettavuuden kategorioista, vaan siitä, mitä hän kutsuu tukahdutetuksi kerronnaksi.

Tukahdutettu kerronta (engl. *suppressed narration*) jättää pois merkittävää tietoa, jonka kerronta muuten osoittaa olevan tärkeää kyseisen hahmon, tilanteen tai tapahtuman kuvauksessa, luoden siten joko tekstiin aukon, jota ei voida täyttää, tai ristiriidan siitä, mitä kerrotaan yhdessä kohdassa ja mitä ei kerrota toisessa. Phelanin mukaan tukahdutettu kerronta voidaan tunnistaa tekstistä muun muassa vertaamalla sitä, mitä kertoja ei silmiinpistävästi kerro jossakin tilanteessa, siihen, mitä kertoja kertoo muissa tilanteissa. Tukahdutettua kerrontaa ei tule kuitenkaan sekoittaa esimerkiksi elliptiseen kerrontaan, jossa lukija pystyy täyttämään kertomatta jääneet aukot; tukahdutettu kerronta estää erilaiset päätelmät siitä, mitä ei ole kerrottu. Tukahdutettu kerronta myös eroaa Phelanin mukaan rajoitetusta kerronnasta, sillä kertojan tukahduttaminen vastaa implisiittisen tekijän<sup>26</sup> tukahdutusta. Implisiittinen tekijä esittää tukahdutetun kerronnan luotettavana kertomuksena. (Phelan 2005, 138.)

Sandran ja Doriksen leikit, heidän tarinansa, voi nähdä tällaisena tukahdutettuna kerrontana. Leikit ja tarinat nimittäin suojaavat heitä, ja he tietävät, että kyse on valheista, tarinoista,

<sup>25</sup> Doris Flinkenbergillä oli oma omituinen tapa ilmaista itseään. Ei koskaan tiennyt oliko se vakavaa vai leikkiä. Ja mikäli se oli leikkiä, niin mitä leikkiä? (AT 11.)

<sup>26</sup> Myös implisiittisen tekijän käsité on peräisin Boothilta. Booth tarkoittaa tällä teoksessa läsnä olevaa kirjailijaa: implisiittinen tekijä on kaiken sen takana, mitä teos haluaa lukijoilleen välittää. Implisiittistä tekijää ei siis tule sekoittaa kirjailijaan itseensä taikka tarinan kertojaan. (ks. esim. Booth 1961/1984 70–76; Steinby & Lehtimäki 2013, 106–107.)

joihin ei ole uskomista. Doris esimerkiksi keksii Sandran äidille nimen, jolla tytöt häntä leikeissään kutsuvat:

*”Låt oss kalla henne Lorelei Lindberg”, hade Doris sagt i lekens början.  
 ”Alla heter Lindberg i grannkommunen och eftersom hon inte var härifrån så kan man anta att hon var därifrån.”  
 Doris sätt att resonera. Men det hade hjälpt.  
 Hon kunde gömma i sitt hjärta andra historier – inga historier.  
 I betätternas trdgård fanns det håligheter – en källa mörk som en jordens hålighet att stirra i.*

*Tillhörde sådant hårt i själen som inte kunde vävas något av. (DAF 120.)<sup>27</sup>*

Leikin ja tarinan on tarkoitus toimia suojelevasti. Sandra ei kestä ajatusta äidistään, joka on jättänyt hänet kahden Oolantilaisen kanssa. Äitiä ei voi täten kutsua äidiksi, vaan Sandra etäännyttää itsensä äidistään keksimällä Doriksen kanssa tälle lempinimen. Äiti on kuitenkin jotain sellaista, mikä ”kuuluu sellaiseen kovaan osaan sielusta josta ei saanut kehrätyksi mitään” (AT 127/DAF 120). Sandran on vaikea kertoa äidistään, sillä äidin menettäminen on ollut hänelle kova paikka. Vaikka äidistä onkin ”vaikea kehrätä tarinoita”, ovat tarinat ja leikit hänelle pitkän aikaa ainoa keino muistella äitiään. Leikit toimivat eräänlaisena selviytymiskeinona, totuus puolestaan sattuu liikaa.

Teoksessa tehdään selväksi, ettei Sandra kerro Dorikselle aivan kaikkea. Kyse on jostain, mitä hän ei ehkä itsekään kunnolla muista:

*Och Sandra, det fanns en underlig samtidighet i allt, hon mindes plötsligt någonting för länge sedan, eoner tillbaka i tiden, när Lorelei Lindberg ännu var där.  
 Lorelei Lindberg i bassängen. Letande efter en rubin av matskedsstorlek.  
 Åännikngen någon annanstans, men inte länge. Kunde kolmma när som helst.  
 Han hade togit bort stegen för att hålla henne där, i säkert förvar. Det hade varit en lek, en sådan som man försonades efter, men nu var det inte längre det.  
 ”Sandra! Hämta stegen!” väste Lorelei Lindberg. ”Stegen Sandra! Snälla! Skynda dig!” Och Sandra Långsam, somnambul...  
 Gick förbi. Hörde inte. Fast hon hörde.  
 Och Ålanningen var tillbaka. Då hade han geväret med sig.  
 Skott jag tror jag hör skott.  
 Men inte.*

<sup>27</sup> ”Kutsutaan häntä Lorelei Lindbergiksi”, Doris sanoi leikin alussa.

”Naapurikunnassa kaikkien nimi on Lindberg, ja kun hän kerran ei ollut takäläinen, niin voi olettaa että hän oli sikäläinen.”

Doriksen tapa järkeillä. Mutta siitä oli apua. Hän pystyi kätkemään sydämeensä muita tarinoita – tositarinoita. Tarinoiden tarhassa oli onkaloita – lähde tumma kuin reikä maassa johon tuijottaa.

Kuului sellaiseen kovaan osaan sielusta josta ei saanut kehrätyksi mitään. (AT 127.)

*Sandra gick i sömnen, som sagt, på den tiden. (DAF 267.)*<sup>28</sup>

Kyseisessä sitaatissa Sandra muistelee, mitä hänen äitinsä ja isänsä välillä on sattunut. Tässäkään lukijalle ei kerrota koko totuutta, ja sekä lukija että Doris jäävät miettimään, mitä on tapahtunut. Sandra haluaa kertoa Dorikselle sen, minkä tietää. Lukijalle jää kuitenkin jossain määrin epäselväksi se, mitä Sandra oikeastaan tietää. Teoksen loppupuolella tehdäänkin selväksi, että Sandra sekä on että ei ole kertonut totuutta:

Men det finns också andra berättare, en speciell sorts mytomaner som kan servera versioner av framför allt sin egen livshistoria, historier alldeles olika varandra, alla lika osanna. Och ändå inte ljuga. En sådan människa var, i vissa stunder, Sandra Wärn.

Ljuga vitt och brett utan att ljuga.

[...]

Ingen av berättelserna var riktigt sann, men i alla berättelserna fanns ett stråk av sanningen. En detalj, en ton, ett återkommande tema. Och ur dessa sköt trådar av sanningen ut. Som ett fyrverkeri, med färger, regnbågslikt. (DAF 467.)<sup>29</sup>

Sandra tietää, ettei ole kertonut totuutta Dorikselle, ja nyt se paljastuu lukijallekin. Sandran äiti ei oikeasti ole lähtenyt Heinz-Gurtin mukaan, hän ei ole Itävallassa tai New Yorkissa. Lukija saa kuitenkin tietää tämän vasta teoksen lopussa, vaikka teoksessa onkin annettu vihjeitä siitä, että jokin tyttöjen tarinassa ei täsmää. Ja kyseessä onkin vain leikki, niin Sandra haluaa Doriksellekin sanoa (DAF 468). Lukija ei kuitenkaan pysty itse päättämään, mitä esimerkiksi on tapahtunut Sandran äidille. Vaikka kyseessä onkin Sandran ja Doriksen

<sup>28</sup> Kaikki oli kummallisesti samanaikaista, äkkiä Sandra muisti jotakin kaukaisilta, ikiaikaisilta ajoilta, jolloin Lorelei Lindberg vielä asui täällä.

*Lorelei Lindberg altaassa. Etsimässä ruokalusikan kokoista rubiinia. Oolantilainen jossain muualla, mutta ei kauan. Voi tulla milloin hyvänsä. Oli vetänyt tikkaat pois pitääkseen Loreleihin varmassa tallessa. Se oli ollut leikkiä, sellaista jonka jälkeen tehdään sovinto, mutta ei ollut enää. ”Sandra! Tuo tikkaat!” sähisi Lorelei Lindberg. ”Tikkaat, Sandra! Ole kiltti! Pidä kiirettä!” Ja Hidastelija Sandra, unissakävelijä...*

*Kulki ohi. Ei kuullut. Vaikka kuuli.*

*Ja Oolantilainen palasi. Kivääri mukanaan.*

*Laukaus, ihan kuin kuulisi laukauksen.*

*Vaan ei.*

*Kuten sanottu, Sandra kulki tuohon aikaan unissaan. (AT 286.)*

<sup>29</sup> Mutta on toisenlaisiakin kertojia, erityisiä mytomaaneja jotka esittävät ennen kaikkea omaa elämäntarinaansa, tarinoita jotka ovat keskenään täysin erilaisia, ja kaikki yhtä epätosia. Eivätkä silti valehtele. Hetkittäin Sandra Wärn oli tällainen ihminen.

Valehteli pitkään ja laveasti eikä silti valehdellut.

[...]

Mikään tarinoista ei ollut aivan totta, mutta kaikissa tarinoissa oli totuuden juonne. Jokin yksityiskohta, sävy, toistuva teema. Ja niistä kimposi totuuden säikeitä. Kuin ilotulituksessa, värikkäitä, sateenkaaren kaltaisia. (AT 505.)

väläinen leikki, esitetään leikki totena. Tällöin Sandran kertomuksia äidistään voi pitää myös luotettavana kerrontana, kunnes paljastuukin, ettei kaikki olekaan täysin totta. Sandralle tarinoiden kertominen on kuitenkin ollut tarpeellista, sillä niiden avulla hän on voinut tukahduttaa ne kipeät tunteet, joita äidin lähtö on hänessä herättänyt. Täten kerronnallinen ratkaisu yhdistyy myös teoksen temaattisiin keinoihin ja tekee muodostakin vinoa.

## 2.2 Salainen sisareni

Huotarisen teoksessa Mariia kutsuu Mimiä ”salaiseksi sisarekseen”, viitaten siihen, ettei voi kertoa Mimistä vanhemmilleen (VVV 64). Mimi on Mariian vanhempien mielestä liian kummallinen, liian outo, ylimääräinen. Mimikin ajattelee, että vika on hänessä (VVV 67). Mimi rakentuukin vinoksi tytöksi, joka eroaa muista teoksen henkilöistä.

Mukavuus on Sara Ahmedin mukaan subjektin ja ruumiin sopivuutta. Heteronormatiivisuus toimii julkisena mukavuutena, sillä se antaa ruumiiden jatkaa sellaisiin tiloihin, jotka jo valmiiksi vastaavat niiden muotoa. Epämukavuus on vaikutusta tiloista, jotka vaikuttavat ruumiisiin ja jotka eivät jatka niiden muotoa (Ahmed 2004/2018, 193–194, 200). Queer-subjektit eivät siis tunne oloaan mukavaksi heteronormatiivisissa tiloissa, sillä he eivät sovi näihin tiloihin. Mimi puolestaan kaipaa normatiivisuuden tunnetta: mukavuutta. Hän ei tunne oloaan mukavaksi jatkuvassa ulkopuolisuudessa. Mimille ulkopuolisuus ja muista erottuminen eivät ole ylpeyden aihe samalla tavalla kuin Sandralle ja Dorikselle. Mimi tuntee olevansa viallinen, kun hän ei ole kuin muut. Mariia kuvaakin heidän tyypillisen riitansa liittyvän siihen, kuinka he eivät voi elää normaalia elämää eivätkä näyttäytyä yhdessä. Mariia ei edes tohdi esitellä Mimiä perheelleen: ”Eikä Mimi voinut osallistua edes pienen ruskean talon hiljaiseen perhe-elämään. Meillä ei Mimiä ollut olemassa. Ei muille kuin minulle.” (VVV 130.)

Huotarisen teos keskittyy kuvaamaan Mariian ja Mimin rakkaustarinaa, eikä teoksessa esiinny muita tyttöjä kovinkaan suuressa roolissa. Mariia kuitenkin kertoo ystävästään Satu-Siiristä, joka toimii Österlundin reunatyttöjen tavoin kontrastina Mariian ja Mimin vinoudelle. Satu-Siiriä ei kuvailta paljoa, mutta Mariian mukaan hän muistuttaa hymyineen ja letteineen sitä, ”miltä naapurintytöt näyttävät” (VVV 41)<sup>30</sup>. Myös muut luokkatoverit näyttäytyvät

<sup>30</sup> Toisaalta Satu-Siiristäkin kuoriutuu esiin uusi puoli, kun tytöt palaavat kesän jälkeen kouluun: ”Hän otti takkinsa pois. Sen alla oli musta pusero johon oli kirjoitettu valkoisella liidulla Slayer. Siitä minä ymmärsin että Satu-Siiristä oli tullut hevuri.” (VVV 147.) Ehkäpä Satu-Siirissäkin piilee oma vino puolensa. Lukija ei kuitenkaan saa tietää Satu-Siiristä tämän enempää, sillä Satu-Siiri toimii Mariian tarinassa vain sivuhahmona,

Mariian silmissä niin sanotusti tavallisina, vain Mimi on se, joka erottuu: ”Minä katsoin luokkatoverini läpi mutta kukaan heistä ei säteilyt. Ei niin kuin onnettomuusaltis Mimi.” (VVV 54.) Kiinnostavaa on se, että Mimi erottuu muista ”säteilyllään”.

Kaikissa tutkimissani teoksissa valo on jollain tavalla läsnä. *Amerikkalaisessa tytössä* Sandra ja Doris saavat omia hetkiään Sähkenäyttämöllä, ja Luxissa jo nimikin viittaa valoon, mutta samalla myös Sofia Coppolan elokuvan *The Virgin Suicidesin* (1999) päähenkilöön Lux Lisboniin. Näkyvimmin valo on kuitenkin esillä Huotarisen teoksessa *valoa valoa valoa*, kuten teoksen nimikin jo kertoo.

Susanne Bach ja Folkert Degenring huomauttavat, kuinka arkikielessämme valoon liittyvät ilmaisut viittaavat usein johonkin hyvään, kun taas pimeyteen liittyvät ilmaisut viittaavat useimmiten johonkin pahaan.<sup>31</sup> Heidän mukaansa valon ja pimeyden rikas ja pitkä kulttuurihistoria on kuitenkin paljon monimutkaisempi ja niiden symbolinen ja metaforinen merkitys on paljon ristiriitaisempi kuin arkikielen kuvaukset. (Bach & Degenring 2015, 4.) Huotarisen teoksessa valo toimii myös jossain määrin ristiriitaisena ilmauksena<sup>32</sup>, mutta Bachin ja Degenringin mukaisen arkikielen ilmauksen tapaan valo on teoksessa pääasiassa hyvä asia.

Mariia kaipaa elämäänsä valoa, joka ”humahtaisi neonvärisestä maailmasta” ja ”kulkisi nurkasta nurkkaan kuin ilo” tai ”vaikka viha”, kunhan valo tosiaan valaisisi hänen tummanruskeaa maailmaansa eikä kätkisi, varjostaisi tai himmentäisi mitään (VVV 17). Samana keväänä kun Tšernobylistä räjähtää, saapuu Mimi Mariian kouluun. Mimi tuo mukanaan säteilevät hiukkaset ja valon, joka ”kohisee ja kihisee kuin veri ja mahla ja kaikki nesteet jotka meidän ruumiissamme kohisevat ja kihisevät.” (VVV 17.) Mariia näkee Mimissä valon, eikä vain himmeän, hempeän valon, vaan säteilevän ja räjähdysherkän valon. Tšernobylin ydinräjähdys toimii teoksessa eräänlaisena metaforana Mimille: hän täyttää Mariian elämän, hän toimii eräänlaisena ydinräjähdyskänä kaikelle, mikä seuraa. Jäljelle jää valoa valoa valoa.

---

reunatyttönä. Reunatyttökkin voivat olla vinoja. Tässä tutkielmassa en kuitenkaan ole kiinnostunut tutkimaan tarkemmin Satu-Siirin vinoutta tai normatiivisuutta, sillä keskitän huomioni lähinnä teosten päähenkilöihin.

<sup>31</sup> Valon ja pimeyden kytkökset hyvään ja pahaan voi nähdä juontavan juurensa jo Raamatun luomiskertomuksesta: ”Jumala sanoi: ’Tulkoon valo!’ Ja valo tuli. Jumala näki, että valo oli hyvä. Jumala erotti valon pimeydestä, ja hän nimitti valon päiväksi, ja pimeyden hän nimitti yöksi.” (1. Moos. 1)

<sup>32</sup> Valosta puhutaan muun muassa säteilynä, jolla viitataan Tšernobylin ydinvoimalan räjähdykseen. Säteily on vaarallista, mutta samalla kutsuvaa: onnettomuusaltis Mimi säteilee sellaisella tavalla, jota muut eivät tavoita.

Mariia ei ole tottunut mihinkään sellaiseen kuin Mimi. Hän rakastuu tyttöön, ja haluaa tuoda tämän esille lukijoillensakin:

Minä haluaisin kuvailla Mimiä niin että te näkisitte hänet edessänne.  
Ettekä koskaan unohtaisi sitä näkyä:

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). (VVV 26.)		

Kyseisessä sitaatissa Mariia kuvailee Mimiä lukijoilleen. Hän kertoo, kuinka ei halua lukijoiden koskaan unohtavan näkyä säteilevästä Mimistä. Hän näkee valon kaikessa, mitä Mimi tekee ja kaikessa mitä Mimi on. Tässä kerrontaan yhdistyy myös muodon vinous: teksti on aseteltu typografisesti eri tavalla kuin niin sanottu teoksen normaali leipäteksti ja typografia eroaa konventionaalisesta romaanitekstistä. Valon tärkeys tuodaan ilmi sillä, kuinka se toistuu ja kuinka se on kirjoitettu isoin kirjaimin. Lukijan huomio kiinnittyy ensisijaisesti ”valoon”, mitä Mariia varmasti tahtookin. Hän haluaa, että lukijat näkevät valon Mimissä. Näin myös muoto ja sisältö kietoutuvat yhteen. Mariialle Mimi näyttäytyy valona, vaikka todellisuudessa Mimiin liittyy myös paljon synkkyyttä. Niin paljon synkkyyttä, että lopulta Mimi riistää oman henkensä.

Valo ja pimeys kuitenkin suhteutuvat toisiinsa, aivan kuten vinot tytöt suhteutuvat toisiinsa. Ilman valoa ei ole pimeyttä eikä ilman normatiivisia tyttöjä ole vinoja tyttöjä<sup>33</sup>. Koska teoksessa ei käsitellä muita tyttöhahmoja kovinkaan suuresti, on minusta tärkeintä vertailla Mimiä ja Mariiaa keskenään. Molemmat heistä ovat vinoja tyttöjä, mutta vinous näyttäytyy heissä eri tavoin, ja osittain Mariia on Mimiä niin sanotusti normatiivisempi. Näin Mariia

<sup>33</sup> Tällä en tarkoita sitä, että vinot tytöt olisivat jollakin tavalla pahoja, tai normatiiviset tytöt hyviä. Samalla tavalla kuitenkin vinon tytön ja normatiivisen tytön kategoriat tarvitsevat toisiaan voidakseen olla olemassa, aivan kuten valo ja pimeys.

tulee lähemmäksi Österholmin ”oikeanlaista” tai normatiivista tyttöä, mutta väitän kuitenkin, että myös Mariia on omalla tavallaan vino tyttö.

Mimillekin Mariia näyttäytyy normatiivisempänä kuin hän itse. Tyttöjä erottaa suurimmaksi osaksi perhe. Mariian perheeseen kuuluvat isä, äiti, isovelji ja kissa: ” Minulla oli aina ollut pohja. Seinät ja katto. Äiti ja isä ja isovelji ja kissa.” (VVV 11.) Mariian perhe on heteronormatiivinen ydinperhe, johon kuuluu idyllisesti kaksi lasta: tyttö ja poika. Mimin perhe on kuitenkin erilainen. Mimin äiti on kuollut, isä poissa, ja hän asuu talossa nimeltä Seka-Sorto isoäitinsä, tämän kahden veljen ja Kylli-tädin kanssa. Mimillä ei ole ydinperhettä suojanaan, eivätkä asiat Seka-Sorrossa ole muutenkaan niin hyvällä mallilla:

SEKA-SORROSSA EI tarjottu vieraalle henkaria eikä sisätossuja. Seka-Sorrossa Mimin huoneen lattialle kertyi likaisia vaatemyttyjä ja lehtipinoja niiden imelä tuoksu melkein kuin hampun.

Mimi mutisi korvaani:

Olisi edes rahaa. On perkeleenmoista olla köyhä.

Minä sain kaksikymmentä markkaa viikossa ja käytin sen meikkeihin ja hiusdonitseihin ja muovisiin korvakoruihin. En ajatellut rahaa koskaan. (VVV 74–75.)

Sitaatissa Mariia kertoo Mimin elämästä Seka-Sorrossa. Koti on sotkuinen, ei sellainen konventionaalinen koti, mihin Mariia on tottunut omassa elämässään ja ystävillään. Mimillä ei myöskään ole rahaa, ei samalla tavalla kuin Mariialla. Mariia huomauttaakin, ettei Mimillä ”ollut lapsuudessaan tuutumukaansäätulauluja eikä pehmolelupäiviä eikä hyvänyönsuukkoja” (VVV 97.) Mariia tiedostaa heidän eronsa, sen, että Mimillä asiat eivät ole samalla tavalla kuin hänellä. Tärkeää on myös se, miten vinous yhdistää heitä.

Sisältäpäin olimme kuumia ja avoimia. Olimme huokoisia ja vuotavia. Miltä tuntuu se ja se? Mitään kiellettyjä hedelmiä ei ollut. Me söimme ne heti. Mitään ajattelematta. Eivätkä ne silloin olleet enää kiellettyjä vaan ainoastaan meidän. Emmekä me hävenneet mitään.

Tai: me häpysimme kaiken.

Me eläydyimme toisiimme.

Me olimme kumpikin rakastettuja ja rakastajia.

Vitun kuva oli molemmissa säkenöivä aurinko. (VVV 73.)

Yllä olevassa sitaatissa Mariia kertoo itsestään ja Mimistä, siitä, miten he ovat samanlaisia. Nuoria tyttöjä yhdistää halu ja suru, oma kummallinen omituisuutensa, mitä kukaan muu ei voi ymmärtää. Tytöt ovat yhtä, yksin muuta maailmaa vastaan. Mutta vaikka he ovatkin yhtä, ja heillä on paljon samankaltaisuuksia ja paljon yhteistä, ovat erot silti tuntuvia. Tällä tavoin myös Huotarisen teoksessa päähenkilöt Mariia ja Mimi rakentuvat suhteessa toisiinsa.

Mimille Mariian elämä näyttyy helppona. Mariia on sopeutuvainen, Mariialla on konventionaalinen perhe, ruoaksi kesäkeittoa ja jälkiruoaksi vohveleita ja mansikoita (VVV 62). Mimi tuntuu jossain määrin jopa kadehtivan sitä, miten helppoa Mariialla on. Myös Mariia itse tiedostaa, että hänen elämänsä on erilaista kuin Mimin:

Minä en ollut se joka olisi vienyt Mimin pois. En ollut tarinan sankari. Minä vain suljin silmäni valossa ja paistattelin. Niin kuin äitini televisionurkkauksessaan. Annoin olla. Siksikö minä en tarvinnut merta?  
En yhtä paljon kuin Mimi.  
Minulla oli prinsessakiharani ja pätemisen tarve.  
Mitä Mimillä oli?  
Halpa pitsibody ja palaneet sormet. (VVV 103.)

Mariia tietää, että hänellä on enemmän kuin Mimillä. Hänen omat ongelmansa tuntuvat pieniltä verrattuna Mimin ongelmiin. Mariia tietää, että hänellä on käynyt onni, hänellä on perhe ja hän pärjää koulussa – asioita, joita Mimillä ei ole. Toisaalta on kuitenkin huomioitava, että vaikka Mariialla onkin paljon enemmän kuin Mimillä, ei se tee hänestä täysin normatiivista hahmoa, eikä se tee hänenkään elämästään helppoa. Mariia tuntee, ettei oikein kuulu omaan kotiinsa, että se on liian hiljainen, että kaikesta vaietaan, eikä kukaan halua puhua mistään tärkeästä: ”Minulla ei ollut tässä talossa ketään. Äiti otti tukea pöydän kulmasta noustessaan seisomaan. Hän näytti rohtuneelta. Minä olen erillinen, ajattelin. Minä olen toinen kuin hän.” (VVV 106.) Mariian äiti on sairas, ja äidin sairaus hallitsee koko kotia. Mariia ei voi edes esitellä tyttöystävänsä vanhemmilleen, koska vanhemmat eivät ”jaksakaan mitään ylimääräistä” (VVV 63). Mariia ei sovellu heteronormatiiviseen perheeseen, sillä hän eroaa sekä perheestään että heteroista. Myös Mariia rakentuu vinoksi hahmoksi, kun häntä vertaa omaan heteronormatiiviseen perheeseensä.

Sekä Mariia että Mimi ovat näkemykseni mukaan molemmat vinoja tyttöjä, kumpikin omalla tavallaan. Huotarisen teoksessa onkin nähtävillä se, kuinka vinous on muuttuva kategoria, ja kuinka vinoa tyttöyttä voi tehdä monella eri tavalla. Vinous ei ole mitenkään tietynlaista, vaan vinot tytöt rakentuvat aina suhteessa toisiinsa, ja muihin hahmoihin heidän ympärillään.

Vinoa tyttöyttä tehdään romaanissa *valoa valoa valoa* etenkin näyttelemisen kautta. Mariia lupautuu näyttelemään Mimin ystävää, ja näyttelemisestä tulee teoksen ”AVAIN” (VVV 13). Näytteleminen kietoutuu teoksessa tyttöyden ja sukupuolen tekemiseen, ja pian tyttöjen onkin vaikea erottaa, mikä on näyttelemistä ja mikä ei. Näyttelemisestä tulee totta: ”Ehkä neljätoistavuotiaana ymmärtää sen parhaiten. Kun naamion riisuu eikä se olekaan naamio. Kun näytteleminen on selviytymiskeino. Kun näytteleminen on toden puhumista.” (VVV 44.)

Mihail Bahtin kirjoittaa teoksessaan *François Rabelais – Keskiajan ja renessanssin nauru* (1965/1995) naamion merkityksistä keskiajan kansanjuhlien kulttuurissa. Ehdotan, että kyseinen teoria on yhdistettävissä myös vinon tyttöyden tekemiseen. Bahtinin mukaan naamio symboloi muutosta ja uuden ruumiillistumisen riemua. Se korostaa leikillistä suhteellisuutta ja kieltää yksiselitteisyyden sekä itsensä toistamisen. Naamio edustaa siirtymiä, muodonmuutoksia ja luonnollisten rajojen häviämistä. Se ilmentää myös elämän leikillistä ulottuvuutta, ja on kansanperinteen monimutkaisin ja monimerkityksellisin aihe. Naamiossa myös selkeästi paljastuu Bahtinin mukaan groteskin olemus. (Bahtin 1965/1995, 38.) Ehdotan, että naamio onkin siis osa aikuistumista, tyttöjen siirtymää naisiksi, lapsen siirtymää aikuiseksi. Täten naamiokin on osa performanssin ja performatiivisuuden jatkumoa: naamionnin avulla tytöt pääsevät kokeilemaan omaa tyttöyttään ja naiseuttaan.

Tytöt pääsevät toteuttamaan (vinon) tyttöyden ja naiseuden kokeiluja Mimin kotitalon, Seka-Sorron ullakolla<sup>34</sup>. Siellä ”äiti meikkaa meikkaamasta päästyään vaikka onkin kuollut” ja ”tekee näytelmiä rajauskynällä ja luomivärillä” (VVV 14). Meikkaaminen rinnastuu näyttelemiseen. Mariia pääsee itsekin todistamaan näitä naiseuden kokeiluja:

Katselin Mimiä joka kiersi varoen huulipunia auki. Hän siirsi voiteet ja luomivärit rinnakkain. Hän asetti kaiken huolellisesti peilin eteen. Esineet liikkuiivat 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. (VVV 91)

Kaikki tapahtuu tietystä järjestyksessä, ja ehkä osittain Mariia arvaakin, ettei tämä ole Mimille ensimmäinen kerta. Meikkaaminen on kuin näytelmä, tarkkaan harkittu koreografia. Lara Glenum yhdistää gurleskiin myös ajatukset groteskista sekä sukupuolen performatiivisuudesta. Hän kertoo gurleskirunoilijoiden ajattelevan, ettei ole olemassa mitään oikeaa sukupuolta, ainoastaan performanssi sukupuolesta. (Glenum 2010, 11–13.) Mimi rakentaa sukupuolta äitinsä kanssa, meikeillä leikkien:

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. Ulla Kolla otti vastaan ja Mimi ojensi. Välillä näytti kuin se olisi tapahtunut toisin

<sup>34</sup> Käsittelen vinon tyttöyden tekemisen tiloja ja vinoa tyttöhuonetta tarkemmin luvussa 4.

päin: Ulla Kolla ojensi ja Mimi otti vastaan. Ja: Ulla Kolla otti vastaan ja Mimi ojensi.

[...]

Kun kasvot meikattiin ne saivat ilmeitä.

Varjoja ja viiltoja ja aukkoja ja rajoja.

Naamiosta tuli naama.

Kasvot jähmettyivät.

Ne olivat vahakilpi.

Ne oli rakennettu kräks skriik viuh ja lakattu putsis plank tsuuh eivätkä ne päästäneet mitään läpi. (VVV 94–95.)

Kyseisissä sitaateissa ilmenee hyvin gurleskin ja sukupuolen performatiivisuuden kytkökset. Sukupuolta rakennetaan ja tuotetaan erilaisten tekojen kautta. Tytöt rakentavat sukupuolen, kasvot ja Mimin äidin meikkaamalla ja ehostamalla. Kuvailu on paikoin jopa groteskia, kun kyse on rakennetuista kasvoista, jotka ovat täynnä varjoja ja viiltoja, ja jotka eivät päästä mitään läpi. Tässä yhdistyvät gurleskille ominaiset liioiteltu, rajoille viety feminiinisyys ja groteskit kuvaukset. Samalla tuodaan ilmi myös se, kuinka naamio muuttuukin naamaksi: esittämisestä tuleekin pakkoa, performanssista osa performatiivisuutta.

Toisaalta naamiot ja naamiointi liittyvät naiseuden kokeilujen lisäksi näyttelemiseen:

Hän oli hyvä näyttelijä, sanoi tikka.

Hän ei näytellyt koskaan!

Siinä se oli.

Naamio joka riisutaan ja se ei ole naamio. (VVV 163.)

Yllä olevassa katkelmassa Mariia on karannut metsään, kun on kuullut Mimin kuolemasta. Linnut visertävät hänelle, että hänen olisi tullut tietää tapahtumasta, aavistaa, että näin voisi käydä. Tikka huomauttaa, että Mimi oli hyvä näyttelemään, mutta Mariia itse on sitä mieltä, ettei Mimi näytellyt. Naamion riisuminen ei paljastakaan mitään, sillä mitään naamiota ei ole ollutkaan. Mariia huomauttaakin jo teoksen alussa, että ”[p]aras näyttelijä on se joka puhuu totta” (VVV 32), ja näin Mimikin on tehnyt. Näyttelemisestä onkin tullut totta, samalla tavalla kuin Sandran ja Doriksen leikeistä. Vaikka myös Mariian ja Mimin kohdalla voi pohtia sitä, onko näyttelemisessä kyse nimenomaan esityksestä, performanssista eikä performatiivisuudesta, ehdotan, että jossain määrin nämä käsitteet limittyvät ja sulautuvat lopulta yhdeksi. Performanssista tuleekin performatiivisuutta, aivan kuten näyttelemisestä tuleekin totta. Näytteleminen on tytöille pakollinen selviytymiskeino.

## 2.3 Pissis Punx

Myös *Lux* vahvistaa ajatusta siitä, että reunatyötökin voivat olla enemmän tai vähemmän vinoja, ja normatiivisuus ja vinous ovat vain jatkumon eri päitä. *Luxissa* reunatyttöinä toimivat muun muassa Iiriksen ja Ässän koulukaverit Natalia ja Ronja, mutta myös Iiriksen paras ystävä Katja. Iiriksen mukaan Katja on cool ja äänekkäs, ja tällä on ”silmissä ilkkurinen pilkahdus”. Katja on myös erilainen kuin koulun muut tytöt:

Kun toiset tytöt hihittivät koulun vessassa ja levittivät varastettuja ripsivärejään, Iris söi salmiakkia keinussa Katjan kanssa, potkaisi lisää vauhtia taivasta kohti, ja he olivat yhtä mieltä siitä, että elämä tapahtuu aina jossakin toisaalla. Ja kun Katja irvisti, räkäisi kiukkuisesti ja sanoi *vitun Espoo*, Iris ajatteli rakastavansa Katjaa. Katja jumaloi Almodóvaria ja Nirvanaa, väitteli välitunneilla lapsityövoimasta ja houkutteli Iiristä mukaansa Irakin sodan vastaiseen mielenosoitukseen. (L 27.)

Yllä olevassa sitaatissa Iris muistelee aikaansa Katjan kanssa peruskoulussa. Katja ja Iris ovat omasta halustaan ulkopuolisia muista koulun tytöistä, he mieluummin syövät yhdessä salmiakkia keinuissa kuin levittävät ripsiväriä, eikä kumpikaan heistä tunne kuuluvansa Espooseen. Katjan mielenkiinnonkohteetkin ovat erilaisia kuin muilla tytöillä. Katja ei lukeudu normatiiviseksi tytöksi, mutta silti hän toimii kontrastina Iiriksen kohtaamalle Ässälle, joka ei olekaan tuttu ja turvallinen, kuten Katja.

Ässä on vino tyttö, Iris ei – ainakaan aluksi. Vaikka Iris onkin toinen tarinan päähenkilöistä, myös hän toimii Österlundin reunatyön tavoin: hän toimii kontrastina Ässän vinoudelle. Hän on normatiivinen tyttö, johon Ässää voi verrata. Iris ja Ässä tulevat täysin eri maailmoista, ja jo teoksen alussa voi huomata nämä erot heidän välillään:

Silloin valkotukkainen tyttö lampsii tupakkakalliolle ja mulkaisee kaikkia torjuvasti.  
Iris tuntee sydämensä sykähtävän.  
Tytöllä on kulunut nahkarotsi ja takkuinen tukka kuin Debbie Harrylla. Tyttö istahtaa kalliolle harkitun huolettomasti ja alkaa kääriä sätkiä pieneen puiseen rasiaan. Tytön paita näyttää olevan kursittu kasaan hakaneuloilla ja joku – epäilemättä tyttö itse – on kirjoittanut sen täyteen lauseita mustalla tussilla. *I feel just like Jesus' son*. Velvet Undergroundia. Rotsin selkään on kirjoitettu niiteillä PISSIS PUNX.

[...]

Iris rekisteröi yksityiskohtia niin kuin on tottunut tekemään: tunnollisesti kuin muistiinpanoja tekisi. Terävät poskipäät, lommolle painuneet posket. Hopeinen ketju kaulassa. Tyttö näyttää samaan aikaan merirosvolta ja posliininukelta; joltakulta, joka olisi voinut tupsahtaa koska tahansa ulos CBGB:ltä. (L 14.)

Ässä on Iiriksen maailmassa jotain uutta, kummallista ja kiehtovaa. Yllä olevasta sitaatista on nähtävillä se, kuinka Ässä ja Iris eroavat. Ässä pukeutuu eri tavalla, herättää huomiota. Ässä on jotain, mihin Iris ei ole aikaisemmin törmännyt. Vaikka katkelmassa ei kerrotakaan Iiriksestä paljoa, on mahdollista rivien välistä lukea se, että hän ei ainakaan muistuta Ässää; onhan Ässä sen verran kummallinen ilmestys Iiriksen silmissä. Kontrasti heidän välillään kasvaa, kun Iiriksen kerrotaan ”rekisteröivän yksityiskohtia niin tunnollisesti kuin muistiinpanoja tekisi”. Iris on tottunut olemaan se, joka huomioi, ei se, jota huomioidaan – toisin kuin Ässä, joka on tottunut olemaan huomion keskipiste.

Iris ihailee Ässää valtavasti: ”Ässä on luotu keskipisteeksi. Ässä on aurinko, jota muut taivaankappaleet kiertävät. I feel just like Jesus’ son. PISSIS PUNX. Ässän kanssa kaikki on mahdollista.” (L 19.) Ässä näyttyy Iiriksen silmissä ihailtavana hahmona, jonka kanssa ei tarvitse pelätä ja jonka kanssa mikä vaan on mahdollista. Ässä on hänen silmissään valovoimainen, ja Iris helposti vertaakin itseään Ässään. Ässää ei pelota, tämä osaa keskustella muiden luokkatovereiden kanssa, kun Iris puolestaan pelkää ”jäävänsä kiinni” siitä, ettei tiedäkään niin paljoa kuin muut. (L 20–21.) Iris tuo tämän heidän välisensä eron esiin myös Ässälle:

”Mä kadehdin sua. Sä et ikinä häpeä mitään.”

”Ai, enkö?”

”Et sä ainakaan vaikuta siltä. Sä uskallat mennä ja tehdä mitä vaan.”

”Voithan säkin mennä ja tehdä ihan samat asiat.”

”Mut sä oot jotenkin –” Iris hakee sanoja, ”peloton. Mä en ole sellainen. Sulla ei ole samanlaisia rajoja, sä oot vapaampi kuin kukaan muu.” (L 119.)

Ässä näyttyy Iiriksen silmissä pelottomana ja ihailtavana. Iris tietää, että he ovat erilaisia, että Ässä on jollakin tavalla erilainen kuin hän. Iris haluaisi irtautua normatiivisesta elämästään, ja vain Ässä mahdollistaa tämän hänelle. Iirikselä Ässän vinous, ulkopuolisuus ja epäkonventionaalisuus näyttävät jonakin kiehtovana, samalla kun hän häpeää omaa normatiivisuuttaan. Tämä häpeä tulee esille esimerkiksi silloin, kun Iris kutsuu Ässän kotiinsa:

Talo on täynnä merkkejä Iiriksen lapsuudesta. Ovenpieleen piirrettyjä viivoja pituuskasvusta. Komeroon sullottuja eriparisia hiekkaleluja. Vesivärimaalauksia, joissa auringonkeltuainen valuu taivaan sinerrykseen ja taikoo vihreänä hehkuvan valon. Kasa vanhoja tyttökirjoja on jäänyt kirjahyllyyn kuin vastikään luettuina. Äkkiä äidin katseen asettama linssi irtoaa ja Iris katsoo taloa Ässän silmin ja koettaa kuvitella, mitä tämä näkemästään ajattelee. (L 109.)

Iris murehtii, mitä Ässä sanoo hänen huoneestaan, hänen kodistaan, hänen äidistään. Iris häpeää omaa normatiivisuuttaan, ja haluaisi olla kuin Ässä. Ässä puolestaan tietää olevansa ulkopuolinen, ja hän samaan aikaan sekä nauttii siitä että kadehtii ystäviään ja Iiristä, jotka saavat elää normatiivista elämää (L 113). Ulkopuolisuus näyttäytyy tytöille eri valossa: Iris kaipaa ulkopuolisuuden tunnetta, sillä sen avulla hän voi olla yhä enemmän Ässän kaltainen, kun taas Ässä haluaisi ainakin osittain pyristellä pois ulkopuolisuudesta.

Vaikka Iris ihaileekin Ässää ja haluaisi olla tämän kaltainen, on Ässän maailma kuitenkin Iirikselle hyvin vieras:

”Pitäsikö hiisaa ja ottaa yhet bisset?”

Ajatus oudoksuttaa Iiristä hetken. Maanantaihin kuuluvat jäätelökulhot, karkit, kaakaot. Ruskeat lasipullot tuntuvat lähtökohtaisesti oudoilta ja vääriltä, kokispullostsa kyhätystä bongista puhumattakaan. (L 102.)

Yllä olevassa sitaatissa Iris on viettämässä maanantai-iltaansa Ässän luona. Iiriksen maanantai-iltoihin kuuluu ”hömpän” katsominen äitinsä kanssa, kaakaot ja jäätelökulhot – konventionaaliset asiat. Ässän maanantai-iltaan kuuluvat päihteen. Iris oudoksuu Ässän maailmaa, hän alkaa huomaamaan erot heidän välillään. Iris kuitenkin ihannoii Ässää, hän haluaa olla samanlainen, ja lopulta hän suostuu Ässän ehdotukseen.

Iris ei tiedä, että myös Ässä tietää olevansa erilainen, eikä tämä erilaisuus Ässän silmissä näyttäydy yhtä ihailtavana:

*Heillä on helmikorvakorut, heillä on trenssit, heillä on kaikki.  
Seison heidän keskellä, heidän maailmansa reunalla, löytämättä pääsyä sisään.  
Ei aukkoja, ei maailmanjärjestyksellisiä porsaanreikiä.  
He tulevat aina näkemään, kuka minä olen ja mistä minä tulen. Minä en osaa  
käyttää veistä ja haarukkaa kuten he, en viljellä samoja pitkäpiimäisiä  
keskusteluja. He puhuvat vieraita kieliä ja heittäytyvät, he uneksivat, he odottavat  
maailman ottavan heidät avosylin vastaan ja niin se tekeekin, miksi ei tekisi? (L  
112.)*

Ässä tietää, ettei kuulu joukkoon. Hän tietää, että ei ole sellainen, kuin hänen kuuluisi olla. Hän vertaa itseään muihin tyttöihin, normatiivisiin tyttöihin, Iirikseenkin. Näin Ässän vinous ja Iiriksen normatiivisuus rakentuvat suhteessa toisiinsa. Iris toimii kontrastina Ässän vinoudelle: Iiriksen elämä on Ässän silmissä helppoa, tälle dyykkaaminenkin on vain seikkailu, sillä tätä odottaa koti ja lämmin ateria, toisin kuin Ässää (L 88). Ässän vinous näkyy myös Iiriksen mietteissä. Iirikselle Ässä ja tämän maailma ovat kummallisia, vinoja, outoja – vaikka hän niin kipeästi haluaakin olla osa samaa maailmaa:

”Myöhästyään vittu mistä”, Iris naurahtaa ja koettaa kuulostaa karskimmalta kuin onkaan. Hän tajuaa ohilyöntinsä samalla hetkellä kuin se tapahtuu: repliikki ja sen ajoitus ontuu. Sanojen väliin sujuvasti vilahtavat vittu ja saatana, jotka tuntuvat Ässän kielellä pyörivän miellyttävän väkevinä ja kirpakoina, kuulostavat Iiriksen suusta vain vaivaannuttavilta. Ässä vilkaisee häntä oudoksuen, virnistää sitten. (L 43.)

Kyseisessä sitaatissa Iris ja Ässä ovat viettämässä aikaa Ässän asunnolla. Iris yrittää kovasti olla kuin Ässä, mutta jokin ontuu. Hän ei osaa puhua samalla tavalla kuin Ässä, kirosanat kuulostavat vääriä hänen suussaan, eikä hän tunne oloaan yhtä siistiksi kuin Ässä.

Pienistäkin asioista on huomattavissa heidän eronsa, se, kuinka he tulevat täysin eri maailmoista. Vähitellen Iris alkaakin sopeutua Ässän maailmaan ja muistuttaa tätä yhä enemmän ja enemmän. Yhtäkkiä Iiriksen maailmaan kuuluukin oluttuopit maanantai-iltaisin jäätelöannosten sijaan.

Malmin teoksessa nähtävillä on kuitenkin se, kuinka vinous ei ole mikään lukkoon lyöty kategoria. Vinoutta on erilaista, ja samalla tavalla kuin normatiivisesta työstä voi kuoriutua vino tyttö, voi vinokin tyttö muuttua normatiiviseksi tytöksi. Myös Ässä kokee lopulta muutoksen:

Naisella on vaaleat hiukset siistillä poninhännällä. Huulet kiiltävät poksahdelevaa karamellinpinkkiä. Huolella varjostetut kulmat, puuterin luomat lommot poskissa. Kulmakarvat kaartuvat silmien yläpuolella täydellisiksi kaariksi. Toistuva monogrammi laukussa. Beige trenssi, juuri niin, beige trenssi. Täydellistä, kaikki on niin rikkumattoman täydellistä, että kyneleet kihoavat silmiin. (L 261.)

Sitaatissa Iris kuvailee näkemäänsä naista kaupassa. Lukijalle paljastuu myöhemmin, että kyse on Ässästä – tai Sonjasta, kuten hän itse kutsuu itseään. Iris kertoo ystävälleen Katjalle, että on nähnyt Ässän, ja että tästä on tullut ”helmikorvatorutyttö”, sellainen, josta he ovat Ässän kanssa yhdessä vitsailleet (L 308). Ässästä onkin tullut normatiivinen tyttö, samanlainen, kuin niistä, joita hän kadehti. Tällä tavoin vinous myös muuttaa muotoaan, ja tytöt voivatkin liikkua eri kategorioiden välillä. Vaikka ehkä osittain vinouskin säilyy: ”Olen hankkiutunut niin kauaksi Vaasankadulta kuin suinkin kykenen. Ja silti... toisinaan, kun pomo katsoo minua, hänen hymyssään on jotain tunnistettavaa.” (L 328.) Näin Ässä, tai Sonja, kuvailee uutta elämäänsä. Katkelmassa on huomattavissa, kuinka vinous ja normatiivisuus sijaitsevat ikään kuin samalla janalla: tyttö voi liukua vinosta normatiiviseen ja normatiivisesta vinoon, tai olla jotain näiden kahden väliltä.

Vinoutta tehdään *Luxissa* myös ennen kaikkea hullun tytön esittämisellä. Sekä Ässä että Iris omalla tavallaan ihannoivat hulluja tyttöjä. Ässällä on pakkomielle Sofia Coppolan

ohjaamaan elokuvaan *The Virgin Suicides* (1999) ja tämän keskushenkilö Luxiin. Ässä pitää Luxia ikään kuin jumalhahmona, omana esikuvanaan. Ässä myös välillä esiintyy nimellä Lux. Iris puolestaan ihanoi Ässää ja tämän hulluutta. Ässälle ”hullut tytöt” toimivat ikään kuin esikuvana. Hän ihanoi, palvoo ja jumaloi näitä hulluja tyttöjä. Hän myös samastuu heihin:

*Hullujen tyttöjen väikkyvät kasvot. Takerrun kuviin kuin kärpäspaperiin. Rakastan niitä.  
Vihaan niitä.  
En osaa olla olemassa ilman niitä.  
Ne antavat minulle ääriiviivat, joiden asettamissa rajoissa tulkitsen itseni.  
Tulen nähdyksi. (L 29.)*

Ässälle hullut tytöt toimivat samastumispintana. Hän kokee olevansa yhtä näiden hullujen tyttöjen kanssa. Ässä viittaa hulluilla tytöillä elokuvien, tv-sarjojen ja kirjallisuuden hulluihin tyttöihin: Lux Lisboniin, Laura Palmeriin ja Anna Kareninaan. Kandidaatintutkielmassani kirjoitin *Amerikkalaisen tytön* kytköksistä 1800-luvulla vallinneeseen Ofelia-kuvaperinteeseen, ja tulin siihen tulokseen, että sekä Sandra että Doris omalla tavallaan ilmentävät eräänlaista hysteerisen Ofelian perinnettä. Käsittelin myös kandidaatintutkielmassani sitä, kuinka sekä Doris että Sandra on mahdollista jakaa kahteen eri tyttöyden diskurssiin. (Nyyssölä 2023, 10–12.) Mia Österlundin mukaan 1990-luvun alussa tyttöydestä oli esillä kaksi hallitsevaa diskurssia. Toinen käsitteli dynaamista ”tyttövoimatyttöä”, joka haastoi naisellisuuden rajoituksia. Toinen puolestaan käsitteli ”pelokasta Ofeliaa”, joka oli tunteellinen, alistettu, passiivinen ja hauras tyttö. (Österlund 2011, 226.)

Myös Ässä ilmentää näitä kahta diskurssia. Ässä samaan aikaan haastaa naisellisuuden rajoituksia. Hän näyttää ystävilleen, itselleen ja lukijalle, kuinka hän pärjää yksin – tai ainakin haluaa pärjätä. Hän asuu yksin ja tulee toimeen omillaan. Samanaikaisesti Ässä on kuitenkin hauras ja pelokas. Hän samastuu näihin tunteellisiin ja hauraisiin, hulluihin tyttöihin. Nämä tytöt tuovat hänelle turvaa. Samalla Ässän hulluus on jotakin keinotekoista, esitettyä, performanssia: ”Se on hänen listansa ja silmänräpäyksen ajan olen niin kuin hän minut näkee: haluttava, neuroottinen, kiehtovan hankala. Ihanasti hullu, ihanasti nuori ja sekaisin.” (L 150.) Kyseessä onkin vain rooli, jota Ässä esittää, hullu tyttö, jota hän performoi.

Myös Iris ihanoi Ässän hulluutta. Hulluissa tytöissä on Iriksenkin mielestä jotain kaunista ja kiehtovaa. Samalla Iris ei kuitenkaan pysty Ässän tavoin samastumaan hulluihin tyttöihin, ja vaikka ne häntä kiehtovatkin, ei hän kuulu niiden maailmaan:

Iiris ei pysty kuin nyökkäämään. Haava kuvottaa ja kiehtoo häntä yhtä aikaa. Jollakin tavoin hän ymmärtää Ässää: viivastossa on eräänlaista karua kauneutta. Samaa kauneutta, jonka voi nähdä valtavina vyöryvien betonilähiöiden massiivisuudessa, autioiden talojen rikotuissa ikkunoissa, Laura Palmerin hullun tytön kähinässä kasetilla. Samalla Iiristä inhottaa. (L 175.)

Iirikselle hullut tytöt näyttävät eri tavalla kuin Ässälle. Iirikselle hullut tytöt ovat jotain, mitä hän voi katsoa kaukaa ja ihailta. Jotain sellaista, jollaiseksi hän itse ei identifioitu. Ässä kuitenkin näkee hullut tytöt eri tavalla, sillä hän puolestaan pystyy samastumaan niihin.

Aivan kuten Mimille ja Mariialle tai Dorikselle ja Sandralle, tulee performanssista Ässälle yhtäkkiä totuutta ja pakkoa:

”Hyvä on, mä sanon. Mä luulen, että sä halusit mun olevan hullu. Vähän hullu. Mutta ei liikaa. Silleen sopivasti, silleen romanttisesti, että sä voit vähän fiilistellä vaarallista maailmaa ja sitten luikkia kotiin äidin luo. Sä et halunnut, että mä tekisin jotakin järkevää. Mutta samalla... musta tulikin vähän liian hullu.”  
 Ässä puhuu ja puhuu, lauseet ovat aivan liian valmiita ja Ässä osaa ne aivan liian hyvin, että ne pulpahtaisivat hänen päähänsä siinä hetkessä.  
 ”... Ja yhtäkkiä se olinkin minä, joka tarvitsi jotakin. Mä en sopinut enää jalustalle, etäältä palvottavaksi. On yksi asia fiilistellä toisen hulluutta ja toinen asia tuoda sille hullulle ruokakasseja, puhua puhelimessa yöllä painajaisista.” (L 288.)

Kyseisessä sitaatissa Ässä ja Iiris keskustelevat suhteestaan. Iiris on juuri tuonut Ässälle ruokaa, kun tämä ei pysty lähtemään asunnostaan traumaattisten tapahtumien jälkeen: Ässä on juuri todistanut miesystävänsä kuoleman. Ässä tietää itsekin, miten Iiris palvoo häntä, koska hän on juuri tällainen etäinen, kiehtova hullu tyttö. Mutta Ässä huomaa, että tästä hullun tytön roolista on tullut hänen oikea elämänsä, eikä rooli olekaan enää pelkkä rooli, vaan totisinta totta. Enää hän ei valitse esittää tätä hullua tyttöä, eikä enää ole kyse siitä, että hän performoi Lux Lisbonia tai Laura Palmeria, vaan hänestä on, ainakin hänen omien sanojensa mukaan, tullut hullu. Myös *Luxissa* performanssi ja performatiivisuus, näyttelemine ja totuus, kietoutuvat yhteen, niin ettei niitä voikaan enää erottaa toisistaan.

### 3 ”Tässä on niin paljon kuolemaa”

Mariia varoittaa lukijoita Huotarisen teoksen *valoa valoa valoa* alussa seuraavin sanoin: ”Oletteko ihan varmoja että luette tämän tarinan loppuun asti? Tässä on niin paljon kuolemaa.” (VVV 133.) Mariian varoitus soveltuu tähän käsittelylukuun, sillä myös tässä luvussa on paljon kuolemaa.

Kuolema kytkeytyy jokaiseen tutkimaani teokseen. Tarkastelemissani teoksissa tärkeäksi elementiksi nousee (nuoren) naisen kuolema. *Amerikkalainen tyttö* alkaa nuoren naisen, Eddie de Wiren kuolemasta, jota Sandra ja Doris alkavat selvittää. Lopulta myös Doris surmaa itsensä. Itsemurhan tekee myös Huotarisen teoksen *valoa valoa valoa* toinen päähenkilö, Mimi. Teoksessa kerrotaan myös Mimin äidin itsemurhasta ja isoäidin poismenosta. Vain *Luxissa* kumpikaan päähenkilöistä ei kuole, mutta myös siinä kuolleet tytöt ovat tärkeä elementti.

Seuraavissa luvuissa käsittelen kuolemaa jokaisen teoksen osalta erikseen. *Amerikkalaisesta tytöstä* kertovan luvun kohdalla pohjustan naisiseen kuolemaan liittyvää historiaa ja ehdotan, kuinka liiallisella kuolemalla tuodaan näkyväksi naisen kuoleman yleisyyttä kirjallisuus- ja kulttuurikuvastossamme. Seuraavassa luvussa käsittelen *valoa valoa valoa* -teoksen kytköksiä kuolemaan tyttöjen seksuaalisuuden, ruumiillisuuden ja melankolian halun kautta. Lopuksi tarkastelen vielä *Luxin* valossa maanisia keijukaistyttöjä ja miehen kuolemaa, sekä pohdin sitä, onko vinon tytön aina jollain tavalla kuoltava. Ehdotan, että kaikki nämä teokset omalla tavallaan tekevät näkyväksi kuoleman liiallisuutta ja kuolevan naisen kulttuurista kuvaa, joista muodostuu jokaisessa tutkimassani teoksessa omanlaisiaan spektaakkeleita.

#### 3.1 Hukkuvat Ofeliat ja naurava Medusa – nainen on ja ei ole kuollut

Kuoleva nainen on ollut suosittu aihe kuvataiteessa ja kirjallisuudessa jo 1800-luvulta lähtien (Launis 2005, 198; Bronfen 1992, 3). Bram Dijkstra yhdistää kuolevan naisen kuvan osaksi ilmiötä, jota hän kutsuu naisen invalidismin kultiksi. 1800-luvun lopulla Englannissa ja Amerikassa yläluokkaisen naisen heikkoudesta tuli eräänlainen kulttuurinen muoti-ilmiö. Kuvataiteissa, kuten kirjallisuudessakin, naiset kuvattiin sairaina, toipilaina, kuolevina ja kuolleina. Ajan mytologiassa terve nainen alettiin nähdä luonnottomana, ja terveys yhdistettiin maskuliiniseen ja vaaralliseen asenteeseen. Naisen heikkous yhdistettiin menestykseen ja rikkauteen, sillä vain ylemmän luokan naisilla oli varaa sellaiseen. Kuvataiteilijat ja kirjailijat ajoivat naisia vielä pidemmälle uhrauksissaan, eikä heikkous

loppunut vain sairasteluun. Heikkouden kultin sinetöi kuolema, joka oli merkki todellisesta uhrauksesta. (Dijkstra 1986, 25–29.)

Anna Kortelainen tuo ilmi hysterian kulttuurihistoriaa käsittelevässä teoksessaan *Levoton nainen* (2003), kuinka 1800-luvulla eurooppalaisessa kuvataiteessa ilmeni eräänlainen ”Ofelia”-kuvaperinne. Kyseessä oli pitkä jatkumo maalauksia, joiden aiheena toimi Shakespearen Hamlet-näytelmässä itsensä surmaava Ofelia. Valtaosa maalauksista kuvasi joko Ofelian mielipuolisuutta tai hänen itsemurhaansa. Ofelian mielipuolisuus esitettiin kuvataiteessa tavalla, joka suoraan heijasti ajan käsityksiä naisten mielenterveyden horjumisesta. (Kortelainen 2003, 311, 312.)

Kuolevan naisen kuvan juuret juontuvat 1800-luvun perinteeseen<sup>35</sup> naisesta heikkona, invalisoituna Ofeliana. Kuolleen naisen kuva ei kuitenkaan ole kadonnut kulttuuristamme, vaan se elää edelleen. Kuolevan naisen kuvasta on tullut niin yleinen, että emme edes enää näe sitä (Bronfen 1992, 3, 434; Kosonen 2017, 116). Kuolevia naisia esiintyy kuvataiteessa, kirjallisuudessa, tv-sarjoissa ja elokuvissa. Myös *Amerikkalainen tyttö* alkaa siitä, kun Eddie de Wire löydetään Bule-lammesta hukkuneena:

*Det hände sig i Trakten, vid Bule träsket. Eddies död. Hon låg på träskets botten. Håret spretade kring huvudet i tjocka, långa slingor, som bläckfiskarmar, ögonen och munnen vart stort uppspärade. Han såg henne från Loreklippan där han stod och stirrade rakt ner i vattnet, han såg skriket som kom ur hennes öppna mun, det som inte hördes. Han såg in i hennes ögon, de var tomma. Fiskar simmade ut och in genom dem och i kroppens andra håligheter. (DAF 9.)<sup>36</sup>*

Kuollutta Eddietä kuvaillaan sitaatissa paikoin jopa groteskisti: hiukset ovat kuin mustekalan lonkerot ja kalat uivat tytön silmistä sisään ja ulos. Eddietä ei kuvata kauniina, mysteerisenä ja menetettynä muusana, mihin esimerkiksi Shakespearen Ofelia vertautuu. Ruth J. Owen esittääkin, kuinka hukkuvana tyttönä Ofelia erottuu muista veden varassa olevista naisista. Venus nousee vedestä syntyessään, mutta Ofeliaa vesi rajoittaa. Ofelia kelluu passiivisena

<sup>35</sup> Hysteria, naisten heikkous, koski myös kaunokirjallisuutta. Kortelaisen mukaan 1800-luvun lopulle tultaessa hysteria oli muodostunut diagnostisen kategorian lisäksi mielikuvituksen väline ja kaunokirjallinen ilmiö. Yksi hysteriakirjallisuuteen voimakkaimmin vaikuttaneista teoksista oli Gustave Flaubertin *Rouva Bovary* (1855), jonka nimikkohenkilöä Emma Bovary Charles Richet kutsui muun muassa ”hysteerikoista elävimmäksi, todenmukaisimmaksi ja intohimoisimmaksi.” (Kortelainen 2003, 277–278.)

<sup>36</sup> *Se tapahtui Seudulla, Bule-lammella. Eddien kuolema. Hän makasi lammen pohjassa. Hiukset levisivät pään ympäri paksuina pitkinä suortuvina, ne olivat kuin mustekalan lonkerot, silmät ja suu olivat ammoltaan. Poika näki hänet Lore-kalliolta seistessään tuijottamassa suoraan alas veteen, hän näki huodon joka tulvi äänettömänä tytön avoimesta suusta. Hän katsoi tyttöä silmiin, ne olivat tyhjät. Kalat uivat niistä sisään ja ulos, samoin ruumiin muista aukoista. (AT 9.)*

pois, ja hänestä tuleekin hiljainen muusa, joka on aina runon äänen kuviteltu kohde ja vastakohta. Ofelia ei toimi muistutuksena kuolemasta, sillä häneen harvoin samaistutaan. (Owen 2007, 782–783.) Sekä naiseutta että kuolemaa leimaa toiseus: näin sekä kuolema että nainen pysyvät miehelle tarpeeksi etäisinä. (Bronfen 1992, 205.)

Kati Launiksen mukaan hukuttautuvan naisen kuva onkin yksi toistuvista, kulttuurisista naiskuvista. Hän listaa sen ilmentäjiksi Shakespearin Ofelian lisäksi muun muassa *Kalevalan* Ainon, Kate Chopinin *The Awakening*-romaanin Ednan ja F. E. Sillanpään *Hiltun ja Ragnarin* (1923) Hiltun. (Launis 2005, 223.) Eddie vertautuu myös David Lynchin ja Mark Frostin luoman tv-sarja *Twin Peaksin* (1990–1991) Laura Palmeriin, joka hänkin löydetään kuolleena vedestä (ks. esim. Helle 2016, 87; Malmio 2013, 206.)

Eddie ei ehkä suoraan vertaudu esimerkiksi Ofeliaan, sillä Eddie ei itse hukuttaudu, eikä hänen kuolemassaan ole kyse itsemurhasta. Kandidaatintutkielmassani toin esille, kuinka *Amerikkalaisen tytön* Sandraa voi kuvata tällaisena hysterisoituvana Ofeliana. (Nyyssölä 2023, 11–12). Tässä tutkielmassani en kuitenkaan ole niinkään kiinnostunut pohtimaan sitä, kuka teoksen henkilöistä kuvaa Ofeliaa parhaiten, vaan sitä, miksi tyttöjen kuolemat nousevat niin suureen rooliin Fagerholmin teoksessa, ja mitä merkityksiä näillä tyttöjen kuolemilla on.

*Amerikkalaisessa työssä* naiset ilmentävät kuolemaa ehdottomasti enemmän kuin miehet. Inget Herrman, Sandran ystävä ja Sandran isän tyttöystävän Kennyn isosisko, huomauttaakin Sandralle, kuinka tämän isä Oolantilainen ei ole valmis kohtaamaan omaa kuolevaisuuttaan:

”Kanske stod han inte ut med att stå öga mot öga med sin egen dödlighet.” [...] ”Det brukar vara en av de negativa effekterna av ett intimt umgänge mellan äldre man och yngre kvinna”, fortstatter Inget Herrman. (DAF 412.)<sup>37</sup>

Sitaatissa korostuu se, kuinka mies ei kohtaa kuolemaa, vaan kuolemasta muistuttaa aina nainen. Kyseisessä sitaatissa Inget puhuu Sandralle Oolantilaisen ja Ingetin nuoremman sisaren, Kennyn, välisestä suhteesta. Kenny muistuttaa Oolantilaista tämän kuolevaisuudesta, sillä Oolantilainen on Kennyä paljon vanhempi. Kenny on nuori, kuplivainen ja eläväinen. Siitä huolimatta Kenny nuorena naisena representoi kuolemaa.

Bronfen (1992, 205) tuo esille sen, kuinka nainen ja kuolema ovat samaan aikaan jotain representoitua, mutta samaan aikaan jotain, mitä ei voida esittää: kuolema ja nainen ovat kulttuurisesti esitettyjä kategorioita, jotka ovat samalla jotain miehille kaukaista. Myös

<sup>37</sup> ”Ehkä hän ei kestänyt katsoa omaa kuolevaisuuttaan silmästä silmään.” [...] ”Se on yleensä yksi kielteisistä vaikutuksista ikääntyneen miehen ja nuoren naisen intiimissä suhteessa”, Inget Herrman jatkoi. (AT 443.)

Hélène Cixous (1975/2013, 52) tuo esille sen, kuinka nainen ja kuolema on tavattu yhdistää siksi, että miehet pelkäävät naisia. Sekä Bronfen että Cixous tuovat esille Freudin pimeän mantereeseen (engl. dark continent), joksi Freud nimitti naisten seksuaalisuutta. Cixous kuitenkin toteaa, ettei manner ole sen enempää pimeä kuin tuntematonkaan. (Cixous 1975/2013, 52–53.)

Nuoren naisen ja kuoleman kytköksiä voi tarkastella yhteneväisyyksien lisäksi myös niiden eroavaisuuksien kautta: nuoren naisen, kuten Kennyn, yhdistäminen kuolemaan on esimerkiksi yllättävämpää kuin vanhan miehen, kuten Oolantilaisen, yhdistäminen kuolemaan. Toisaalta palaamme tällöin jälleen kysymykseen siitä, miksi juuri nainen representoi kuolemaa eikä mies. Bronfenin (1992, x-xi) ajatus siitä, että nainen representoi kuolemaa siksi, että jos kuolema representoisi miestä, tulisi kuolema aivan liian lähelle, on myös jossain määrin asetettava kyseenalaiseksi. Eikö kuolema tällöin tule lähelle esimerkiksi naislukijaa?

Palaamme jälleen Bronfenin (1992, 434) ajatukseen siitä, kuinka kulttuurinen kuva naisesta ja kuolemasta on niin yleinen, että se on muuttunut näkymättömäksi. Esimerkiksi viktoriaanisen ajan Englannissa naisten itsemurhat hallitsivat kuvataiteen ja kirjallisuuden diskurssia. Vaikka itsemurhat olivat yleisempiä miehillä kuin naisilla, kuvaukset naisten itsemurhasta läpäisivät ajan sosiaaliset ja taiteelliset kertomukset, kun taas esitykset miesten itsemurhasta olivat harvinaisia (Krysinska 2009, 28; Nicoletti 2004.) Naisten itsemurhan ja kuoleman kuvaukset ovat edelleen yleisiä, vaikkakin esimerkiksi itsemurhatilastoissa miesten tekemät itsemurhat ovat yleisempiä kuin naisten (Tilastokeskus 2024).

Amerikkalaisessa työssä kuolema yhdistyy eittämättä tyttöihin. Vaikka kuoleman kohtaakin teoksessa myös mies – serkkumamman poika Björn – ei tämän kuolema paisu samanlaiseksi spehtaakkeliksi kuin nuorten naisten kuolemat. Eddien kuolemasta muodostuu Sandralle ja Dorikselle eräänlainen pakkomielle, ja he jopa leikkivät Eddien kuolemaa samalla kun yrittävät selvittää Amerikkalaisen tytön mysteeriä yhdessä monista leikeistään. Isommaksi spehtaakkeliksi nousee myös Doriksen itsemurha, josta kerrotaan lukijalle jo teoksen alussa:

Fast vem kunde ana då, att inte så munga år senare skulle Doris också vara död.

*Det hände sig i Trakten, vid Bule träsket: dödens förtrollning vid unga år. Det var en lördag i november månad, skymningen förvandlades sakta till mörker och Doris Flinkenberg, sexton år, vandrade genom*

skogen på den bekanta stigen ner till Bule träsket. [...] Men så alltså, i mellanrummet mellan två siffor hade beslutsamheten gripit Doris Flinkenberg på nytt. Och hon bara höjde pistolmynningen mot tinningen, och, knäpp, hon tryckte av. (DAF 11–12.)<sup>38</sup>

Huomion arvoista sitaatissa on se, kuinka Doriksen itsemurhasta lähdetään kertomaan samalla tavalla kuin Eddien kuolemasta: se tapahtui Seudulla, Bule-lammella. Doris kuitenkin kohtaa kuolemansa hyvin erilaisella tavalla kuin Eddie. Doris surmaa itsensä, muttei kuitenkaan hukuttautumalla, vaan ampumalla itsensä.

Katrina Jaworski tarkastelee itsemurhaa ja sukupuolta teoksessaan *The Gender of Suicide. Knowledge Production, Theory and Suicidology* (2014). Jaworskin mukaan itsemurhan tekotavat vaihtelevat sukupuolten välillä. Miehet surmaavat itsensä useimmiten väkivaltaisemmin keinoin kuin naiset, esimerkiksi aseilla tai hirttäytymällä, kun puolestaan naiset käyttävät useimmiten myrkyä tai lääkkeitä. (Jaworski 2014, 23–24; ks. myös esim. Stack & Bowman 2009, 57.) Miesten itsemurhat kuvataan järkiperusteisina, sankarillisina, rationaalisina ja aktiivisina tapahtumina, kun puolestaan naisten itsemurhat kuvataan usein tunneperäisinä, irrationaalisina, ambivalentteina ja passiivisina (Jaworski 2014, 22–26; Kosonen 2020, 99). Tämän valossa onkin mielenkiintoista tarkastella lähempää Doriksen sekä Björnin itsemurhaa.

Björnin itsemurha tapahtuu kyllä tällaisen väkivaltaisen teon kautta: hän hirttää itsensä. Björnin itsemurhaa ei kuitenkaan kuvata järkiperäisenä, sankarillisena tai aktiivisena tapahtumana. Bengt löytää serkkunsa roikkumasta vajasta, eikä itse itsemurhan tekohetkeä kuvailla lukijalle missään vaiheessa. Björn on surmannut itsensä rakkauden tähden, aivan kuten Doriskin. Doriksen itsemurha eroaa tällaisesta tyypillisestä feminiinisestä itsemurhasta, jota Kosonen ja Jaworski kuvailevat. Doriksen itsemurha on toki tunneperäinen, mutta hänen itsemurhansa kuvataan aktiivisena tapahtumana, jossa Doris ampuu itsensä. Doris kuvataan toimijana, joka riistää itseltään hengen, eikä vain ajailehdi passiivisena pois kuin kuolleet Ofeliat. Tällä tavoin *Amerikkalainen tyttö* myös rikkoo itsemurhasta kertomisen konventioita ja tapoja, joilla feminiinistä tai maskuliinista oman hengen riistämistä kuvataan.

<sup>38</sup> Kukapa olisi tuolloin voinut aavistaa, että vain muutaman vuoden kuluttua myös Doris olisi kuollut. *Tapahtui Seudulla, Bule-lammella: kuoleman lumous nuorella iällä*. Oli marraskuinen lauantai, hämärä muuttui vitkaan pimeydeksi ja Doris Flinkenberg, 16 vuotta, kulki metsän halki tuttua polkua Bule-lammelle. [...] Mutta siis, kahden luvun välillä päättäväisyys oli taas vallannut Doris Flinkenbergin. Ja hän kohotti pistoolinsuun ohimolleen, ja napsis, painoi liipaisinta. (AT 11-12.)

Miehisen itsemurhan ei tarvitse olla sankarillista, eikä feminiininen itsemurha olekaan vain passiivinen tapahtuma. Myös kuoleman hetkellä tytöt näyttäytyvät itsenäisinä toimijoina.

Se, mikä myös eroaa Björnin sekä Doriksen itsemurhassa on se, kuinka paljon tilaa ne saavat. Doriksen itsemurha, aivan kuin Eddien kuolemakin, nousee ikään kuin eräänlaiseksi speaktaakkeliksi, toisin kuin Björnin kuolema. Björnin kuolema ei saa teoksessa samalla tavalla tilaa kuin Doriksen tai Eddien kuolemat. Näin feminiininen kuolema nousee teoksessa esiin. Ehdotankin, että Fagerholm tarkoituksella nostaa teoksessa esille naisten ja tyttöjen kuolemia, ja tällä tavalla tekee näkyväksi sen, kuinka naisen kuolemasta on tullut meille näkymätöntä.

Cixous korostaa sitä, kuinka nainen ja kuolema eivät ole sama asia: ”Hän [Medusa] ei ole kuole(tta)va. Hän on kaunis ja hän nauraa.” (Cixous 1975/2013, 52.) Vaikka Bronfen yhdistääkin kuoleman ja naiseuden, myös hän on sitä mieltä, että tätä yhteyttä on mahdollista tuoda esille ja purkaa. Bronfen (1992, 407) esimerkiksi väittää, että muun muassa etäisyyttä ja komediaa käyttämällä naiskirjailijat voivat viedä kuoleman ja naiseuden yhdistäviä konventioita liiallisuuksiin asti, ja muuttaa nämä konventiot makaabereiksi ja groteskeiksi. Juuri näin tekee myös *Amerikkalainen tyttö*.

Amerikkalaisessa tytössä kuolema tulee vahvasti esille myös muilla keinoilla kuin vain hahmojen kuolemilla. Sandra ja Doris ovat kiinnostuneet kuolemasta: he keräävät lehtileikkeitä kuolemista ja kuolema esiintyy heidän puheissaan ja leikeissään. Kuoleman voi nähdä teoksessa melkein jopa parodisena, sillä se on niin vahvasti läsnä. Seuraavassa katkelmassa näkyikin teoksessa esiintyvän kuoleman absurdius: olet kuollut, mutta nyt on aika herätä:

Sandra tog några steg framåt så att hon stod rakt framför den sovande Doris i bassängen, den fortfarande vilt snarkande Doris. Så sträckte hon ut sitt pekfinger som en pistol och sa med hög och myndig röst: ”Pang! Du är död! Dags att vakna nu!” (DAF 102.)<sup>39</sup>

Kyseisessä sitaatissa Sandra herättää Doriksen ampumalla tätä sormistaan tehdyllä pistoolilla. Näin Sandran ja Doriksen ensitapaaminenkin yhdistyy kuolemaan – ainakin kuvainnollisesti. Katkelma näyttää myös sen, kuinka kuolema on läsnä teoksessa monilla eri tavoilla. Doris ei

---

<sup>39</sup> Sandra otti pari askelta niin että seiso i aivan altaassa nukkuvan Doriksen edessä, edelleen rajusti kuorsaavan Doriksen. Sitten hän tähtäsi etusormellaan kuin pistoolilla ja sanoi kovalla käskevällä äänellä: ”Pang! Sinä kuolit! Nyt on aika herätä!” (AT 107.)

tietenkään sitaatissa oikeasti kuole, mutta kuolema on läsnä henkilöhahmojen puheissa, ajatuksissa ja teoissa.

*Amerikkalaisessa tytössä* kuolema näyttäytyy siis konkreettisten kuolemien lisäksi monilla muilla tavoilla, kuten henkilöhahmojen repliikeissä. Sandra ja Doris toistavat monia eri kuolemaan liittyviä sanontoja, jotka esiintyvät läpi teoksen. Esimerkiksi ”memento mori” (DAF 159, 164) ja ”den enes död, den andres bröd”<sup>40</sup> (DAF 11, 44, 128) sekä ”dödens förtrollning vid unga år”<sup>41</sup> (DAF 11, 15, 89) ovat sanontoja, jotka toistuvat läpi teoksen. Sanontojen toistuvuus omalta osaltaan ilmentää parodisuutta siinä, että sanontoja hoettaessa uudestaan ja uudestaan ne menettävät merkityksensä. Varsinkin memento mori -sanonta näyttäytyy parodisena: Doris muistuttaa lukijaa kuolevaisuudesta, vaikka pian Doris kohtaakin kuoleman itse.

Kuoleman liiallisuutta ja absurdiutta kuvaa myös se, kuinka kuolema ujuttautuu jopa tyttöjen leikkeihin. Sandra ja Doris leikkivät jatkuvasti leikkiä nimeltä Amerikkalaisen tytön mysteeri, jossa Eddie saa surmansa. Tähän leikkiin lukeutuu monia erilaisia sanontoja, jotka toistuvat samalla tavalla kuin kuolemaan liittyvät sanonnat. Kuitenkin leikki on jotain sellaista, joka jää lukijalta ikään kuin piiloon: emme saa tietää, mitä kaikkea leikkiin liittyy tarkalleen, ja kuinka usein Sandra ja Doris leikkivät Eddien kuolemaa. Doris kuitenkin ehdottaa, että he vievät leikin loppuun saakka. Tytöt päättävät järjestää amerikkalaiselle tytölle hautajaiset, joissa Sandra saa esittää pääosaa. Sandra makaa uima-altaan pohjalla kankaiden päällä yllään Eddien omistama huivi ja Yksinäisyys & Pelko -pusero, samalla kun Doris toistaa leikin olennaisia sanontoja:

Och Sandra låg och blundade för hon var död, och Doris strödde blomblad – det skulle föreställa rosor men det var vanliga åkerblommor bara, men temat var; Ingen kände min ros i världen utom jag – över Sandras kropp på botten.

Ingen kände min ros i världen utom jag, mumlade Doris. Hjärtat är en hjärtlös jägare, mumlade hon. Och sa: ”Det var en främmande fågel, nu är den död.” (DAF 273.)<sup>42</sup>

<sup>40</sup> ”Toisen kuolo, toisen leipä” (AT 11, 45, 136).

<sup>41</sup> ”Kuoleman lumous nuorella iällä” (AT 11, 15)

<sup>42</sup> Ja Sandra makasi silmät kiinni koska oli kuollut, ja Doris sirotteli kukan terälehtiä – ne olivat olevinaan ruusuja vaikka olivatkin tavallisia niittykukkia, mutta teema oli: kukaan muu maailmassa ei tuntenut minun ruusuani paitsi minä – Sandran vartalon ylle.

”Kukaan muu maailmassa ei tuntenut minun ruusuani paitsi minä”, Doris mutisi. ”Sydän on sydämetön metsästäjä”, hän mutisi. Ja sanoi: ”Se oli outo lintu, nyt se on kuollut.” (AT 292.)

Kyseisessä sitaatissa amerikkalaisen tytön hautajaiset kuvaavat osaltaan myös sitä, kuinka leikki on lopussa ja tyttöjen on aika aikuistua. Doris on kyllästynyt Eddie de Wireen, häntä ei enää kiinnosta leikkiä Amerikkalaista tyttöä. Hän mumisee sanontoja, jotka olivat ennen niin tärkeitä. Ainoa asia, minkä Doris selvästi sanoo, on se, että amerikkalainen tyttö on kuollut. Hautajaisten leikkiminen on kieltämättä jopa niin liallista, että siitä tulee parodista, absurdia.

Ehdotankin, että kuoleman hyperbolisella<sup>43</sup> esittämisellä alleviivataan *Amerikkalaisessa tytössä* sitä, kuinka länsimaisessa kulttuurissa ja kirjallisuudessa kuolleen naisen kuva on niin yleinen. Tällä tavoin teoksessa kuolleen naisen trooppia<sup>44</sup> kyseenalaistetaan parodisin keinoin. Vaikka Bronfenin (1992, 405) mukaan naiskirjailijatkin kirjoittavat aina maskuliinisesta positiosta käsin – vaikka he tekisivätkin niin osoittaakseen ja tuomitakseen tavan, jolla naisista ja kuolemasta kirjoitetaan – ehdotan, että Fagerholmin teos vinouttaa ajatusta maskuliinisesta kirjailijapositiona parodisia keinoja käyttäen. Teoksessa kuoleman ja naisen yhdistäminen on nimenomaan tarkoituksellista ja tapa rikkoa länsimaisen kulttuurin naisiseen kuolemaan liittyviä konventioita.

Kuoleman hyperbolinen kirjoittaminen on myös mahdollista yhdistää gurleskiin. Gurleskille ominainen liallinen feminiinisyys voidaan yhdistää myös lialliseen, tyttöistettyyn kuolemaan. Glenum (2010, 20) huomauttaakin, kuinka gurleskirunoilijat käyttävät eräänlaista speaktaakkelin estetiikkaa. Amerikkalaisessa tytössä tyttöistetyt, lialliset kuolemat paisuvat niin laajoiksi, että niitä voi kutsua speaktaakkeleiksi. Kuolema on Fagerholmin teoksessa tarkoituksellista, parodista ja speaktaakkelimaista.

### 3.2 ”Kumpaan suuntaan tahansa kulkee halun voima” – Melankolian halu

DÖ OCH dö och dö och dö. Niin Astrid Lindgrenillä ja hänen sisarillaan oli tapana sanoa toisilleen heti puhelujen aluksi. Kuolema pois päiviltä. Mutta poistuiko se heidän unistaan? (VVV 9.)

Näin alkaa Vilja-Tuulia Huotarisen nuortenromaani *valoa valoa valoa*. Jo teoksen ensimmäiset sanat paljastavat, mistä teoksessa on kyse: kuolemasta. Kuolema kytkeytyy

<sup>43</sup> <sup>43</sup> Hyperbolalla tarkoitetaan tietoista liioittelua, jossa huomio kiinnitetään johonkin keskeiseen ajatukseen tai kohteeseen (Haapala 2013, 226).

<sup>44</sup> Yleisimmin troopilla tarkoitetaan kielikuvaa, jossa sanoja käytetään kirjaimellisesta merkityksestä poiketen (Haapala 2013, 208). Tässä yhteydessä troopilla tarkoitan kuitenkin jotakin sellaista aihetta, joka toistuu kulttuurisessa kontekstissa kliseeseen asti. Tällaista trooppia voisi verrata esimerkiksi topokseen, jota puolestaan voidaan kuvata sellaiseksi toistuvaksi elementiksi, joka myös saattaa olla yleisyydessään kliseinen (Suomela 2014, 144–145).

teokseen monella eri tavalla. Toinen teoksen päähenkilöistä, Mimi, on menettänyt äitinsä. Äiti on tehnyt itsemurhan perheen talon ullakolla. Tarinan edetessä myös Mimin isoäiti kuolee. Lopulta Mimi surmaa itsensä. Mariia varoittelee lukijoita: ”Oletteko ihan varmoja että luette tämän tarinan loppuun asti? Tässä on niin paljon kuolemaa.” (VVV 133.)

Vaikka kuolema on teoksessa läsnä hyvin konkreettisesti eri hahmojen kuolemien kautta, kietoutuu kuolema teokseen vahvasti myös muilla tavoilla. Kuolema kytkeytyy teoksessa elämään: ruumiillisuuteen ja tyttöjen seksuaalisuuteen. Roberta Seelinger Trites tuo esille, että nuortenkirjallisuudessa kuolemaa koskeva diskurssi kytkeytyy yhteen kahden muun nuortenkirjallisuutta hallitsevan diskurssin kanssa: vanhemmista riippumattoman identiteetin luomisen ja seksuaalisuuden tutkimisen. (Trites 2000, 122.)

Kuolema ja seksi linkittyvät Tritesin ajattelussa hyvin vahvasti yhteen. Hän argumentoi, että kulttuurissamme on tavattu suojella lapsia seksiltä, sillä silloin suojelemme lapsia myös kuolemalta. Tritesin mukaan kulttuuriamme hallitseva kuva viattomasta lapsesta ylläpitää illuusiota siitä, että lapset kukoistavat silloin, kun he ovat vapaita lihallisuuden turmelevasta tiedosta. Lihallisuudessa yhdistyvät seksi ja kuolema. (Trites 2000, 122.) Seuraavassa sitaatissa teoksen päähenkilö kertoo, kuinka kuolema ja elämä kietoutuvat tiukasti yhteen:

Ennen kuin kestää kuoleman täytyy elää kauan.  
 Ei ole hyväksi jos kuolema saapuu sanotaanko nyt liian läheiselle ja liian varhain.  
 Saati että niitä tulee useita.  
 Silloin ymmärtää (edelleen liian varhain) että ne eivät lopu. Koskaan. Silloin elämäntarina ei ala häppöisesti. Voisi sanoa että se alkaa niin huonosti ettei pahemmasta väliä.  
 Ennen kuin kestää kuoleman täytyy elää.  
 Siksi tässä tarinassa tulee tapahtumaan paljon ennen kuolemaa.

Kokonaisen elämän verran. (VVV 10–11.)

Yllä olevassa katkelmassa Mariia muistuttaa lukijoita siitä, että ilman elämää ei ole kuolemaa. Tritesin (2000, 123) mukaan nuortenkirjallisuudessa nuoret oppivat ymmärtämään kuoleman ja elämän suhteen paremmin, kun he oppivat näkemään itsensä toimijoina ja subjekteina. Seksuaalisuuteen liittyy eittämättä myös toimijuus. Huotarisen teoksessa kuolema ja seksuaalisuuden tutkiminen yhdistyvät jossakin sellaisessa, mitä nimitän tässä luvussa halun melankoliaksi.

Huotarisen teoksessa yhdistyvät kahden tytön halu ja siihen liittyvä melankolia. Seksuaalisuus, ruumiillisuus ja sukupuoli ovat kaikki hyvin vahvasti teoksessa esillä. Mia Österlundin (2011, 230) mukaan yksi tyttö tutkimuksen olennaisista kysymyksistä onkin se,

kuinka kaunokirjallisuudessa tytön seksuaalisuus ja seksualisoiminen toimivat ja miten ruumis ja seksuaalisuus limittyvät tyttöyteen. Mariian ja Mimin seksuaalisuus limittyy vahvasti melankolian kanssa:

MIMI PAINAUTUI minua vasten mullan tuoksussa. Me kiedoimme jalkamme yhteen ja minä menin hänen sisäänsä. Kaiken kaipuun ja menetyksen tilalle tuli toinen väkevä voima.

Tällä kertaa en saanut Mimistä otetta.

Hän oli liukas.

Hän vapisi niin.

Silloin minä sanoin:

Tule sinä minuun.

Mimi sanoi:

Näytä minulle itsesi kokonaan.

Mimi itki suu minun jalkojeni välissä. (VVV 123–124.)

Kyseisessä sitaatissa Mariia ja Mimi harrastavat seksiä. Mimi on juuri tullut isoäitinsä hautajaisista. Haluun ja ruumiillisuuteen kuitenkin sekoittuu jotakin melankolista: kaipuu ja menetys sekoittuvat halun kanssa, Mimi itkee seksuaalisen aktin keskellä.

Mikko Carlson kirjottaa teoksessaan *Paikantuneita haluja: Seksuaalisuus ja tila Christer Kihlmanin tuotannossa* (2014) halun melankoliasta. Carlson viittaa teoksessaan Judith Butlerin ajatuksiin melankoliasta eräänlaisena homoseksuaalisen kiintymyksen kieltona. Olennaista on se, että samansukupuolisen rakkaudenkohteen menetys on jäänyt tiedostamatta ja näin ollen myös surematta. Carlson mukailee Lasse Kekkiä väittäessään, ettei ole uskottavaa ajatella homomelankolian syntyvän heteroseksuaalisten halujen kiellosta, vaan pikemminkin heteroseksuaalisuuden mahdollisuuden menetyksestä. (Carlson 2014, 208–209.)

Mimin ja Mariian halun voi nähdä rakentuvan osittain Carlsonin ajatukselle homomelankoliasta, osittain ei. Mariia ja Mimi kipuilevat sen suhteen, etteivät he voi kertoa suhteestaan Mariian vanhemmille. Mariia kertookin, että tyypillisesti he riitelevät siitä, etteivät voi elää normaalia elämää ja tehdä yhdessä normaaleja asioita. Mimiä haittaa se, ettei hän voi olla osa Mariian elämää ”normaalilla tavalla”, kuten heteroseksuaalisessa suhteessa olisi mahdollista. (VVV 129-130.)

Huotarisen teoksessa melankolian käsite ei kuitenkaan ole näin yksiselitteinen. Liisi Huhtala (2007, 142) määrittelee suomalaisen nykyttökirjallisuuden pääteemojen keskittyvän valtasuhteisiin, ruumiillisuuteen ja seksuaalisuuteen. Huhtalan mukaan nykyajan tyttökuvaukset tematisoivat ulkonäköä ja laihuutta suhteessa seksuaalisuuteen, haluun ja kapinaan. Huhtala tulkitsee muun muassa lesboutta ja syömishäiriöitä aikuisten maailmaa

vastaan kohdistuvan kapinan ilmaisuina. Tulevaisuuden kapinallisuus puolestaan piilee hänen mukaansa tavallisuudessa ja alisuoriutumisessa. (Huhtala 2007, 154.) Ehdotankin, että tyttöjen halun melankolia kietoutuu yhteen ruumiillisuuden, kapinan ja kuoleman kanssa.

En kuitenkaan yhdy täysin Huhtalan mielipiteeseen siitä, että tyttöjen rakkaus olisi jollakin tavalla kapinointia aikuisuutta vastaan. Teoksessa on eräänlainen ”sinä ja minä muuta maailmaa vastaan” -asetelma: yhdessä tytöt luovat oman turvapaikkansa, joka suojelee heitä muiden aiheuttamilta paineilta, ikätovereilta, Mariian hiljaiselta perheeltä ja Mimin poissaolevalta isältä ja kuolleelta äidiltä. Näen kuitenkin, että Mariia ja Mimi ovat yhdessä, koska rakastavat toisiaan, ja kapina syntyy tästä yhteisestä rakkaudesta. Itse tyttöihin rakastuminen puolestaan ei ole kapinointia. Pikemminkin näen, että halun melankolia liittyy tytöillä vahvasti ruumiillisuuteen: kapinassa kyse on siitä, että tytöt saavat itse määrittää, mitä tekevät ruumiillaan. Nykykirjallisuuden tyttökirjat kysyvätkin, ketkä normittavat, määrittävät ja käyttävät tytön ruumista, ja kuinka paljon tytöillä itsellään on valtaa ruumiiseensa. (Huhtala 2008, 33.) Näin tekee myös *valoa valoa valoa*:

Sisältäpäin olimme kuumia ja avoimia. Olimme huokoisia ja vuotavia. Miltä tuntuu se ja se? Mitään kiellettyjä hedelmiä ei ollut. Me söimme ne heti. Eivätkä ne silloin olleet enää kiellettyjä vaan ainoastaan meidän.  
Emmekä me hävenneet mitään.  
Tai: me häpysimme kaiken.  
Me eläydyimme toisiimme.  
Vitun kuva oli molemmissa säkenöivä aurinko. (VVV 73.)

Kyseisessä sitaatissa Mariia kuvaileekin hänen ja Mimin suhdetta omiin ruumiisiinsa. Mariia ei pelkää kirjoittaa ruumiistaan sellaisena kuin se on, eikä hän pelkää käyttää ruumiiseensa liittyviä sanoja. Mariia kehottaakin lukijoita ottamaan ”haltuun meihin liittyvät sanat” (VVV 73.) Mariia kuvailee ruumista jopa rujosti: tytöt ovat huokoisia ja vuotavia, kuumia ja avoimia. Lara Glenumin mukaan groteski gurleskissa vastustaa klassista estetiikkaa. Klassisen estetiikan mukaiset ruumiit ovat muuttumattomia, staattisia ja siloteltuja. Groteskit ruumiit puolestaan ovat aina liikkeessä: ruumista luodaan ja rakennetaan jatkuvasti. Groteskit ruumiit ovat avoimia, ulkonevia ja huokoisia. Ne kuuluvat matalaan kulttuuriin, kun puolestaan klassisen estetiikan kehot ovat symmetrisiä ja tyylikkäitä ja porvariston normalisoiviin pyrkimyksiin sopivia. (Bahtin 1965/1995, 28–29, 281; Russo 1994, 8.) Gurleski tuo esille sen, kuinka tyttöyteen kuuluu myös groteskius. Tyttöruumis on ”groteski ruumis” myös siinä mielessä, että se on tosiaan alati muuttuva, se ei koskaan ole paikallaan ja sitä luodaan ja rakennetaan jatkuvasti.

Osittain Mariian kuvaus ruumiista onkin tällaista gurleskille tyypillistä, groteskia kuvausta.

Toisaalta tyttöjen seksuaalisuutta kuvataan myös hyvin poeettisesti:

MIMI SANOI että sielu on sama asia kuin ruumis.  
 Sielu tavoitetaan vain pintaa pitkin.  
 Tehän muistatte: pinta on herkintä meissä!  
 Kun iho on auki ruumis näyttää sieluamme.  
 Tai näyttelee sen.  
 Meneekö tämä liian vaikeaksi?  
 Sanotaan se konkreettisesti:

Mimin rinnat olivat  
 kaksi  
 p e h m e ä ä sielukasta p i l v e ä !

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

Mimi sanoi:

Rakastuminen on sitä että keskittyy hyvyyteen.

Sanoin:

Tämä on hyvä. Tämä rytmi ja tämä liike.

Kirjailijat sanovat että orgasmi on pieni kuolema.

Minä sanon ettei orgasmin hetkellä menetä mitään. (VVV 59.)

Kyseisessä sitaatissa tytöt harrastavat seksiä yhdessä ensimmäistä kertaa. Tyttöjen seksuaalista kanssakäymistä kuvataan paikoin jopa runollisesti, ja Mariia näkee heidät tasavertaisina. Trites esittää, että nuortenkirjallisuus käsittelee aina valtasuhteita, jotka ulottuvat myös todellisuuteen: tytöt oppivat neuvottelemaan vallan tasoista, jotka ovat olemassa lukemattomissa sosiaalisissa tiloissa, joissa tytöt toimivat, kuten perheen kanssa, koulussa sekä seksuaalisuuden, sukupuolen ja luokan sosiaalisissa rakenteissa. (Trites 2000, 3.) Mariian ja Mimin välillä ei tapahdu minkäänlaista valtakamppailua, vaan he ovat yhdenvertaisia. Kuten Liisi Huhtala (2008, 36) sen ilmaisee, tyttöjen ruumis ei ”piiloudu rivien väliin”, ja tyttöjen oma halu ja tahto tulee esille. Seksuaalisuutta kuvataan tyttöjen näkökulmasta ja heidät kuvataan itsenäisinä toimijoina. Mariia toteaa sitaatin lopussa, ettei ”orgasmin hetkellä menetä mitään”.

Edellisessä katkelmassa viitataan muun muassa Monika Fagerholmin *Diivaan* (1998, ruots. *Diva*), jossa nimikkohenkilö Diiva kutsuu orgasmia ”pieneksi kuolemaksi”. Mia Österlund (2022, 125) tuo esille, kuinka Fagerholm on vaikuttanut vuosituhannen vaihteen jälkeisiin nuortenromaaneihin ja niiden tapaan kuvata tyttöjä. Kristiina Malmiokin (2013, 206) huomauttaa, kuinka Fagerholmin ”romaanien vaikutus näkyy monien nuorten

naiskirjailijoiden tuotannossa”. *valoa valoa valoa* -teoksessa on suhteellisen selkeä vastine Fagerholmin *Diivan* kuuluisalle masturbaatiokohtaukselle:

*Koukistin reiteni maapallon ympärille. Pallo puristui jalkojeni väliä vasten ja kun rentoutin lihakset kuuma ilo hulahti jäseniini. Kuuma ilo kuin valo. Tein saman uudelleen. Ja toisen kerran. Ja vielä. Muovi lipsui hikisissä käsissäni. Tunsin maapallon hohkaavan kuin kekäle ja lähettävän punaisia ja sinisiä ja keltaisia viestejään ympäri vartaloani joka maasta ja kylästä ja merestä ja kaupungista.*

**HYVÄT LUKIJAT.**

Teilläkin on näitä lapsuuden masturbaatiokokemuksia.

Niissä ei ole mitään erikoista.

Mutta se että se oli maapallo josta pitelin kiinni on minusta tärkeää.

Se ei ollut tylppä esine jonka olisin työntänyt sisälleni. Valtikka tai mitään sellaista.

Ratsastin hajareisin pallon päällä ja nautin. (VVV 71.)

Astun karttahuoneeseen ja menen makaamaan vatsalleni yhdelle kaikkein vanhimmista kartoista. Se kuvaa vanhaa Mesopotamiaa, oikein tyylikäs kartta, yksi suosikeistani. Hieron vatsaani haurasta pintaa vasten niin että kartta alkaa repeillä, hieron aina vain kovempaa, **pieni kuolema pieni kuolema**. Käännyn selälleni. Minun tikkunekkuni. Kuinka hyvältä se maistuukaan. Kuinka makealta ja ällöttävältä, mutta ihanalta, uskomattoman suloiselta. (*Diiva* 455.)

Sekä Huotarisen teoksessa että *Diivassa* tytöt tyydyttävät itseään karttojen päällä. Kuten Mariia toteaa, itsensä tyydyttämisessä ei ole mitään erikoista, kaikilla on lapsuuden masturbaatiokokemuksia, mutta erikoista tilanteesta tekee se, että hän tyydytti itseään maapallolla. Sekä *Diiva* että *valoa valoa valoa* tekevät näkyväksi tyttöjen halun, ja korostavat sitä, kuinka tyttö itse päättää omasta ruumiistaan. *valoa valoa valoa* kuitenkin tuo vielä selvemmin esille, kuinka tyttö ottaa haltuunsa oman ruumiinsa, mitään menettämättä.

Myry Voipio esittää, että uudessa suomalaisessa tyttökirjallisuudessa seksuaalisuus on yksi keskeisimmistä teemoista. Hänen mukaansa teokset kuvaavat tyttöjen seksuaalista halua iloisesti, avoimesti ja monimuotoisesti. (Voipio 2017, 125–126.) Voipio (2022, 87) listaa seksuaalisuuden, sukupuolen ja ruumiinkuvauksen monipuolistumisen yhdeksi nuortenkirjallisuuden kehityksen suurimmista muutoksista nykykirjallisuudessa. Nykyteoksissa nostetaan esille kysymykset niin homo- ja biseksuaalisuudesta, muunsukupuolisuudesta kuin transseksuaalisuudestakin. 2010-luvun nuortenkirjallisuudessa ”LGBTIQ+ -hahmot ovat päähenkilöitä myös humoristisissa ja romanttisissa teoksissa”, kun

puolestaan vielä 1990-luvun puolella homoseksuaalisuus näyttäytyi nuortenkirjoissa häpeällisenä ja tuskallisena salaisuutena. (Voipio 2022, 87.) Vaikka 1990-luvullakin käsiteltiin nuorten seksuaalisuutta, sisälsivät kuvaukset usein ajatuksen ”rakkaudesta ja Siitä Oikeasta”, eikä seksiä kuvattu etenkin tyttöjen näkökulmasta erityisen iloisena tai tyydyttävänä asiana (Voipio 2022, 85; Younger 2009, xv-xvi, 2).

Huotarisen teoksessa tytöt kuvataan toimijoina, jotka ottavat haltuun ”meihin liittyvät sanat” ja oman ruumiinsa. Oman ruumiin haltuunotosta on kyse myös seuraavassa kohdassa:

Mutta huomaamattamme aloimme näytellä myös rannassa.  
Harjoittelimme heittäytymään rannan korkeista puista kohti kiviä ja osuimme hiekalle. Painoimme toisiamme rintakehästä niin ettemme saaneet henkeä ennen kuin pyöryimme. Makasimme tiellä ja odotimme autoja.

[...]

Näytelläänkö että tämä on meidän viimeinen yömmä, Mimi kuiskasi.  
Hän katsoi minuun silmät täynnä surunsa voimaa.  
Vaikka hänen polvensa olivat ruvella puiden oksilta hyppimisestä.  
Tällä kertaa minä haluan olla se joka kuolee, vastasin. Aamunkoitossa ja sähkötuolissa!  
Elämäkuolema. Kuolemaelämä.  
Kumpaan suuntaan tahansa kulkee halun voima. (VVV 138.)

Mimi ja Mariia ottavat omat ruumiinsa haltuun myös toisenlaisella, itsetuhoisemmalla tavalla. Vaikka oman ruumiin käyttäminen ei ehkä näyttäydykään yllä olevassa sitaatissa yhtä positiivisesti kuin seksuaalisuuden suhteen, on tässäkin sitaatissa kyse nimenomaan tyttöjen toimijuudesta. Kyse on tästä kapinasta, josta myös Huhtala (2007, 154) kirjoittaa. Ehdotankin, että Huotarisen teoksessa melankolia yhdistyy kapinallisuuteen ja siihen kuinka ruumis yhdistyy haluun ja seksuaalisuuteen. Tytöt hallitsevat omaa ruumistaan, käyttävät sitä oman mielensä mukaan ja kapinoivat sitä vastaan. Kyse on eräänlaisesta katkeransuloisesta melankoliasta, joka liittyy yhteen juuri tyttöyden kanssa.

Kyseisessä sitaatissa on myös muita mielenkiintoisia näkökulmia tutkittavaksi. Tytöt näyttävät kuolemaa, uudestaan ja uudestaan. Osittain on kyse juuri tästä kapinasta omaa kehoa vastaan. Toisaalta kyse on myös elämästä, kuten Mariia sen ilmaisee: ”Elämäkuolema. Kuolemaelämä. Kumpaan suuntaan tahansa kulkee halun voima.” Halu liittyy sekä elämään että kuolemaan. Bronfenin (1992, 60) mukaan arkikielinen käsitys naiseudesta liittyy naisen ensisijaisesti elämän alueeseen, elämää tuovaan ja ravitsevaan luontoon. Toisaalta nainen yhdistyy myös kuolemaan. *Valoa valoa valoa* näyttää, ettei tämä kahtiajako ole niin

mustavalkoinen. Emme voi erottaa elämää ja kuolemaa toisistaan, sillä ne ovat osa toisiaan. Siinä mielessä nainen tai tyttö voi representoida kumpaakin, elämää ja kuolemaa.

Näyttelemisen yhdistyy myös aikaisemmin käsittelemääni performanssin ja performatiivisuuden kytköksiin. Äkkiä näyttelemisestä tuleekin totta:

Mimi oli kuvitellut kuolemansa seitsemänvuotiaasta asti.  
Siinä iässä mielikuvitus ja muisti ovat sama asia.  
Hän ei ollut niitä jotka kirjoittavat äidinkielen tunnilla juttuja verestä ja  
pääkalloista. Sellaiset kaipaavat enemmän elämäänsä kuin kuolemaa. Yleensä he  
kuolevat vain sen verran että heidät ehditään pelastaa.  
Isoäidin lääkepurkit Mimin sydämen päällä oli tappavan varma keino.  
Hän näytteli kuolemansa ja kuoli siksi oikeasti.  
Oman käden kautta ja ensiyrittämällä. (VVV 128.)

Yllä olevassa katkelmassa Mariia kertoo lukijoille Mimin kuolemasta. Mielikuvitus sekoittuu muistiin, eikä Mimille olekaan enää selvää, mikä on kuviteltua ja mikä totta. Näyttelemisestä tulee totta myös Mimin kuoleman kohdalla, kun tämä näyttelee ”kuolemansa ja kuoli siksi oikeasti” (VVV 128). Mimin kuolema merkitsee näyttelemisen, leikin loppua. Kuolema merkitsee aikuistumista, vaikkei tokikaan Mimille itselleen, vaan Mariialle.

Mariia kertoo lukijoille, ettei onnettomin loppu ole se, jossa kaikki kuolevat, vaan se, jossa yksi jää eloon (VVV 164). Päivi Lappalainen tuo ilmi, kuinka päähenkilön eloonjäämisellä on selkeä juonitekniinen syynsä: mikäli päähenkilö kuolisi, merkitsisi se myös tarinan juonen loppua. Toinen syy sille, ettei päähenkilö kohtaa kuolemaa edes teoksen lopussa on Lappalaisen mukaan se, että näin kuolema ei tule liian lähelle päähenkilöön mahdollisesti samastuvaa lukijaa. Sivuhenkilön kuolema puolestaan tarjoaa sekä päähenkilölle että lukijalle mahdollisuuden ymmärtää kuolemaa ja sen suhdetta omaan itseen. (Lappalainen 2015, 89.) Kuolema onkin nuortenkirjallisuudessa merkki aikuistumisesta ja kypsymisestä: päähenkilö hyväksyy kuolevaisuuden ikuisen luonteen ja sen, että myös jossain vaiheessa hän itse tulee kuolemaan. (Trites 2000, 119.) Mariia kuitenkin saa mahdollisuuden kasvaa aikuiseksi, toisin kuin Mimi: ”Tämä minä joka on nimeltään Mariia Ovaskainen toipuu. Parantuu?” (VVV 173.) Vaikka Mariian osalta loppu jää avoimeksi, antaa se lukijalle toiveikkaan kuvan hänen tulevaisuudestaan. Mariia toipuu Mimin kuolemasta, vähitellen.

### 3.3 Maaniset keijukaistytöt ja miehen kuolema – Täytyykö vinon tytön kuolla?

Kuolema ei ole samalla tavalla läsnä *Luxissa* kuin kahdessa muussa tutkimassani teoksessa. Huotarisen ja Fagerholmin teoksissa kuolema kytkeytyy tiukasti osaksi teosten tematiikkaa, ja kuolema onkin näissä kahdessa teoksessa vahvasti esillä, kuten olen kahdessa aikaisemmassa luvussa osoittanut. Malmin teoksessa kuolemasta ei kuitenkaan synny yhtä suurta speaktaakkelia kuin *Amerikkalaisessa tytössä* tai *valoa valoa valoa* -romaanissa.

Siinä missä *valoa valoa valoa* alkaa ”kuoleman päästämisestä päiviltä” ja *Amerikkalaisessa tytössä* Sandran ja Doriksen ensimmäinen kohtaaminen liittyy kuolemaan ainakin näennäisesti (ks. luku 3.1), tapahtuu kuolema *Luxissa* vasta teoksen loppua kohden. Iiriksen ja Ässän suhteen välillä ei vallitse samanlainen kuolemanhalu kuin Mariialla ja Mimillä tai Sandralla ja Doriksella, tai ainakaan kuolemanhalu ei näyttäydy yhtä vahvasti. Se, miten *Lux* myös eroaa kahdesta edellä mainitusta teoksesta, on se, että kuolemaa ei kohtaakaan tyttö, vaan surmansa saa eräs nimettömäksi jäävä mies.

Ässä tapailee miestä, jonka nimeä ei missään vaiheessa paljasteta lukijalle: miehen nimellä on vain pelkkä musta ruutu. Tämä saakin lukijan pohtimaan sitä, onko miehen kuolema yhtä tärkeää, jos miehelle ei anneta edes nimeä? Miehen nimen mustaaminen liittyy myös muodon vinouden kanssa. Joonas Sántin mukaan kotimaisessa nykyproosassa on nähtävillä eräänlainen sukupuolen monitulkintaisuuden esiintyminen tarinan tai teeman tasolla: Sántin mukaan nykykirjallisuudessa hyödynnetään kokeellisen kirjallisuuden traditiolle ominaisia ratkaisuja, kuten aukkoiseksi jätettyjä tekstijaksoja, lineaarisen kerronnan rikkomista sekä ”kirjaesineen materiaalisuutta korostavia visuaalisia ja typografisia poikkeamia.” (Sántti 2020b, 79.) Kuten Fagerholmin teoksessa epälineaarisuus ja epäluotettava kerronta, *Luxissa* nämä typografiset ratkaisut kietoutuvat osaksi teoksen vinoa luonnetta.

On kuitenkin tärkeä huomioida, että pelkkä typografia, tai poikkeavuus kronologisuudesta tai intertekstuaalisuus eivät välttämättä tarkoita, että teksti olisi jollakin tavalla queeria tai tässä tapauksessa vinoa, vaan nämä elementit yhdessä tekevät tekstistä erikoista, outoa, vinoa. Sántti huomauttaakin, että queer ei voi toimia vain synonyymina teoksen outoudelle, koska tällöin käsitteen poliittisuus kadotetaan. Hän onkin sitä mieltä, että queer-kerronnasta voidaan kirjoittaa silloin, kun sekä kerronnan rakenteet että kerrotun maailman seksuaaliset ja sukupuoli-asetelmat ovat jollain tavalla epäkonventionaalisia ja outoja. Queer-narratologiassa

Säntin mukaan pyritäänkin yhdistämään tekstin rakenteesta ja muodosta tehdyt havainnot sen temaattisten merkitysten tarkasteluun. (Säntti 2020a, 291–292.)

Teos itse vastaakin tähän kysymykseen, miksi miestä ei ole nimetty:

*Se, että minun nuoruuteni kiihotti häntä, ei ollut mikään vitun poikkeus eikä ihme, eikä ollut myöskään hän, hän oli tavattoman tavallinen. Tavanomaisuudessaan lähes tylsä. Hänessä ei ollut mitään poikkeavaa [...]  
Se että hän halusi imeä minusta minun nuoruuteni ja hullaantua siitä, on ihan sietämättömän normaalia, tavallista ja yllätyksetöntä. [...]*

*Minä unohdan hänen nimensä.  
Mikä se oli? En tiedä. (L 285.)*

Toisaalta Ässä myös kertoo, ettei ole totta, että hän oikeasti unohtaisi miehen nimen:

*Ei, se ei ole totta. En minä ikinä unohda. Hänen nimensä on mustelma muistikuvissa, samanlainen musta laatikko kuin se koko kehoon tulvahtava häpeä, joka saa silmäni sulkeutumaan mielikuvien pyrkiessä pintaan. Minä muistan hänet aina. [...] Minä muistan hänet ja ne kaikki muut. Ja vaikka koetan pestä heidät pois ruumiistani ja ajatuksistani, vaahdotan saippuaa, hankaan, valutan viemäriin, se ei onnistu. Minun ruumiini muistaa silti sanat ja kädet ja kouraisut ja sen helvetillisen survomisen, heidän jälkensä on pantu minuun.  
Se on kaikki tavattoman tavallista. (L 285.)*

Ässä ei siis itse ole unohtanut miehen nimeä, mutta mies ei nouse yksilönä esille ja hänelle ei anneta nimeä, koska hän voisi olla kuka vain Ässän tapaamista miehistä. Hyväksikäyttö ja seksuaalinen väkivalta ja ahdistelu on niin tavanomaista, ettei mies tarvitse nimeä. Miehen nimellä ei ole merkitystä. Tulkitsen miehen nimen mustaamisen myös eräänlaisena korosteena sille, mikä Ässän elämässä on merkityksellistä ja mikä tuo valoa hänen elämäänsä. Miehen nimen mustaaminen korostaakin sitä, mikä teoksessa on tärkeämpää: (vinot) tytöt. Ässälle valoa tuovat nimensä mukaisesti Lux Lisbon, mutta myös Iris:

*Hänen tytönkatseensa oli arka ja kaunis ja siinä läikkyi lempeys ja rannaton meri, hänen naurussaan aukesi etuhampaiden rako ammolleen auringon naurua.  
Sitten tyttö katsoi minua, katse tulvillaan totista kysymystä. Ja minä ajattelin, että hänessä tiivistyy kaikki tämän maailman valo, joka minusta puuttuu.  
Ja niin minä pyyhin punaisen oksennuksen hänen suupielestään ja suutelin häntä suulle. (L 58.)*

Yllä oleva katkelma kuvaa Ässän ja Iiriksen jakamaa ensisuudelmaa Ässän näkökulmasta. Iris on Ässälle kuin aurinko, kaikki maailman valo, jota hän ei löydä itsestään. Iris on jotakin hyvää ja puhdasta, jonka Ässä pelkää turmelevansa. Ässän maailman valona näyttäytyy Iris, joka edes jossain määrin pitää Ässän poissa pimeyden syövereistä. Ässä puolestaan pelkää

turmelevansa Iiriksen, sammuttavan tämän loistaman valon. Siksi Ässä turvautuukin nimettömäksi jäävän miehen seuraan, vaikkei tämä Ässälle yhtä merkityksenkäs olekaan.

Lukija kuitenkin saa tietää nimettömästä miehestä paljon muita asioita, kuten sen, että mies on Ässää huomattavasti vanhempi, hän tarjoaa Ässälle viinaa ja huumeita ja hän on ihastunut Ässän hulluuteen. Ässä näyttäytyy miehelle eräänlaisena maanisena keijukaistyttönä (engl. *manic pixie dream girl*<sup>45</sup>):

*Se on hänen listansa ja silmänräpäyksen ajan olen niin kuin hän minut näkee: haluttava, neuroottinen, kiehtovan hankala. Ihanasti hullu, ihanasti nuori ja sekaisin. Se, mitä minä hänelle olen. (L 150.)*

Toisaalta sitaatista herää mieleen myös se, että millaisena Ässä näyttäytyy Iirikselte. Onko hän Iirikseltekin tällainen maaninen keijukaistyttö? Toimivatko myös Doris ja Mimi tällaisina maanisina keijukaistyttöinä Sandralle ja Mariialle? Myös Ässä tuo myöhemmin tämän ilmi Iirikselte:

”Sulle se kaikki tietysti näyttäytyi vähän toisin.” Sonja sanoo kuin olisi lukenut hänen ajatuksensa. ”Niin... sulle se kaikki sekoilu näyttäytyi aina vähän romanttisemmassa valossa.”

”Mitä sä tarkoitat?”

”Kyllä mä luulen et sä tajuat. Mähän olin vain peili sulle. Hullu tyttö. Uuh, toisenlainen tapa elää. Sun kuvitelma. Jotakin ihan villiä, tavatonta. Ei se koskaan ollut oikeasti minä.”

Iiris tuntee, miten hänen poskiaan kuumottaa. Sanat ovat juuttua kurkkuun. ”Mä haluaisin pyytää anteeksi.” (L 324.)

Yllä olevassa katkelmassa Ässä eli Sonja ja Iiris tapaavat myöhemmin aikuisiällä. He keskustelevat nuoruudestaan, ja Sonja tuo ilmi, kuinka Iiris on nähnyt tapahtumat vaaleanpunaisten lasien läpi. Iiris on Sonjan mukaan nähnyt hänet vain jonain eksoottisena kuvitelmana siitä, millaista elämää on mahdollista elää. Iiris myös tunnistaa tämän Sonjan väitteen, ja siksi nolostuu ja pyytää anteeksi. Osittain Iiris siis on nähnyt Ässän tällaisena maanisena keijukaistyttönä.

Toisaalta Ässä on näyttäytynyt Iirikselte myös moniulotteisempänä. Rabinin määrittelemän maanisen keijukaistyttön ydin on siinä, ettei tyttö saa varsinaisesti omaa ääntään esille. Hänen

---

<sup>45</sup> Elokvakriitikko Nathan Rabin loi käsitteen manic pixie dream girl vuonna 2007 kirjoittaessaan Cameron Crowen elokuvan *Elizabethtown* (2005) Kristen Dunstin esittävästä roolihahmosta. Rabinin mukaan manic pixie dream girl on ”olemassa yksinomaan herkkien käsikirjoittaja-ohjaajien kuumeisessa mielikuvituksessa opettaakseen ahdistavan sielukkaita nuoria miehiä omaksumaan elämän ja sen äärettömät mysteerit ja seikkailut” (Rabin 25.1.2007.)

tunteillaan, toiveillaan tai ajatuksillaan ei ole merkitystä, sillä hän on olemassa vain siitä syystä, että voisi jotenkin auttaa (mies)protagonistia omalla matkallaan. Nimettömäksi jäävä mieshahmo näkee Ässän tällaisena maanisena keijukaistyttönä, sillä hänelle Ässän ajatuksilla tai todellisella luonteella ei ole väliä. Kuitenkin Iirikselle näillä on merkitystä, samalla tavalla kuin Sandra ja Mariiakkin haluavat nähdä Doriksen ja Mimin todelliset puolet. Vinot tytöt eivät siis ole tällaisia yksiulotteisia maanisia keijukaistyttöjä, vaikka heidät voi ehkä päällisin puolin sellaisina nähdä.

Maaniset keijukaistyttöt limittyvät osaltaan myös kuolemaan: ”Junan alle heittäytyvä Anna Karenina, Laura Palmer, Lux Lisbon.” Ässä listaa (L 282). ”Kuolleena kauniimpi kuin elävänä”, hän toteaa (L 282). Kirjallisuuden naishahmot ja Coppolan elokuvassa esiintyvä Lux Lisbon toimivat Ässälle tällaisina maanisina keijukaistyttöinä. Ässä tuo esille sen, kuinka nämä hahmot ovat kiinnostavampia kuolleena kuin elävänä. Ässälle tärkeimmäksi maanisista keijukaistyttöistä nousee kuitenkin Lux Lisbon. Coppolan elokuva on Ässälle äärimmäisen tärkeä: hän pystyy samastumaan siihen, hän ihailee Lux Lisbonia ja hän jopa miettii, mitä Lux tekisi eri tilanteissa, niissä tilanteissa, joihin Ässä itse on joutunut (L 168). Ässä katsoo elokuvaa usein, ja se onkin hänen lempielokuvansa. Ässä myös imee itseensä vaikutteita elokuvasta:

*Tuijotan hypnotisoituna ruutua, imen sen kaiken itseeni, enkä päästä mitään pois. Lux Lisbon kiipeää katolle naimaan ja minä tunnen koko kehossani tyytyväisyyden värähdyksen. Hienoinen hymyn väre, silmien takana jotakin mitä ei näe, kukaan ei pääse käsiksi... Ihana ihana ihana, hullu Lux. Sekopää. Jumalhahmo. (L 30.)*

Sitaatista on nähtävillä, että *The Virgin Suicides* on Ässälle muutakin kuin pelkkä elokuva. Elokuva tuo hänelle turvaa ja mielihyvää. Hän ihailee elokuvan tyttöjä, etenkin Lux Lisbonia. Lux on hänelle jumalhahmo, idoli, joku sellainen, joka hän itse haluaisi olla. Lukija voi saada sellaisen kuvan, että elokuvassa kerrotaan, mitä tytöt ajattelevat, että elokuva kerrottaisiin heidän näkökulmastaan: näin sekaisin olevaan Lux Lisboniin olisi ehkä helpompi samastua, kun tietäisi, miksi hän tekee, mitä tekee, tai mitä hän itse tapahtumista ajattelee. Lukijan tulee kuitenkin tietää, että tosiasiasa Lisbonin tytöt ovat katsojalle kaukaisia, sillä heidän tarinaansa kertovat naapurin pojat, ja koko elokuva kertoo siitä, miten nämä pojat näkevät Lisbonin tytöt. Myös pojat ihailevat Lisbonin tyttöjä: katselevat heitä salaa kaukoputkella, kirjoittavat heille kirjeitä. Myös Ässä lopulta tekee itse tämän huomion: ”Ei *Virgin Suicides* ole elokuva tytöistä vaan pojista, jotka katsovat tyttöjä. Se on elokuva siitä, millaisiksi naapurin pojat tahtovat kuvitella Lisbonin tytöt.” (L 291.)

Tässä mielessä myös Lux on ikään kuin ”käsittämätön”, kuten Bronfenin kuolevat naiset. Lux on mysteeri ja muusa myös Ässälle. Hän ikään kuin itsekin toimii Coppolan elokuvan poikien tavoin, eikä hän itse tiedä, mitä Lux oikeasti ajattelee:

*Lux on pelkkä kangastus, fantasia. Minun suhteeni rakastamaani Luxiin on ollut pinnallinen, suorastaan kieroutunut. [...] Tavalliset tytöt, ei mitkään mystiset valkoiset kuolonkeijut, sokerista kukkasista kehrätyt seinäruusut, tapetille taiotut surulliset tytöt. (L 291.)*

Lux on Ässälle kaukainen, samalla tavalla kuin naapurin pojille. Lux on pelkkä kaukainen muusa, pelkkä fantasia, joka ei ole totta. Lux on Ässälle tällainen maaninen keijukaistytty, joka auttaa rakentamaan Ässän tarinaa ja minuutta. Loppujen lopuksi Lux Lisbon jää varsin yksilotteiseksi hahmoksi *Luxissa*. Ehkä siksi Lux onkin Ässälle niin kiehtova hahmo, sillä emme tiedä, mitä Luxille tapahtuu tai millainen hänestä tulee, koska hän kuolee. Kuolemassa on jotain kiehtovaa.

Edgar Allan Poen mukaan ”kauniin naisen kuolema on kiistatta maailman runollisin aihe” (Poe 1846/1984, 19; ks. myös Bronfen 1992, 59). Bronfen kritisoi Poen väitettä, ja pohtiikin, miksi juuri (kaunis) nainen on se, joka kuolee. Osittain nainen on kuoleman ilmentäjä esimerkiksi siitä syystä, että näin kuolema ei tule liian lähelle miestä. (Bronfen 1992, 63.) Myös Ässä tuo ilmi sen, kuinka kuolevan naisen kuva voi olla poeettinen:

*”Anna Karenina kuolee tarinan lopussa. Se on sopivaa, se on romanttista, jopa kaunista. Että sitten voidaan itkeä sen perään ja tunnelmoida samalla sitä, että olipa se kuuma junan alle hypätessään. Ei ketään kiinnostaisi vittuakaan huolehtia Anna Kareninasta, se tekisi siitä ällöttävän, se tekisi siitä riippakiven.” (L 289.)*

Ässä ei tokikaan kyseisessä sitaatissa vertaa naisen kuolemaa miehen kuolemaan, tai väitä mitään sellaista, mitä Poe argumentoi. Ässä kuitenkin huomauttaa, että kuoleva nainen on poeettisempi, kauniimpi kuin hullu nainen. Kuolevista naisista tulee kauniita, poeettisia ja mysteerisiä muusia, jotka Ofelian tavoin kelluvat passiivisina pois. Hullut naiset puolestaan ovat ihmettelyn, pilkan ja naurun kohde:

*Ajattelen Iiriksen tarinaa Britneystä ja avaruuskoirasta, sitten Britneytä ajelemassa hiuksensa pois. Salamavalot välkkyvät, se näytetään yhä uudestaan ja uudestaan. Siitä tehdään meemejä, jotka seuraavatkin sukupolvet oppivat tunnistamaan. Tyhmyyden musta aukko. Sinihuulinen Laura Palmer sullotaan muovisäkkiin, ihmiset hurraavat, kauhovat lisää popcornia. Lux Lisbon. Britney. Me kasvoimme näiden kuvien keskellä kuin ikuisesti lilluvassa peilitalossa, takerruimme niihin kuin kärpäspaperiin. Katsokaa, hullu tyttö! Kaikki nauravat. (L 327–328.)*

Kyseisessä sitaatissa Ässä, tai pikemminkin Sonja, pohtii vuosia myöhemmin hänen ja Iiriksen näkemyksiä nuoruuteen, sekä myös sitä, miten me näemme hullun naisen. Hullu tyttö on naurun ja ihmettelyn kohde, samalla tavalla kuin vaikkapa Charcot'n hysteerikot<sup>46</sup>. Näin myös Lux tekee näkyväksi sekä hullun naisen että kuolevan naisen kulttuurista kuvaa. Hullut naiset ja kuolevat naiset kiehtovat meitä, kumpikin hieman eri tavalla. Hullu nainen on ihmettelyn kohde, jolle nauretaan. Kuollut nainen on mysteerinen muusa. Naisen kuolema on jotain kaunista, romanttista ja runollista. Miehen kuolema ei.

Teoksessa miehen kuolema kuvataan jokseenkin groteskina tapahtumana: ”Mutta en ehtinyt edes pistää itselleni, kun hänen hengityksensä kävi aina vain raskaammaksi. Silmänvalkuaiset vierähtivät esiin, ruho vajosi brutaaliksi sekasotkuksi lattialle, käsi irtosi kädestäni.” (L 249.) Miehen kuolema ei olekaan kaunis kuva, vaan hyvin ruumiillinen ja groteski: silmänvalkuaiset pullahtavat esiin, ruumis on brutaali ja raajat rauenneet. Ässä huomaakin, ettei kuolemassa ole mitään ihannoitavaa, samalla tavalla kuin kuolevissa tytöissä. Kuolema onkin yhtäkkiä hyvin todellista ja lopullista. On kuitenkin tärkeä huomioida, ettei kuoleman lopullisuus ja todellisuus johdu siitä, että kuoleman kohtaa mies, vaan se, että kuoleman kohtaa mies, jonka Ässä tuntee: hän näkee miehen kuolevan. Kyseessä ei olekaan enää kuoleva, etäinen tyttö, jota hän tuijottaa ruudulta. Kuolema tulee lähemmäksi.

Toki voimme pohtia, onko tässäkin kyse siitä Bronfenin ajatuksesta, että kuoleman kohtaa aina nainen, sillä miehen kuolema tulisi liian lähelle. Miksi kuolevat tytöt ovat kuitenkin etäisiä, mutta miehen kuolema on se, joka Ässän pysähdyttää? Toisintaako *Lux* sitä samaa kuolevan naisen kulttuurista jatkumoa kuin niin monet muutkin teokset? Osittain ehkä, mutta ehdotan että tärkeämpää on se, kuinka teos tuo tämän kulttuurisen kuvan meidän nähtäväksemme. Ässä itsekkin irvailee sillä, kuinka kuoleva Anna Karenina on kauniimpi ja ”kuumempi” kuin hullu tyttö, joka jää henkiin. Ässä osoittaakin tässä meille tärkeän kysymyksen: miksi kuoleva nainen on kauniimpi kuin hullu nainen?

Kuten kahdessa muussa tutkimassani teoksessa, *Luxissakin* naisen kuolema on se, joka nousee speaktaakkeliiksi. *Luxissa* ei toki kuole yksikään nainen, mutta juuri *The Virgin Suicidesin* ja

---

<sup>46</sup> Jean-Martin Charcot (1825–1893) oli ranskalainen neurologi ja pariisilaisen Salpêtrière-sairaalan ylilääkäri. Charcot perusti sairaalaan hermosairauksien klinikan, jossa tutkittiin etenkin hysteriaa sairastavia naisia. Charcot'n työtä pääsivät seuraamaan alan ammattilaisten lisäksi monet muutkin: klinikan hypnoosi- ja hysterianäytöksistä tuli kuuluisia nähtävyyksiä, joita jäljiteltiin myös maallikkojen hypnoosi-iltamissa. Charcot'n hysterialuennot olivat dramaattisia, miehen tirkistelynhaluisille fantasioille rakentuneita speaktaakkeleita. (Kortelainen 2003, 26–29, 72.)

Lux Lisbonin ansiosta kuoleva nainen nousee isommaksi spektaakkeliiksi kuin miehen kuolema. Lux on tärkeä, keskeinen hahmo teoksessa, ja hänen kauttansa kuoleva nainen onkin hyvin keskeinen elementti teoksessa. Miehen kuolema ei saa samanlaista tilaa kuin Lux ja naisten itsemurhat.

On myös tärkeää huomioida, että *Luxissa* kumpikaan tytöistä ei kuole – toisin kuin *Amerikkalaisessa tytössä* tai *valoa valoa valoa* -romaanissa. Ässälle kuoleman todellisuus tulee ilmi nimettömän mieshahmon kuoleman koittaessa, mutta toisaalta samalla kuolee jokin muutakin: nimittäin Lux. Ässä päättää kuolettaa Luxin, hän saa tarpeekseen kuolleista tytöistä ja näiden ihannoinnista. Luxin loppu puolestaan tarkoittaa myös vinon tytön kuolemaa. Samalla Ässä päättää oman vinon puolensa: ”Papereissa lukee minun nimeni, ja minä kuiskaan, Sonja, Sonja, niin se olikin, ei Ässä vaan Sonja. Minun nimeni on Sonja. Se on alku.” (L 303.) Ässä löytää oman itsensä, ja vino tyttö, Lux ja Ässä, kuolevat, kun tilalle astuu Sonja.

Luxin, vinon tytön kuolema avaa hedelmällisiä kysymyksiä: tarvitseeko vinon tytön kuolla, jotta tytöistä voi kasvaa naisia? Gilbert ja Gubarin (2020/1979, 78) tuovat esiin, kuinka hullun naisen hahmo saatettiin luoda vain sitä varten, että se voitiin tuhota<sup>47</sup>. Osittain myös *Amerikkalainen tyttö* ja *valoa valoa valoa* puoltavat tätä ajatusta: näennäisesti vinot tytöt, Mimi ja Doris, kuolevat, mikä puolestaan pakottaa Mariian ja Sandran kohtaamaan aikuisuuden. Sandra lähtee maailmalle, hänestä tulee Suokuningatar (DAF 482–483). Mariian kohtalo jää avoimeksi, mutta hän kertoo toipuvansa, Mimin kuolema on hänelle merkki aikuistumisesta: ”En ollut enää vain lapsi tai pikkusisko. Minua ei voitu suojella rakkaudelta. Siksi olin kai kasvanut ihmiseksi.” (VVV 173.) Ässästä puolestaan kuoriutuu Sonja, helmikorvakorutyttö, menestynyt nainen.

Toisaalta ei kuitenkaan voi tehdä sellaista johtopäätöstä, että vinon tytön täytyisi jollain tavalla kuolla, jotta tytöstä voisi kasvaa nainen. Vaikka Mimi ja Doris kuolevat, on tärkeä

---

<sup>47</sup> Teoksessaan *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* Gilbert ja Gubar tutkivat ajatusta, että 1800-luvun naiskirjailijat joutuivat kirjoituksissaan rajoittumaan siihen, että heidän naispuoliset hahmonsäilymät joko ”enkeliä” tai ”hirviötä”. Heidän mukaansa tämä kamppailu juontui mieskirjailijoiden taipumuksesta luokitella naishahmot joko puhtaiksi, enkelimäisiksi naisiksi tai kapinallisiksi, hoitamattomiksi mielipuoliksi. Vaikka voisi olla helppoa tulkita, että feministiset kirjoittajat ilmentävät ”mielipuolta” tai ”hirviötä”, Gilbert ja Gubar korostavat molempien hahmojen ”tappamisen” merkitystä, sillä kumpikaan ei tarkasti edusta naisia tai naiskirjailijoita. Sen sijaan Gilbert ja Gubar kehottavat naiskirjailijoita pyrkimään autonomiseen itsensä määrittelyyn tämän dikotomian ulkopuolella, jonka he näkevät patriarkaalisesta näkemyksestä pelkistäväksi ja naisten rooleja rajoittavaksi.

huomioida, etteivät he ole teosten ainoita vinoja tyttöjä. Paikoitellen myös Sandra, Mariia ja Iris ovat itse vinoja tyttöjä. Tyttö ei ole joko tai, vaan voi liukua vinon tytön ja normatiivisen tytön välimaastossa. Emme myöskään varsinaisesti tiedä, millaisia naisia tytöistä kasvaa. Vinous ei kuitenkaan koske vain yksinomaan tyttöjä, vaikka tämä tutkielma keskittyykin heihin. Myös vinoja naisia on, kuten Lorelei Lindberg, Inget Herrman ja Pomminpamaus Pinky Pink – ja paljon muita. He jäävätkin odottamaan omaa hetkeään suurella säihkenäyttämöllä.

## 4 ”Suljettu huone, suljettu maailma”

”Suljettu huone, suljettu maailma”, Ässä kuvailee Sofia Coppolan ohjaaman *The Virgin Suicides* -elokuvan (1999) päähenkilöiden maailmaa Karla Malmin teoksessa *Lux*. Kyseinen kuvaus sopii hyvin myös vinojen tyttöjen huoneisiin, sillä nekin ovat omalla tavallaan suljettuja huoneita, omia maailmojaan.

Keskityn tässä luvussa käsittelemään erikseen teoksissa esiintyviä vinoja tyttöhuoneita. Tutkimissani teoksissa tyttöjen tilat tuovat tytöille sekä vapautta että rajoittavat heitä. Nämä vinot tyttöhuoneet toimivat paikkoina, joissa tytöt pääsevät toteuttamaan itseään ja kokeilemaan omia rajojaan, mutta samalla ne estävät tyttöjä aikuistumasta. Amerikkalaisessa tytössä vedetön uima-allas, jota tytöt kutsuvat Sähkönyttämöksi, on staattinen tila, jossa kaikki pysyy paikallaan. Sähkönyttämöllä Sandra ja Doris saavat kokeilla ja kokea tyttöyttään, mutta samaan aikaan siellä on aina esitettävä jotain. Myös Huotarisen *valoa valoa valoa* -nuortenromaanin ullakko on tyttöjä rajoittava tila. Näennäisesti Mariia ja Mimi pääsevät myös kokeilemaan tyttöyttään ullakolla, mutta se myös rajoittaa heitä. Samalla tavalla rajoittavana tilana toimii myös Ässän asunto Piritorin laidalla Malmin teoksessa *Lux*.

Seuraavissa luvuissa tarkastelen jokaista vinoa tyttöhuonetta erikseen, ja pohdin, millaisiksi nämä vinot tilat muodostuvat, ja miten ne eroavat niin sanotusta normatiivisen tytön huoneesta. Ehdotan, että tilojen rajoittavuudella on kytköksensä myös siihen, kuinka tytöt eivät halua kasvaa aikuisiksi. Sekä Doris että Mimi eivät pysty kunnolla päästämään irti heitä rajoittavista tiloista, ja siksi he jäävätkin ikään kuin loukkuun näihin vinoihin tiloihin. Ässä puolestaan saa uuden mahdollisuuden, kun hän päästää irti omasta vinosta tilastaan. Seuraavissa luvuissa pohdinkin myös sitä, onko vinon tytön päästettävä irti vinosta tilasta, jotta hän voi kasvaa aikuiseksi.

### 4.1 Sähkönyttämö

Tytön huoneen estetiikkaan kuuluu Kajsa Widegrenin (2010, 26) mukaan sellaiset asiat, jotka on määritelty matalaksi kulttuuriksi: runsaus, kaupallisesti suunniteltu unelmamaisema prinsessoista, glitteristä ja koristeista. Fanny Ambjörnsson puolestaan (2011, 95) ehdottaa, että yksi keino räjäyttää olemassa olevat käsitykset odotusten mukaan käyttäytyvästä työstä on juuri tämä ylenpalttisesta, kauniista ja matalasta kulttuurista, vaaleanpunaisista ruseteista ja

tyllihameista nauttiminen sekä aikuismaailman hillittömyyteen liittyvien kehotusten huomiotta jättäminen. Täten (vinoon) tyttöhuoneeseen yhdistyy myös gurlleskille ominaiset periaatteet matalasta kulttuurista sekä oman feminiinisyyden haltuun ottamisesta.

*Amerikkalaisessa tytössä* Sandra ja Doris toimivat näin omassa maailmassaan. He täyttävät oman tilansa miten itse haluavat:

Och det var Doris med kappsäck och Sandra med kappsäck: två kappsäckflickor som tömde ut innehållen i sina väskor på simbassängsbottens gröna kakel så att allt blandades ihop. Så att det uppstod intressanta nya sammanhang och nya, oväntade kombinationer. (DAF 107.)<sup>48</sup>

Vedettön uima-allas, jossa Sandra ja Doris aikaansa viettävät, täyttyy tyttöjen kapsäkkien tavaroista, kuten Sandran leikekirjoista, silkkitilkukartoista, jetset-elämän hotelleista peräisin olevista tulitikkurasioista sekä Doriksen c-kaseteista, kirjoista ja Rikoksia elävästä elämästä - lehdistä. He rakentavat uima-altaan pohjalle ”maharadjan palatsin” silkkikankaista, jotka ovat peräisin Sandran äidin pienestä kangaskaupasta Pikku Bombaysta. (DAF 107–108, 252.) Tytöt ottavat haltuun oman tilansa ja täyttävät sen heille tärkeillä asioilla. Samalla vedettömästä uima-altaasta tulee paikka, jossa kokeilla omaa (vinoa) tyttöyttään ja Ambjörnssonin ajatuksen mukaan räjäyttää odotukset kuuliaisesta tyttöydestä.

Sandra ja Doris viettävät aikansa Sandran kotona. Metsän liejuisemman laidan talosta ja vedettömästä uima-altaasta, jota tytöt kutsuvat Säihkenäyttämöksi, muodostuu tytöille oma vino tyttöhuoneensa. Tytöt tietävät tarvitsevansa sellaisen tilan, joka voi kätkeä sisäänsä salaisuuksia, tilan, joka ei ole normaali. Siksi Doriksen tyttöhuone ei tule kuuloonkaan:

I Doris rum på andra våningen i kusinhuset, där var det ganska trivsamt, verkligen. En så pittoresk fin liten vindskammare, perfekt för två små flickor att leka sina lekar i. Men det skulle ändå aldrig bli så, aldrig en plats där Sandra Wärm och Doris Flinkenberg höll till. För det fanns redan något annat som de var förbundna med. Deras var redan huset i den dyigare delen av skogen, framför allt källarvåningen och bassängen utan vatten i.

Det här rummet, Doris rum i kusinhuset – det var, ja, för normalt. Inget rum för Ensamheten&Rädslan eller för Syster Natt och Syster Dag. (DAF 124.)<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Ja Doriksella oli kapsäkki ja Sandralla oli kapsäkki: kaksi kapsäkkityttöä tyhjensi laukkujensa sisällön altaanpohjan vihreille kaakeleille niin että ne sekoittuivat keskenään. Jolloin syntyi kiinnostavia uusia yhteyksiä ja odottamattomia yhdistelmiä. (AT 113.)

<sup>49</sup> Doriksen huone serkkutalon yläkerrassa oli tosiaan aika viihtyisä. Se oli semmoinen soma pikku vinttikamari, joka sopi täydellisesti kahden pikkutyön pikku leikkeihin. Mutta sellaista siitä ei koskaan tulisi, ei paikkaa jossa Sandra Wärm ja Doris Flinkenberg oleskelisivat. Sillä he olivat jo sidoksissa johonkin muuhun. Heidän paikkansa oli metsän liejuisemman laidan talo, varsinkin kellarikerros ja uima-allas vailla vettä.

Katkelmassa kerrotaan Doriksen somasta tyttöhuoneesta. Doriksen huone on Sandralle ja Dorikselle aivan liian tavallinen; se ei ole samalla tavalla vino kuin Sandran kotitalo tai uima-allas ilman vettä. Doriksen soma tyttöhuone ei sovellu heidän leikkeihinsä, heidän vinoon maailmaansa. Kaikki tärkeä tapahtuukin juuri vedettömässä uima-altaassa, sillä se on tytöille tarpeeksi epätavanomainen sekä jokseenkin piilossa muiden katseelta.

Österholm liittää vinon tytön huoneeseen Michel Foucault'n heterotopioiden käsitteeseen. Foucault (1984/1967, 24–25) erottaa kriisin ja siirtymän heterotopiat, kuten sisäoppilaitokset, sekä poikkeavuuden heterotopiat, kuten vankilat, joihin sijoitetaan normista poikkeavia yksilöitä. Österholmin (2012, 239) mukaan vinon tytön huone on kaksoisheterotopia: se ilmentää sekä siirtymää työstä naiseksi että poikkeavuutta normista. Toisaalta Fagerholmin teoksessa ei ole kyse niinkään siirtymästä tyttöydestä naiseuteen ainakaan siinä mielessä, että Sähköäyttämö nimenomaan rajoittaa tyttöjä kasvamasta aikuisiksi. Mutta kellarin vedetön uima-allas on toki poikkeava tila, joka kokoaa yhteen kaksi muista poikkeavaa, vinoa tyttöä. Foucault (1984/1967, 24) kuitenkin tuo ilmi, ettei näitä kahta heterotopiaa voikaan edes aina erottaa toisistaan, enkä näe sitä tässä kohtaa tarpeellisenä, sillä jo poikkeavuudessaan Sähköäyttämö voidaan nähdä tällaisena foucaultlaisena heterotopiana. Kellarissa sijaitseva uima-allas ilman vettä on anomalia siinäkin mielessä, että hullut naiset on tavattu yhdistää ullakkoon, mutta vinot tytöt kampeavatkin kellariin. Näin *Amerikkalainen tyttö* myös toistaa vinojen tyttöjen historiaa: hullut naiset kuuluvat ullakolle, mutta vinoa tyttöyttä voi tehdä myös kellarin vedettömässä uima-altaassa.

Österholmin mukaan vino tyttöhuone on usein sekä käsittämätön että salainen niille, jotka eivät sinne kuulu (Österholm 2012, 241). Myös Sandran ja Doriksen vinosta tilasta tulee jossain määrin salainen. Teoksessa kerrotaankin, kuinka ulkona oleva saniaisviidakko peittää kellarikerroksen ikkunat ja suojaa tyttöjä muilta ihmisiltä: ”Det var en djungel som skymde all utsikt men som också gav skydd mot världens utanför. Mot sommaren och alla människorna i den, Alla andra människor.” (DAF 249.)<sup>50</sup> Muut eivät ole tervetulleita tyttöjen omaan, vinoon tyttöhuoneeseen. Esimerkiksi serkkumamman he sulkevat leikkiensä ulkopuolelle: ””NU stänger jag dörren för detta angår bara fyra stycken öron sammanlagt’,

---

Tämä huone, Doriksen huone serkkutalossa – se nyt oli liian normaali. Ei sovelias yksinäisyys & pelolle eikä sisar yölle ja sisar päivälle. (AT 131.)

<sup>50</sup> ”Tuo viidakko peitti näköalan mutta suojaasi myös ulkopuolisilta ihmisiltä. Kesältä ja kaikilta sen ihmisiltä. Kaikilta muilta ihmisiltä.” (AT 267.)

ropade i sin tur Sandra högt och tydligt så att det ekade i huset.” (DAF 110)<sup>51</sup>. Edes lukija ei pääse kunnolla sisälle tähän Doriksen ja Sandran omaan maailmaan, vaan kyseessä on heidän oma, salainen ja vinoutunut tilansa.

Olen käsitellyt aikaisemmissa luvuissa valon symboliikkaa tutkimissani teoksissa. Toisin kuin *Luxissa* tai *valossa valossa valossa*, Doriksen ja Sandran kohdalla valo ei kuitenkaan liity ihmiseen, vaan paikkaan. Mariia näkee Mimin kohisevana valona elämässään, ja samoin Ässä ajattelee Iiriksen tuovan valoa hänen elämäänsä. Sandra ja Doris puolestaan ovat toistensa valo ja pimeys, kumpikin yhtä aikaa, mihin viittaa muun muassa heidän toisilleen antamat lempinimet:

Doris Natt&Sandra Dag, Sandra Dag&Doris Dag: det var deras alter-egoidentiteter för leken dit också leenden hörde som de hade tränat in framför spegeln på bottnen av simbassängen i huset i den dyigare delen. (DAF 138.)<sup>52</sup>

Sandra ja Doris kutsuvat toisiaan nimityksillä ”Sisar Yö” ja ”Sisar Päivä” ja vaihtelevat myös sitä, kumpi on kumpi. Nämä alter egot kuuluvat leikkiin, jota varten he harjoittelevat tietynlaisia hymyjä metsän liejuisemmän laidan talon uima-altaassa. Hymyt ovat osa performanssia, tyttöyden ja naiseuden kokeiluja, joita tytöt voivat harjoittaa ainoastaan omassa tilassaan. Sandralle ja Dorikselle keskeisemmäksi valon symboliksi muodostuu heidän oma, salainen, vino tyttöhuoneensa – eivät he itsessään.

He nimittävät yhteistä tilaansa Sähkönäyttämöksi, sillä se on paikka, jossa he saavat olla parrasvaloissa. Sähkönäyttämö on esittämisen multihuipentuma: se on estradi, jolla vinoa tyttöyttä tehdään. Vaikka paikka parrasvaloissa luokien oivat puitteet esittämislle ja vinon tyttöyden kokeiluille, on se samalla paikka, joka rajoittaa tyttöjä.

Sähkönäyttämö toimii tytöille tilana, jossa he pystyvät leikkimään, toteuttamaan sukupuoltaan ja kokeilemaan naiseuttaan:

För precis just när Doris, på *den stora glitterscenen*, som alltså för ändamålet var bassängkanten, utförde sin ”ähum, glädjeflickas” stripteasedansshow med egen ”speciellt vågad” koreografi råkade kusinmamma i splitterny ”Fyra moppar och

<sup>51</sup> ”Nyt minä panen oven kiinni, sillä tämä koskee vain yhteensä kahta korvaparia’, Sandra huusi puolestaan niin lujaa ja selkeästi että talo kaikui.” (AT 117)

<sup>52</sup> Doris Yö & Sandra Päivä, Sandra Yö & Doris Päivä: ne olivat heidän alter ego -identiteettinsä leikissä johon kuuluivat myös nuo hymyt joita he olivat harjoitelleet peilin edessä uima-altaassa liejuisemmän laidan talossa. (AT 147.)

en sopskyffel”-städoverall komma in i huset – – ”Men kusinmammans!!” ropade Doris utom sig. ”Det var ju bara på lek.” (DAF 187.)<sup>53</sup>

Kyseisessä sitaatissa Doris on pukeutunut stripteasetanssijaksi. Tytöt ovat leikkineet Sandran isän tyttöystävän, stripteasetanssija Pomminpamaus Pinky Pinkin kanssa, ja Pinky on auttanut tyttöjä tekemään Doriksesta ”öhöm-ilotyön”. Vaikka kyse onkin naiseuden ja tyttöyden kokeiluista ja sinällään harmittomasta leikistä, on sitaatissa nähtävillä se, miksi Sähkenäyttämö toimii myös rajoittavana tilana: siellä täytyy esittää. Tyttöjen oma vino huone toimii siis rajoittavana siksi, etteivät he saa olla omia itsejään tilassaan, vaan joutuvat jatkuvasti esittämään jotakin. Tilassa on käynnissä jatkuva performanssi.

Sandralle Sähkenäyttämö ei ehkä näyttäydy yhtä rajoittavana kuin Dorikselle; Sandrahan on oppinut Sähkenäyttämöllä olemisen äidiltään (ks. luku 2.1). Doris alkaa kuitenkin nähdä vedettömän uima-altaan rajoittavuuden:

*Världen i en fyrkant minimal 3. Regn. Det gick dagar. Älgsteken var uppäten. Flickorna åt skumkarameller och choklad och chips. Det började regna. Regnet gjorde allting fuktigt. Först var det en behaglig fukt, för det var onekligen en för torr och varm period som låg bakom det. Men fukten började tränga upp i bassängen också, och det var inte lika skönt. Och med kylan och fukten kom hungern, den riktiga, den *doriska*. (DAF 261.)<sup>54</sup>*

Kyseisessä sitaatissa nähtävillä on se, kuinka vedetön uima-allas alkaa Doriksen silmissä menettää hohtoaan. Tytöt ovat viettäneet useamman päivän uima-altaassa sillä välin, kun Sandran isä on ollut matkoilla tyttöystävänsä kanssa. Kukaan ei tiedä, että tytöt ovat olleet metsän liejuisemman laidan talossa, sillä heidän oli määrä itsekin lähteä matkalle. Aluksi elämä vedettömässä uima-altaassa sujui hyvin, ja tytöt eivät muuta halunneetkaan. Kuitenkin Doris alkaa kaivata muuta: muita ihmisiä, omia tavaroitaan, omaa huonettaan. Doriskin ymmärtää tilan rajoittavuuden.

Suomenruotsalaista kirjallisuutta on Malmion mukaan kuvattu muun muassa ahtaan huoneen metaforan avulla. Tämä viittaa etenkin 1800-luvun loppupuolella syntyneeseen romaaniperinteeseen, jossa yleistyivät kuvaukset ”tukahduttavista miljöistä, ennen kaikkea

<sup>53</sup> Sillä juuri kun Doris, *suurella sähkenäyttämöllä*, joka siis oli altaan reuna, suoritti omaa ”öhöm-ilotyön” stripteasetanssinäytöstään, jossa oli oma ”erityinen, uskallettu” koreografia, sattui serkkumamma yllään tuliterä ”Neljä moppia ja yksi rikkalapio” -siivoushaalari ilmaantumaan sisälle kellarikerroksen ulko-ovesta – – ”Mutta serkkumamma!!!” Doris älähti. ”Leikkiähän se vain oli.” (AT 201.)

<sup>54</sup> *Maailma mininelikulmiossa, 3. Sade*. Päivät kuluiivat. Hirvipaisti oli syöty. Tytöt söivät vahtokarkkeja ja suklaata ja perunalastuja. Alkoi sataa. Sade teki kaiken kosteaksi. Ensin kosteus oli miellyttävää, sillä takana oli ylettömän kuiva ja kuuma kausi. Mutta kosteus alkoi tunkea myös altaaseen, eikä se ollut yhtä mukavaa. Ja viileyden ja kosteuden mukana tuli nälkä, se oikea, se *doorilainen*. (AT 280.)

pysähtyneistä ja sisäänlämpiävistä kaupungeista”. Sittemmin ahdas huone on alkanut suomenruotsalaisessa kirjallisuustraditiossa avautua. (Malmio 2013, 193.) Vino tyttöhuonekin on yksi esimerkki tällaisesta ahtaasta, tukahdutetusta tilasta. Vaikka vino tyttöhuone omalla tavallaan myös antaa tytöille vapauksia toteuttaa itseään, toimii se myös rajoittavana paikkana. Näin Fagerholmin teos tekee näkyväksi suomenruotsalaisen kirjallisuustradition perinteitä. *Amerikkalainen tyttö* osoittaa sormella näitä kirjallisuuden kliseitä, kuten ahtaita huoneita ja hulluja naisia ullakoilla, ja kääntää asetelmat pääläelleen. Vaikka Sähköäyttämö onkin toki tällainen ahdas ja rajoittava tila, on kuitenkin huomioitava, että vino tyttö voi olla vino tyttö kellarissakin.

Toisaalta on myös tärkeä huomioida, ettei vino tyttöhuone kiinnity pelkästään suomenruotsalaiseen kirjallisuustraditioon ahtaasta huoneesta, sillä myös muut tutkimani vinot tyttöhuoneet ovat tällaisia rajoittavia, ahtaita, pysähtyneitä ja sisäänlämpiäviä tiloja. Uima-allas ilman vettä on pysähtynyt tila, jonne muilla ei ole pääsyä. Sähköäyttämö luo sekä tilan vinon tyttöyden kokeiluille että rajoittaa tyttöjä. Näin tekevät myös Huotarisen teoksen *Seka-Sorto* ja ullakko sekä Malmin teoksessa *Ässän asunto*, joita käsittelen seuraavissa luvuissa.

Tulkitsen, että vino tyttöhuone, sen rajoittavuus ja tässä tutussa rajoittuvuudessa pysyminen voivat viitata siihen, kuinka tytöt eivät halua kasvaa aikuisiksi naisiksi, vaan pysyä tutussa (vinossa) tyttöydessä. Toinkin jo aikaisemmin ilmi Ambjörnssonin (2011, 95) ehdotuksen siitä, kuinka vaaleanpunaisista ruseteista ja tyllihameista nauttiminen ja hillittyyn aikuismaailmaan liittyvien kehotusten huomioimatta jättäminen voidaan tulkita keinoksi räjäyttää olemassa olevia käsityksiä kunnioitettavasta, hyvästä työstä. Myös Österholm (2012, 109) tulkitsee (vinon) tyttöyden eräänlaiseksi vapauden paikaksi, joka on täynnä erilaisia mahdollisuuksia. Naiseus puolestaan näyttäytyy Sandralle ja Dorikselle jonakin rajoittavana:

Ett språk som de egentligen hade hållit på att växa ur redan under en lång tid i denna pubertet som nyss hade börjat och som aldrig skulle leda dem tillbaka till någon rolig barndom där det fanns egna världar, många liv, många lekar och personligheter. Utan tvärtom, upp i den riktiga världen för att bli vuxna som Ålanningen, kusinmamman, Lorelei Lindberg och Bombnedslaget. Och ja, de

hade ju sina sidor allesammans, men i det stora hela måste man ändå säga att, yäk!  
(DAF 248.)<sup>55</sup>

Yllä oleva sitaatti kuvaa osuvasti Sandran ja Doriksen omaa vinoa maailmaa: he ovat syventyneet omaan vinoon tilaansa niin vahvasti, että heille on muodostunut oma tapansa ilmaista asioita, tapa, jota ulkopuoliset eivät ymmärrä. Lapsuuteen kuuluvat omat maailmat, monet elämät, leikit ja persoonallisuudet. Lapsuus ja tyttöys mahdollistavat Sandralle ja Dorikselle kokeilun mahdollisuuden: leikeissä he voivat toteuttaa itseään, omaa vinoa puoltaan. Aikuisuus puolestaan näyttäytyy luotaantyöntävänä. Sandra ja Doris eivät halua kasvaa aikuisiksi, ja ehkä juuri siksi omassa vinossa tilassa pysyttelemisen houkutteleekin enemmän. Sitaatissa on nähtävillä, millaiseksi aikuisuus Sandran ja Doriksen mielestä rakentuu: tylsäksi ja rajoittavaksi. Aikuisuus ei ole yhtä jännittävää kuin lapsuus leikkeineen ja omine maailmoineen.

Lapsuuden leikeistä ja niiden taakse kätkeytyvistä salaisuuksista on kuitenkin vaikea päästää irti:

Jag har gått omkring och tänkt på det där. Jag kommer inte ifrån det. Jag kommer alltid och hela tiden tillbaka till det där. Hon i bassängen, Lorelei Lindberg. Och att jag var hon. I den där leken vi lekte en gång. Vi lekte ganska många lekar.  
(DAF 466.)<sup>56</sup>

Yllä olevassa katkelmassa Doris kertoo Inget Herrmanille suunnatussa itsemurhakirjeessään hänen ja Sandran leikeistä sekä amerikkalaisen tytön mysteeristä. Doris ei tiedä, mitä Sandran äidille on tapahtunut. He ovat leikkineet, että äiti on lähtenyt Itävaltaan Heinz-Gurt -nimisen miehen kanssa. Doris alkaa kuitenkin epäillä, että Lorelei olisi kuollut. Hän kertoo kirjeessä, kuinka isä ja tytär ovat haudanneet Sandran äidin vedettömän uima-altaan pohjalle. Doris kertoo, ettei hän pysty päästämään ajatuksesta irti, että hän palaa vedettömään uima-altaaseen mielessään. Doris lopettaa kirjeensä kertoen, ettei tahdo enää leikkiä eikä elää. (DAF 466.)

Lukijalle kyllä paljastetaan, ettei näin ole tapahtunut: Sandran äiti on elossa, hän asuu Ahvenanmaalla Oolantilaisen veljen luona. Sandra vieraillee äitinsä luona aina silloin tällöin,

<sup>55</sup> He olivat oikeastaan kasvattaneet tuota kieltä jo pitkän aikaa tässä vasta alkaneessa murrosiässä joka ei johtaisi heitä takaisin hauskaan lapsuuteen, missä oli omia maailmoita, monta elämää, monta leikkiä ja monta persoonallisuutta. Vaan päinvastoin kohti oikeaa maailmaa, jossa tultiin sellaisiksi aikuisiksi kuin Oolantilainen, serkkumamma, Lorelei Lindberg ja Pomminpamaus. Olihan heillä kaikilla hyvätkin puolensa, mutta noin yleisesti ottaen oli silti sanottava että yäk! (AT 265.)

<sup>56</sup> Tätä minä olen miettinyt. En pääse siitä irti. Minä palaan aina ja koko ajan siihen, Lorelei Lindbergiin altaan pohjalla. Ja siihen että *minä olin hän*. Siinä leikissä mitä me kerran leikittiin. Meillä oli aika paljon leikkejä. (AT 503.)

ja siellä hän oli Doriksen kuolemankin hetkellä (DAF 468). Mutta Doris ei tiedä tätä: hän jää jumiin omiin ajatuksiinsa, hän jää ikään kuin henkisesti vangiksi vedettömään uima-altaaseen. Doris ei pysty irtautumaan vedettömästä uima-altaasta, Sähköäyttämöstä, vaan jää loukkuun omiin kuvitelmiinsa.

Vedetön uima-allas on staattinen paikka, jossa mikään ei muutu. Filosofi Herakleitoksen tunnetussa aforismissa vesi näyttäytyy metaforana ajan virtaavuudelle: ”Samaan virtaan astumme emmekä astu, me emmekä me” (Herakleitos 1971, 23.) Vesi nähdäänkin usein elementtinä, joka symboloi ajan virtaavuutta ja muuttuvuutta (Strang 2015, 56). Vedettömässä uima-altaassa aika pysyy paikoillaan. Kun uima-allas lopulta täytetään vedellä, merkitsee se Sandran ja Doriksen lapsuuden loppua ja uuden aikakauden alkua. Doris on jo menehtynyt, eikä hän pääse siirtymään elämässään eteenpäin, mutta Sandralla tähän on mahdollisuus. Sandra pääsee irtautumaan Sähköäyttämön kahleista, toisin kuin Doris.

## 4.2 Seka-Sorto

Huotarisen teoksessa tärkeiksi tiloiksi muodostuvat Mimin koti Seka-Sorto sekä talon ullakko. Ullakko ja Seka-Sorto toimivat tiloina, joissa tytöt pystyvät kokeilemaan omia rajojaan ja omaa sukupuoltaan. Ullakko ja Seka-Sorto toimivat Sähköäyttämön tapaan tällaisina vinoina tiloina, joissa aika on pysähtynyt, ja joihin on pääsy vain harvoilla ja valituilla. Mariia kuvaileekin Seka-Sortoa ”ylösalaisin käännettyksi taloksi” (VVV 24), jossa ihmiset ovat yksin omissa huoneissaan. Talo kokoaa yhteen ne, jotka ovat ulkopuolisia ja ”toisilleen kuulumattomia” (VVV 77). Seka-Sortokin edustaa eräänlaista foucaultilaista heterotopiaa siinä, että se kokoaa yhteen muista poikkeavat ihmiset. Mariian oma koti puolestaan eroaa Seka-Sorrosta:

Minä olin elänyt niin pitkään hämärissä huoneissa että minä tunsin valon. Meidän matalakattoinen talomme oli rakennettu ruskeista tiilistä ja ikkunat oli puristettu puoliksi kiinni. Meillä kukki tapeteissa liian pieniä kukkia liian ruskealla taustalla ja jokainen talon lampuista päällystettiin varjostimella.

[...]

Kotona isä säilöi vitsejä ja äiti säilöi ruokaa.

Yhdessä he säästelivät ääntään.

Yleisin sana joka meidän talossamme kaikui:

Shh.

Oletteko huomanneet ettei hiljaisuutta tarvitse perustella? Sitä pitää vain kunnioittaa. (VVV 16.)

Mariian koti on Seka-Sortoon verrattuna liian tavallinen, jotta siitä voisi tulla paikka tyttöyden tekemiselle ja kokeilulle. Mariia kokee oman kotinsa ilmapiirin tukahduttavana ja hän kaippaa jotain räjähdysmäistä, jotain Seka-Sorron kaltaista. Samalla tavoin kuin Doriksen normaali tyttöhuone, ei Mariian koti voi toimia vinojen tyttöjen omana tilana, sillä tilassa itsessään ei ole mitään vinoa. Sen sijaan Seka-Sorrosta ja ullakosta muodostuu vinon tyttöyden tekemisen tiloja.

Siitä, että vino tyttöhuone on jossain määrin salainen, tulee Österholmin mukaan edellytys tyttöyden ja naisellisuuden kokeiluille, kuten leikeille ja naamioinnille. Tyttöjen huoneesta tulee paikka uudelleenneuvotteluille, joissa naisellisuus on naamioitumista ja osa speaktaakkelia. (Österholm 2012, 238.) Erityisesti ullakko toimii paikkana, joka on muille salainen, ja joissa naiseuden tekemisestä tulee osa speaktaakkelia.

Kun äiti joka meikkasi meikkaamasta päästyään oli valmis tuli meidän  
vuoromme.  
Mimi oli monta Mimiä ja väreili ilmassa.  
Olisin halunnut lipaista Mimin otsalle karanneen hiuskiharan mutta hän ojensi  
minulle tylliä ja nahkaa.  
Hänen poskensa paloivat kuin kukka.  
Kamalan valkoinen ja hohtava kukka.  
Värisemässä voimalla.  
Ajattelin sanoja NAISEUS ja KUOLEMA.  
Kahmaisinkin purkista kullaväristä hilettä ja peitin kasvoni tuntemattomiksi. (VVV  
95.)

Vaikka Seka-Sorto ja ullakko luovatkin teoksessa tilan vinoille hahmoille, ovat tilat myös omalla tavallaan rajoittavia. Yllä olevasta sitaatista on nähtävillä, kuinka Mariia itse epäröi ullakolla olemista. Hän ei tunne oloaan hyväksi ullakolla, vaan aavistaa, että jokin on pielessä, vinossa. Österholmin (2012, 243) mukaan vino tyttöhuone voi olla samaan aikaan sekä vankila että vapaus. Tällaisiksi tiloiksi Seka-Sorto ja ullakko muodostuvatkin. Mimi ja Mariia pääsevät kokeilemaan rajojaan näissä tiloissa, mutta Mimi jää ikään kuin loukkuun Seka-Sorron ullakolle. Mimi ei pysty päästämään irti äidistään, Ulla Kollasta, eikä näin ollen myöskään etene elämässään. Samalla tavalla kuin Sähköäyttämö rajoittaa Dorista ja Sandraa, Seka-Sorto ja ullakko rajoittavat Mimin kasvua aikuiseksi, eivätkä anna hänelle sitä tilaa, mitä hän tarvitsee.

Mariia itse myös vertailee tiloja, joissa hän ja Mimi elävät. Mimin vino maailma on kaukana siitä, mihin Mariia itse on tottunut. Alla olevassa sitaatissa on nähtävillä se, kuinka Mariia

tiedostaa, että hän on saanut erilaisen elämän, erilaisen edellytyksen tyttöyden tiloille ja tekemiselle kuin Mimi:

Mimillä ei ollut lapsuudessaan tuutumukaansätuulauluja eikä pehmolelupäiviä eikä hyvänyönsuukkoja. Eikä hän milloinkaan puhunut kuolleesta äidistään sukulaistensa kanssa. Sellaiselle äidille ei annettu paikkaa perheessä.

Joten Mimin oli luotava paikka itse:

piilottelua	pahvilaatikoita	tavaroiden asettelua
kolinaa	rapistelua	raapimista
paikoilleen		kimalletta
käätyjä	riipuksia	sinne minne ne kuuluvat!

Ullakon oma järjestys salaisuuksille joista perheessä ei puhuta. (VVV 96–97.)

Sitaatissa korostuu myös ajatus ullakosta salaisena paikkana sekä sellaisena paikkana, joka on täytynyt rakentaa itse, jotta vinon tyttöyden tekemiselle on löytynyt jokin tila. Ullakko on rakennettu tila siinä missä Sandran ja Doriksen Säihkenäyttämökin. Seka-Sorto ja ullakko, kuten Säihkenäyttämökin, ovat tiloja, joissa tytöt voivat toteuttaa itseään, kertoa syvimmät salaisuutensa, näyttää toisilleen haavansa. Tytöt eivät vain ymmärrä sitä, että tila voi toimia myös rajoittavana tekijänä, joka estää heitä menemästä elämässä eteenpäin. Ullakko rajoittaa Mimiä, eikä hän tämän takia voi koskaan kasvaa aikuiseksi: Mimi jää ullakolle aivan kuten hänen äitinsäkin.

Toisaalta juuri *Amerikkalaisessa tytössä* ja *valoa valoa valoa* -teoksessa on se eroavaisuus, että Mimin ja Mariian vinon tyttöyden tekemisen tilaksi muodostuu ullakko, kun puolestaan Sandran ja Doriksen vinoa tyttöhuonetta ilmentää uima-allas kellarissa. Päivi Lappalainen tuokin ilmi, kuinka tyttökirjallisuudessa ullakko toimii tytöille pakopaikkana ja tilana, jossa tytöt voivat ilmaista itseään. Toisaalta ullakko on liitetty naiskirjallisuuden traditiossa myös hulluuteen. (Lappalainen 2003, 58; Gilbert & Gubar 1979, 77–78.) Siinä missä *Amerikkalainen tyttö* kääntää pääläelleen ajatuksen ullakosta vinon tytön huoneena, *valoa valoa valoa* vahvistaa tätä ajatusta, ja liittyy vahvemmin tähän naiskirjallisuuden traditioon hullusta naisesta ullakolla. Jo Mimin kuolleen, ullakolla kummittelevan äidin nimi viittaa tähän hulluun naiseen ullakolla, sillä tytöt kutsuvat äitiä Ulla Kollaksi.

Kuten toin ilmi *Luxin* Ässä käsitellessäni luvussa 3.3, Gilbert ja Gubar (2020/1979, 78) ovat ehdottaneet, että hullun naisen hahmo saatettiin luoda vain siksi, että se voitaisiin tuhota. Siinä missä Ässä pystyy *Luxissa* tuhoamaan häntä hallinneen ihannekuvan Lux Lisbonista ja *The Virgin Suicides* -elokuvasta, ei Mimi pysty päästämään irti kuolleesta äidistään:

Olisin tahtonut repiä alas Ulla Kollan tyllit ja viuhkat. Olisin tahtonut varastaa Ulla Kollan meikit ja tehdä niistä minun ja Mimin meikkejä. Olisin tahtonut viedä hänen sanansa ja eleensä ja valtiattaren tuolinsa.

Miksi me emme voineet ottaa käsikirjoitusta omiin käsiimme?

Meidän olisi pitänyt varastaa Mimin kanssa kaikki!

Aloin ymmärtää miksi äidit ovat tarinoissa usein kuolleita ja tyttäret orpoja.

Tämä äiti ei vain nyt ollut tarpeeksi kuollut. (VVV 152–153.)

Yllä olevassa katkelmassa Mariia kertoo lukijoille siitä, kuinka hän haluaisi tuhota Ulla Kollan, viedä hänen tuolinsa, repiä hänen viuhkansa ja varastaa hänen meikkinsä. Hän haluaisi ottaa tarinan omiin käsiinsä ja pelastaa Mimin. Miten voi tuhota jo kerran kuolleen äidin? Mariia huomauttaakin, ettei kyseinen äiti ”ollut tarpeeksi kuollut”. Ulla Kolla ei ole tarinassa siksi, että hänet voitaisiin tuhota, tytöt eivät saa siihen mahdollisuutta. Hän on yksi tarinan ”AVAIMISTA”, josta Mimi ei voi päästää irti:

KUN HUUSIN häntä metsässä ajattelin sitä mistä kirjoitin teille aiemmin: Ulla Kollan kanssa Mimi menetti yhä uudelleen.

En ollut siitä enää ihan varma.

Sillä ei Mimi menettänyt Ulla Kollaa.

Ulla Kolla oli AVAIN jota Mimi kantoi mukanaan.

Ruostumaton avain joka säilyi ja säilyi.

Joten hän näytteli muistonsa toiseksi.

Mimi ei juossut lapsena ullakolle kun hänen äitinsä kutsui. Mutta hän juoksi nyt.

(VVV 145.)

Kyseisessä katkelmassa Mariia kertoo, kuinka Mimi ei pääse Ulla Kollasta, kuolleesta äidistään eroon. Ulla Kolla säilyy ja säilyy, eikä Mimi halua tai uskalla päästää tästä irti, ehkä osittain siksi, koska tuntee syyllisyyttä siitä, ettei mennyt auttamaan äitiään, kun tämä kutsui häntä ennen kuolemaansa. Sekä ullakko että siellä oleva hullu nainen rajoittavat Mariiaa ja etenkin Mimiä. Vaikka aluksi ullakolla (vinon) tyttöyden tekeminen onkin ollut jännittävää, muuttuu se pian ahdistavaksi.

Mariia huomaakin, kuinka ullakolla leikkiminen ja näyttelemisen alkaa tuntua ahdistavalta ja rajoittavalta. Syksyllä ullakko on kylmä ja pimeä, eikä enää samalla tavalla kutsuva kuin kesällä: ”Tuoksut joita Mimi viskoi ilmaan eltaantuivat nopeasti. Mätää ruusuja. Kuivunutta glitteriä. Hajuvesisakkaa. Ampulleihin käärittyjä näkyjä. Rikottuja haaveita. Mustuneita muistoja.” (VVV 149.) Mariia näkee, kuinka kiinni ullakossa ja äidissään Ulla Kollassa Mimi on. Ullakko ja Ulla Kolla vievät Mimin jaksamisen ja energian, mutta hän ei löydä pakokeinoja. Samalla tavalla kuin performanssista on tullut performatiivista, pakkoa, on ullakosta tullut Mimille vankila, josta hän ei pääse pois:

Oliko meidän fantasiamme vielä silloin yhteinen?  
Kaikki se mitä ullakolla tapahtui!

SILLÄ TÄMÄ on myös minun tarinani.  
Minä menin uteliaisuuttani surua kohti.  
Mimi ei ollut utelias vaan hän oli loukossa. (VVV 127–128.)

Kyseisessä sitaatissa Mariia pohtii suhdettaan Mimiin, suruun ja Mimin suhdetta suruun ja ullakkoon. Mariia tiedostaa eron heidän välillään. Hänelle ullakolla olo on vain jotakin kiinnostavaa, tapa kokeilla omaa naiseutta ja gurleskia, mutta Mimillä ei ole valinnanvaraa. Mimi on ullakolla loukossa. Huotarisen teoksessa ullakko toimii sekä pakopaikkana ja tilana toteuttaa itseään, mutta samalla se on rajoittava tila, jolla on huonoja vaikutuksia Mariian ja Mimin mielenterveyteen.

Myös ullakko toimii eräänlaisena kaksoisheterotopiana: kyse on samaan aikaan poikkeavasta tilasta, joka yhdistää ja erottaa ”sopimattomia” ihmisiä, eli muista poikkeavat Mariian ja Mimin, mutta samalla tila edustaa eräänlaista kriisiä, eli Mimin äidin kuolemaa. Österholm (2012, 239) näkeekin myös hullun naisen ullakon heterotopiana, mitä ullakko nimenomaan on: hullun, jopa kuolleen, naisen ullakko, josta tytöt ovat tehneet oman tilansa. Siinäkin mielessä tila on poikkeava, kun ullakolla häärää Mimin jo kuollut äiti. Sekä ullakko että uimaallas ilman vettä toimivat kaksoisheterotopioina pikemminkin kriisin ja poikkeavan tilan kautta, kuin siirtymän tilana. Molemmat tilat ovat staattisia, joissa aika on pysähtynyttä, ja joista tytöt joko eivät halua tai eivät voi poistua.

Osittain vinoon tilaan jääminen yhdistyy myös pelkoon aikuiseksi kasvamisesta, kuten ehdotin luvussa 4.1. Myös Mimi näkee aikuisuuden jossain määrin rajoittavana:

Muutaman tunnin kuluttua Mimi sanoi:  
Minä en halua naiseksi. Pitää töpöttää perkeleen poskipunaa.  
Sain:  
Ryhdytään miehiksi sitten.  
Sinulla onkin vaihtoehtoja, Mimi sanoi.  
Eikö sinulla ole?  
Ehdottomasti ei, Mimi sanoi.  
Hän napsutteli pientä punaista pinniä tukassaan. Minä ajattelin ruumista joka on paikka. Meidän pinnallisuutemme: jos menettää rajansa ei ole muuta menetettävää. (VVV 151.)

Yllä olevassa sitaatissa Mariia ja Mimi keskustelevat aikuiseksi kasvamisesta. Mimi ei halua kasvaa aikuiseksi naiseksi, johon Mariia ehdottaa, että he rupeaisivat sen sijaan miehiksi. Naiseus näyttäytyy tytöille miehuutta rajoittavampana. De Beauvoirin (1949/2009, 97)

mukaan murrosikäisen tytön elämä on ”raastavaa”, eikä tyttö voi tulla aikuiseksi, jollei hän ensin hyväksy naisuuttaan. Naissukupuoli tuomitsee tytön pysähtyneeseen ja vajaaseen elämään, joka tappaa tytön spontaaniuden ja nitistää hänen riehakkuutensa. (De Beauvoir 1949/2009, 97, 105.) Myös Mariia ja Mimi näkevät naissukupuolen rajoittavana. Mariia pohtiikin ”ruumista joka on paikka” (VVV 151), ja menetettyään omat rajansa ei hänen mielestään ole enää muuta menetettävää.

Samalla tavalla ruumis yhdistyy vinoon tytönhuoneeseen: tytöt haluavat pysyä vinossa tilassaan, sillä he eivät halua aikuistua. Mimi, ja ehkä jossain määrin myös Mariia, pelkäävät aikuistumista, sillä he pelkäävät menettävänsä omat rajansa, oman riehakkuutensa, oman vinoutensa. Ehdotan kuitenkin, että aikuisuudenpelkoa enemmän Mimiä rajoittaa hänen äitinsä, Ulla Kolla. Pelkääkö Mimi, että tullakseen aikuiseksi hänen täytyisi olla äitinsä kaltainen? Töpöttää poskipunaa? Samalla tavalla Doris ja Sandra tarkkailevat ympärillään olevia aikuisia (ks. luku 4.1), ja päättävät, etteivät halua tulla näiden kaltaisiksi. Myös Mimi tarkastelee äitiään, eikä halua muuttua samanlaiseksi kuin tämä. Valitettavasti Mimille käy kuten äidilleen: myös hän lopulta kuolee, oman käden kautta ja ensiyrittämällä.

Tila yhdistyy *valoa valoa valoa* -romaanissa myös muodon vinouteen. Huotarisen teoksessa kerronta on muutenkin lyriikanomaista, kappaleet ovat lyhyitä ja teksti on aseteltu ikään kuin eri säkeisiin. Kirja on esineenäkin epätyypillinen, se eroaa yleisestä, A5-kokoa olevasta kirjankooosta. Erikoinen muoto yhdistyy muodon vinouteen. Toki kirjaesineestä ei tee vinoa pelkästään sen muoto, vaan myös sen sisältö. Muodon vinous yhdistyykin Huotarisen teoksessa myös teoksen sisältöön, esimerkiksi Mariian kertoessa ensimmäisestä kerrastaan ullakolla Mimin kanssa:

Siinä me istuimme. Kaksi lasta vierekkäin ullakon lattialla vanhojen vaatteiden keskellä. [...]

*KUNNES ÄIDIT saapuivat.  
Kutsuimmeko me heitä vai kutsuivatko he meitä?  
He astuivat katon läpi mustissa  
kapeissa  
hameissa!  
Ullakko täyttyi heidän valostaan. (VVV 92.)*

Sitaatista huomaa, kuinka typografia muuttuu äitien saapuessa. Teksti vaihtuu kursiiviin ja se on aseteltu eri tavalla kuin teoksen ”normaali leipäteksti”. *Valoa valoa valoa* toki ei ole ”normaalilta” leipätekstiltään kovin konventionaalinen nuortenromaani, sillä runonomaisuus

on teokselle ominaista. Kuitenkin tässä kohdassa, äitien saapuessa, lukija huomaa, kuinka tunnelma muuttuu. Teksti on jossain määrin jopa dramaattisempaa äitien saapuessa.

Typografiset, teoksen ”normaalista” leipätekstistä erottuvat elementit näkyvät myös seuraavassa kohdassa:

Mimillä ei ollut lapsuudessaan tuutumukaansätuulauluja eikä pehmolelupäiviä eikä hyvänyönsuukkoja. Eikä hän milloinkaan puhunut kuolleesta äidistään sukulaistensa kanssa. Sellaiselle äidille ei annettu paikkaa perheessä.

Joten Mimin oli luotava paikka itse:

piilottelua	pahvilaatikoita	tavaroiden asettelua
kolinaa	rapistelua	raapimista
paikoilleen		kimalletta
käätyjä	riipuksia	sinne minne ne kuuluvat!

Ullakon oma järjestys salaisuuksille joista perheessä ei puhuta. (VVV 96–97.)

Kyseisessä sitaatissa näkyy puolestaan ero Mariian ja Mimin tilojen välillä. Mariia kertoo, kuinka Mimillä ei ole ollut samanlaista lapsuutta, samanlaista turvallista tilaa lastenlauluineen ja pehmoleluineen kuin Mariialla. Mimi rakentaakin oman, vinon tilansa itse. Mariian normatiivinen tytön tila onkin typografialtaan myös suhteellisen konventionaalisesti aseteltu, mutta Mimin vinosta tilasta kerrottaessa typografia muuttuu vastaamaan tätä vinoa tilaa: sanat eivät ole niin sanotusti normaaleilla paikoillaan, siellä minne ne kuuluvat, vaan sikin sokin – vinossa.

### 4.3 Ässän asunto

Malmin teoksessa vinoksi tyttöhuoneeksi valikoituu Ässän asunto, vaikkakin tytöt viettävät aikaa myös muualla: puistoissa, baareissa ja koululla. Malmin teoksessa paikka on ehkä vähiten läsnä, sillä tapahtumapaikat vaihtelevat teoksessa usein, eivätkä tytöt vietä kaikkea aikaansa Ässän asunnolla, vaikka tila nouseekin tärkeäksi paikaksi tytöille, eritoten Ässälle.

Ässän asunto on erilainen kuin mihin Iris on tottunut. Iris pitää Ässän asuntoa ”coolina”, ja asunnon näkeminen saa Iirixen vain ihailemaan Ässää enemmän:

Ässän asunto sijaitsee Piritorin laidalla ja siellä on punaiset seinät, sänky ja seinällä tuima Che Guevara, joka on suunnannut katseen kohti kaukaisuutta. Ruokapöytää ei ole, joten Ässä kattaa matolle dyykattua pullaa ja laittaa musiikkia soimaan, hyräilee puuhaillessaan. Jokin siinä on aivan liian ihanaa ja coolia ollakseen todellista, niin että Iris istuu sängyllä tietämättä mihin tarttua ja hipelöi kukertavaa päiväpeittoa. (L 41.)

Irikselle asunto näyttäytyy jännittävänä ja eksoottisena. Österholm tuo esille myös sen, ettei vinon tytön huone ole tarkoitettu vain vinoille tytöille, vaan oven kynnyksellä on ”helppo ylittää” myös niille, jotka ”pysyvät rajojen sisällä erittäin tarkasti”. Hän myös ehdottaa, että ehkäpä vino tyttöhuone onkin huone, joka muuttaa tytöt vinoiksi. (Österholm 2012, 275.) Iris on tervetullut Ässän asuntoon, vaikka ei olekaan vino tyttö, ainakaan ennen Ässän tapaamista. Ässään tutustumisen myötä pikkuhiljaa myös Iiriksestä alkaa kaivautua esiin oma vino puolensa. Ehkäpä Österholmin ehdotuksessa onkin siis jotain perää. Samalla tavalla Maria ja Doriskin sekaantuvat vinojen tyttöjen maailmaan astuessaan sisälle vinoon tyttöhuoneeseen.<sup>57</sup>

Ässän maailma eroaa Iiriksen maailmasta, ja Iris vertaakin omaa kotiaan Ässän asuntoon tämän tullessa vierailulle:

Talo on täynnä merkkejä Iiriksen lapsuudesta. Ovenpieleen piirrettyjä viivoja pituuskasvusta. Komeroon sullottuja eriparisia hiekkaleluja. Vesivärimalauksia, joissa auringonkeltuainen valuu taivaan sinerrykseen ja taikoo vihreänä hehkuvan valon. Kasa vanhoja tyttökirjoja on jäänyt kirjahyllyyn kuin vastikään luettuina. Äkkiä äidin katseen asettama linssi irtoaa ja Iris katsoo taloa Ässän silmin ja koettaa kuvitella, mitä tämä näkemästään ajattelee. (L 109.)

Oma koti on Iiriksen silmissä kulahtanut, hänen huoneensa on liian lapsellinen, ei yhtä upea ja jännittävä kuin Ässän asunto. Iiriksen huone on tavallisen, normatiivisen tytön huone – ei vino tyttöhuone, kuten Ässän koti. Iiriksen huone ei anna tilaa tyttöjen kokeiluille, vaan vetää mukanaan lapsuuden turvaan: lopulta jopa Ässä sopeutuu Iiriksen kodikkaaseen maailmaan, ja sanookin Irikselle, että tämän koti on ”ihana” (L 111). Vaikka Iiriksen tyttöhuone tuntuukin Iiriksestä kulahtaneelta ja vanhaan aikaan pysähtyneeltä, on huone siinä mielessä erilainen verrattuna Ässän asuntoon, että hänen huoneensa ei toimi samalla tavalla rajoittavana tilana.

Widegren yhdistää tytön huoneeseen ajatuksen myös seksuaalisesta hyväksikäytöstä. Hänen mukaansa tyttöjen huoneet voivat olla ”woolfilaisia areenoita”, joissa tytöt pääsevät toteuttamaan omaa naisuuttaan, mutta samalla ne voivat olla suljettuja huoneita, jotka estävät seksuaalisen hyväksikäytön havaitsemisen tai tunnistamisen. (Widegren 2010, 24.) Osittain Ässän huoneen tai asunnon rajoittavuus näkyy seksuaalisessa hyväksikäytössä, osittain ei.

---

<sup>57</sup> Tätä on kuitenkin suhteellisen mahdoton yleistää kolmen teoksen perusteella, eli vinon tyttöhuoneen suhdetta vinoon tyttöyteen tulisi tutkia paljon laajemmin, jotta voisi sanoa niillä olevan tällainen kausaalinen suhde. Uskon kuitenkin, että Österholmin väitteessä on myös jotakin mielenkiintoista, ja se pätee ainakin näihin kolmeen tutkimaani teokseen. Ehkäpä *Amerikkalaisen tytön* Birgitta Blumenthalista tai *valoa valoa valoa* -teoksen Satu-Siiristäkin voisi kuoriutua vinoja tyttöjä, mikäli he saisivat viettää enemmän aikaa vinossa tyttöhuoneessa. Tämä on sellainen asia, joka avaa ovia kiintoisiin jatkotutkimusmahdollisuuksiin.

Jollain tasolla Ässä tietää itsekin, että mies käyttää häntä hyväkseen. Hän toistelee kuitenkin itselleen, ettei ole totta, etteikö hänkin saisi mieheltä jotain:

*Ei ole totta, että hän saa kaiken ja minä en saa mitään. Minä saan jatkuvasti kaiken sen mitä hän voi antaa. Hän haluaa minut, hän tarkoittaa hyvää, hän kietoo minut huomionsa ja antaa kaiken annettavan. Minä saan monenlaisia asioita: olutta, tupakkaa, punaviintä. Sähköistäviä seikkailuja, kadehdittuja kaskuja kerrottaviksi. Kohteliaisuuksia. Kuvia itsestäni, mahdollisia minuuksia; vilauksen siitä, kuka toisten silmissä olen ja voisin siis itsellenikin olla. Joku lainaa vuokrat rahat, eikä välitä, vaikka muka unohdan maksaa takaisin. Jotakin minä kuitenkin maksan. (L 182.)*

Ässä yrittää todistella itselleen, ettei kyse ole hyväksikäytöstä, että seksi on kahden kauppaa. Hän saa itselleen olutta, seikkailuja ja rahat seuraavan kuun vuokraan. Hän tietää, että maksaa miehelle takaisin omalla ruumiillaan. Ässä yrittääkin toistaa itselleen, että häntä ei haittaa antaa, hän ei ole kuin muut tytöt:

*Minä en ikinä sano niin, se ei ole minä. Minä haluan aina, minä en ole mikään takakireä tiukkapipo, minä olen nuori ja kaunis ja cool ja älykäs ja ihan vitun kuuma enkä välttämättä juuri siinä järjestyksessä, minä en pihtaa, minä lällättelen kliseille naisista, jotka välttelevät seksiä vetoamalla päänsärkyyn tai väsymykseen, minä en ole seksikielteenen enkä pornokielteenen enkä muutenkaan mikään ankea negailija tai tylsä kunnon tyttö, minä olen sentään jännittävä ja kiehtova ja minä en kiellä koskaan mitään. Ja ehkä ihan vähän kostoksi kaikelle, koko maailmalle... Että vitut. Minä annan aina, annan kaikin tavoin aivan kaikille, kaiken mitä vain annettavaa on. Annan mennä, annan olla. Paitsi tänä iltana. Minun ruumiini ei jaksanut eikä pyytännyt muuta kuin olla rauhassa, kenenkään sorkkimatta tai ronkkimatta tai koskematta. (L 247.)*

Yllä olevassa katkelmassa Ässä painottaa sitä, että hän nimenomaan antaa, kaikille ja kaiken mitä hän vain voi antaa. Hän ei halua olla kuin muut tytöt, tylsät ”kunnon tytöt”, normatiiviset tytöt. Mutta toisaalta Ässäkin huomauttaa, ettei hän jaksakaan aina antaa. Joskus hänkin haluaa olla rauhassa. Ässä näkee olevansa se, joka tilannetta ohjaa, vaikka kyse onkin siitä, kuinka häntä käytetään hyväksi. Hän ei vain halua myöntää sitä itselleen, ja siksi yrittää vakuutella itseään sekä lukijaa siitä, että kyllä hänkin jotain saa.

Varsinainen hyväksikäyttö ei kuitenkaan vaikuta tapahtuvan Ässän omassa asunnossa, vaan hän ja nimettömäksi jäävä mies viettävät aikaa lähinnä miehen asunnolla. Ehdotan kuitenkin, että Ässän asunto omalla tavallaan mahdollistaa tämän hyväksikäytön, vaikka itse akti ei siellä tapahtuisikaan. Tila on valvoton, se mahdollistaa Ässälle paljon enemmän nuoruuteen sekä vinoon tyttöyteen liittyviä kokeiluja kuin esimerkiksi Iiriksen koti, jossa

läsnä on tämän äiti. Ässä puolestaan on omassa asunnossaan aivan yksin, vaikutuksille alttiina.

Toisaalta Ässän asunto on eräänlainen turvapaikka, mihin kumpikin tytöistä hakeutuu. Baari-iltujen ja bileiden päätteeksi tytöt päätyvät aina Ässän asunnolle, ja kerran Ässä tuo Iiriksen turvaan kotiinsa, kun Iiristä on ahdisteltu kadulla. Asunnolla Ässä ja Iris käyttävät, jälleen kerran, huumeita:

”Taitaa päristä aika kovaa?”

Iris nauraa.

”Voi vittu Iris. Ootko sä ihan kunnossa?”

”Olen. Mulla on ihana olla.”

Se on totta. Iiriksen on ihana olla. Se on enemmän kuin hän on aikoihin voinut sanoa. Poissa ovat räntäsateiset aamut ja oranssit katuvalot ja tyynyliinujen painaumet poskissa ja kuivuudesta halkeilevat kädet, poissa kaiken nielevä rumuus ja riidat, poissa kaipaus. (L 199.)

Iirikselle kaikki näyttäytyy romanttisessa valossa. Kodeini vie pois huolet ja murheet ja jäljelle jää vain kauneutta. Olo on kevyt ja Ässä on lähellä, Iiriksellä kaikki on hyvin. Toki näin hän asian kokee, kovimmissa nousuissaan. Lukijan on kuitenkin tästä helppo nähdä Ässän asunnon vapaus ja rajoittavuus: vaikka tytöillä onkin hyvä olla asunnossa, on kyse toiminnasta, joka vahingoittaa heitä. Vaikka he päättävätkin itse käyttää huumeita, ja vaikka he eivät itse näe asiassa mitään pahaa, on lukijan mahdollista nähdä tässä vinon tyttöhuoneen rajoittavuus. Kyse on suljetusta huoneesta, suljetusta maailmasta, kuten Ässä sen itse sanoiksi pukee.

Myös Ässä itse tiedostaa, kuinka asunto rajoittaa häntä:

*Aluksi kahdeksantoista neliön kokoinen yksiö merkitsi minulle vapautta. Nyt se on postimerkin kokoinen vankikoppi, jossa olen pääsemättömissä itseni kanssa. Joskus kuvittelin, ettei voisi olla pahempaa kuin keltaiset pellot ja vaikeneminen. Olin väärässä. Pahinta on maata krapulassa tikkuisella lattialla sunnuntai-iltana ja tietää, ettei kannata kuvitellakaan vapautta, ei sellaista vapautta, jolla olisi väliä, vapautta itsestään. Sitä ei ole. Ulkopuolta ei ole. (L 137.)*

Yhtäkkiä koti ei tuokaan mukanaan vapautta, vaan se tuntuu ahdistavalta ja rajoittavalta vankilalta. Ässä itsekin tiedostaa, ettei tila varsinaisesti rajoita häntä siinä mielessä, ettei tila ole konkreettisesti suljettu tila. Kyseessä on pikemminkin se, että tila sulkee hänet sisäänsä ikään kuin henkisesti. Mikään ei muutu, eikä hän pysty kasvamaan itseään rajoittavassa tilassa. Vasta sitten, kun hän pystyy irtautumaan omasta vinosta tilastaan, on hänellä mahdollisuus edetä elämässään.

Ehkä asuntoaan tärkeämmäksi tilaksi Ässälle nousee Sofia Coppolan ohjaama elokuva *The Virgin Suicides* (1999). Elokuva toimii eräänlaisena tilana Ässälle toteuttaa itseään, performoida sukupuoltaan ja itseään. Hän samastuu elokuvan päähenkilöön Lux Lisboniin niin kovasti, että välillä hän jopa ajattelee itse olevansa Lux.

Iso osa Ässän pahasta olost, aikaisemmin kutsumastani hullun tytön performanssista, liittyy nimenomaan Luxiin. Ässä katsoo elokuvaa yhä uudestaan ja uudestaan: se on hänelle enemmän koti kuin hänen asuntonsa. Elokuva on turvapaikka, ja Lux on hänen tukipilarinsa, idolinsa ja jumalhahmonsansa. Lopulta Ässä kuitenkin ymmärtää, mistä elokuvassa oikeasti on kyse ja näkee ”sen, mitä en ennen nähnyt” (L 291). Tämän pohjalta Ässä päättää tehdä muutoksen:

*Keho tuntuu elävän ihmisen keholta, kylmä valo tunkee asuntoon ja äkkiä ajatus on kristallinkirkas ja valmis. Minä olen elossa. Tahdon hylätä hellimäni kuvat hulluista tytöistä, lopettaa valuttamasta omaa tarinaani niiden mittatikkujen päälle, tahdon hylätä minäkuvat, joita pelkään ja hellin ja vihaan ja rakastan. Olen saanut kyllikseni eteerisistä kuolonkeijuista, suloiseksi kuvitellusta surusta, kivusta, kaaoksesta, hullujen tyttöjen hurmasta. Tämä ei ole mikään kärsimysnäytelmä, tämä on minun elämäni, ja minä olen saanut saatana kyllikseni. (L 292.)*

Ässä saa tarpeekseen: hän ei halua enää esittää hullua tyttöä. Ässä haluaa päästää irti Luxista ja tämän maailmasta, hullun tytön performanssista. Hän tajuaakin, että ei halua enää elää mitään murhenäytelmää, vaan muuttaa elämänsä suunnan. Ässä kertooikin, ettei ”halua enää hengailta jonkun toisen kuvitteleman tyttöparven kanssa” (L 292). Toisin kuin Doris tai Mimi, Ässä pystyy irtautumaan esittämästään murhenäytelmästä, irtautumaan itseään rajoittavasta tilasta, ja Ässä onkin näistä kolmesta vinosta tytöstä ainoa, joka saa mahdollisuuden kasvaa aikuiseksi. Oma tila ei enää rajoita häntä.

Myös Iris irtautuu Ässästä ja tämän vinosta tilasta:

Jokin osa Iiriksestä haluaisi kääntyä ja mennä takaisin. Se osa hänestä haluaisi halata Ässää ja luvata vielä kerran, että kaikki järjestyy ja tulee vielä aika, jolloin he istuvat Karhupuistossa syömässä jäätelöä ja lukevat ääneen seksinovelleja Reginasta.

Mutta Iris ei tee niin. [...]

Hän ajattelee Ässän huuleissa roikkuvaa vaaleanpunaista muovihelyä. Se ei tunnu enää mystiseltä, maailman houkuttelevimmalta karamellilta. Lumous on poissa. Hän ei osaa eikä jaksaa rakastaa Ässää enää.

Ei, hänen on mentävä, hän haluaa irti. Hänen ei tarvitse nähdä Ässää enää koskaan. (L 297.)

Kyseisessä sitaatissa Iris tapaa Ässän viimeistä kertaa – ainakin luullakseen, sillä he törmäävät toisiinsa vielä vuosia myöhemmin. Iiriksen ja Ässän välillä on ollut riitaa, ja he tiedostavat, etteivät voi enää olla yhdessä. Samaan aikaan Iris haluaisi vielä jäädä huolehtimaan Ässästä. Hän tiedostaa, kuinka paljon Ässä on hänelle antanut: ”Ässä on avannut hänelle aivan uudenlaisen maailman, uuden tavan haluta, lumoutua, olla elossa.” (L 297). Mutta Iris myös huomaa, että jonkinlainen lumous on tiessään. Enää hän ei ihaile Ässää samalla tavalla kuin ennen. Iris tunteeikin helpotusta päästäessään irti Ässästä. Kumpikin heistä voi kasvaa aikuisiksi naisiksi.

Ässän asunto toimiikin tällaisena rajoittavana tilana Fagerholmin Säihkenäyttämön ja Huotarisen ullakon tavoin. Vaikka näennäisesti asunto tuntuu antavan tytöille turvaa ja paikan erilaisille tyttöyden ja naiseuden kokeiluille – asunto on erinäinen maailma esimerkiksi Iiriksen kodista, jossa ei tarvitse huolehtia äidin tuomitsevista ja huolehtivista katseista – on asunto myös omalla tavallaan rajoittava. Vasta, kun Ässä pääsee asunnostaan muualle, pystyy hän irtautumaan vinon tytön roolistaan.

Vaikka Ässän asunnosta muodostuukin tällainen vino tyttöhuone, Malmin teoksessa ei nähdäkseni kuvata yhtä tiiviisti tiettyjä tiloja, eikä tytöille siten löydy varsinaisesti mitään tiettyä paikkaa, jossa he (vinoa) tyttöyttään tekisivät kuin esimerkiksi *Amerikkalaisessa työssä* tai *valoa valoa valoa* -teoksessa; Malmin teoksessa tyttöyttä tehdäänkin kaikkialla. Malmin teoksessa erona on myös se, että Ässä päästää irti asunnostaan, irti vinosta tyttöhuoneestaan, ja hänestä kasvaakin aikuinen nainen – toisin kuin Doriksesta tai Mimistä. Ässä ymmärtää lopulta, että hänen on päästettävä irti, muututtava.

Toisin kuin Doris tai Mimi, Ässä tosiaankin päästää irti vinosta tilastaan. Mimi jää loukkuun ullakolle, Doris vedettömään uima-altaaseen. Ässä puolestaan kertoo hankkiutuneensa ”niin kauaksi Vaasankadulta kuin suinkin kykenen” (L 328) ja alkaneensa käyttää nimeä Sonja (L 307)<sup>58, 59</sup>. Vaikka asunto Piritorin laidalla onkin toiminut tytöille eräänlaisena turvapaikkana, ei se sitä varsinaisesti ole ollut. Sonjan uusi koti kuitenkin vaikuttaa nyt oikealta turvapaikalta:

<sup>58</sup> Myös nimen vaihtuminen lempinimestä, karskista Ässästä normatiivisempaan Sonjaan rakentaa vaikutetta siitä, että Sonja olisi tosiaan päästänyt irti vinoudestaan ja kasvanut aikuiseksi, normatiiviseksi naiseksi.

<sup>59</sup> Tulkitsen nimen myös intertekstuaaliseksi viittaukseksi Anja Kaurasen (nyk. Snellman) esikois- ja läpimurtoromaanista *Sonja O. kävi täällä* (1981): Ässä kertoo kirjoittaneensa baarin vessaan ”S.O. WAS HERE” ollessaan joskus kovassa humalassa (L 244). Ehkäpä Kaurasen Sonja O. on myös omalla tavallaan vino tyttö? Se kuitenkin on jo ihan eri tutkielman aihe.

*Kaakelit ovat savunharmaat, kylpyamme kiiltää valkoista, lampuista lankeaa pehmeä valo. Marmorinen mittatilaustaso, messinkiä, sadevesisuihku. Minä omistan tämän. Tämä on minun. Se, jos mikä, on rauhoittava tieto. Siinä on jotakin turvallista ja tyynnyttävää, jotakin, joka saa kuvittelemaan pimeän pois. Kellun kylpyhuoneen ylellisyydessä, lämmössä, valossa. Tämä on minun turvani, enkä minä tahdo pudota enää koskaan. (L 329.)*

Oma koti on Sonjalle turva, valoisa ja lämmin paikka, joka vie pimeyden pois. Toisaalta yllä olevassa sitaatissa on nähtävillä, kuinka pimeys ei kuitenkaan varsinaisesti ole hellittänyt Sonjasta: turvallisuus saa kuvittelemaan pimeän pois, mutta ei varsinaisesti poista sitä. En kuvailisi vinoutta varsinaisesti pimeäksi, sillä tyttöjen vinous ei ole automaattisesti negatiivinen asia. Toisaalta kuitenkin tulkitsem kypseisen sitaatin niin, että edelleen vinous asuu Sonjassa. Uusi oma asunto ei kuitenkaan enää samalla tavalla rajoita Sonjaa, vaan antaa hänelle enemmän vapautta ja tilaa hengittää. Sonja on pystynyt kasvamaan aikuiseksi, koska oma tila ei enää rajoita häntä. Toisaalta hän ei kuitenkaan ole täysin päässyt eroon vinoudestaan – mutta miksi pitäisi?

Kuten jo luvussa 4.3 toin ilmi: vinoista tytöistä voi kasvaa myös vinoja naisia. Päälepäin Sonja tosiaan näyttää normatiiviselta ”helmikorvakorutytöltä”, mutta hänestä on vielä löydettävissä pieniä vinouden asteita. Kuten jo aikaisemmin ilmaisin, ilman valoa ei ole pimeyttä, eikä ilman normatiivisuutta ole vinoa. Ne eivät ole toisiaan poissulkevia kategorioita, vaan riippuvaisia toisistaan.

## 5 Lopuksi

Olen tarkastellut tutkielmassani Monika Fagerholmin *Amerikkalaista tyttöä*, Vilja-Tuulia Huotarisen *valoa valoa valoa* -nuortenromania ja Karla Malmin esikoisteosta *Lux* sekä niiden sisältämiä vinoja tyttöjä. Teokset osoittavat, millaisia vinot tytöt voivat ja saavat olla, ja samalla laajentavat ymmärrystä tyttöydestä. Gurleskit tyttökuvaudet luovat tilaa niin vinoille kuin normatiivisillekin tytöille.

Jokaisessa tutkimassani teoksessa vinoa tyttöyttä tehdään hieman eri tavalla:

*Amerikkalaisessa tytössä* leikin kautta, *valoa valoa valoa* -teoksessa näyttelemisen kautta ja *Luxissa* hullun tytön roolin kautta. Yhteistä teoksille on vinouden ja performatiivisuuden välinen yhteys. Leikeistä, näytelmistä ja rooleista tulee tytöille jotakin pakonomaista, jotakin mitä he eivät voi valita. Performanssista tuleekin performatiivisia. Tulen tutkielmassani siihen tulokseen, ettei vinon tyttöyden kategoria olekaan niin tarkkarajainen kuin miltä se ehkä aluksi näyttää. Ehdotan, että sekä vino tyttö että normatiivinen tyttö sijaitsevat samalla tyttöjatkumolla, ja tytöt voivat liikkua näiden kahden kategorian välillä – ajoittain tytöt ovat hieman vinompia, ajoittain normatiivisempia. Nämä kaksi kategoriaa ovat toistensa olemassaololle välttämättömiä, eikä toista voi olla ilman toista.

Tutkimissani teoksissa kuolema kietoutuu vahvasti vinoon tyttöyteen, erityisesti Fagerholmin *Amerikkalaisessa tytössä*. Kuolema näyttäytyy paradisena, lähes speaktaakkelimaisena ilmiönä, jossa kuolleen nuoren naisen kuva tuodaan tarkoituksella esiin – ikään kuin ravistamaan lukijaa huomaamaan jotakin arkistuneen kulttuurikuvaston keskeltä. Näissä teoksissa kuolema ei ole vain päätepiste, vaan tapa korostaa tyttöyden vinoutta ja tehdä näkyväksi se, mikä muuten jäisi huomaamatta. Vinoa on myös se, kuinka kuolema limittyy elämään, nuoruuteen ja tyttöyteen. Pohdin tutkielmassani myös sitä, onko vinon tytön aina kuoltava – joko kirjaimellisesti tai symbolisesti – muuttuakseen normatiiviseksi tytöksi. Sekä *Amerikkalaisessa tytössä* että *valoa valoa valoa* -teoksessa näennäisesti ”vinommat” hahmot eli Doris ja Mimi kuolevat, kun taas normatiivisempina näyttäytyvät Sandra ja Mariia jäävät henkiin. *Luxissa* sen sijaan kumpikin tytöistä selviytyy, ja kuoleman kohtaakin nimettömäksi jäävä mies. Miehen kuolemasta ei muodostu samanlaista speaktaakkelia kuin tyttöjen kuolemista. Tämä kääntää katseen pois romantisoidusta naisruumiin kuolemasta ja tuo esiin tyttöjen elämänhalun. Vino tyttö ei siis aina kuole, eikä hänen vinoutensa välttämättä katoa. Se voi muuttua, elää ja säilyä: Sandra ei muutu täysin normatiiviseksi, ja Sonjassakin näkyy vielä vinouden kaikuja.

Vinoa tyttöyttä tehdään jokaisessa teoksessa omissa, vinoissa tyttöhuoneissaan. Vinojen tyttöjen punomat maailmat ovat äärettömän kiinnostavia, monipuolisia ja leikkisiä, mutta myös jossain määrin rajoittavia ja staattisia. Esitän tutkielmassani, että vaikka vinot huoneet antavatkin tytöille mahdollisuuden kokeilla rajojaan ja toteuttaa omaa vinoa itseään, ovat ne myös hyvin rajoittavia tiloja. Kun Ässä päästää irti omasta vinosta tilastaan, on hänellä viimein mahdollisuus kasvaa aikuiseksi. Myös Sandran on lähde Seudulta, jotta hänestä voi kasvaa Suokuningatar. Mimi puolestaan jää loukkuun ullakolle, ja Doriskin, ainakin henkisesti, ajautuu vedettömän uima-altaan vangiksi.

Vinous ilmenee henkilöhahmojen, kuoleman ja tilan lisäksi teosten muodossa: esimerkiksi *Amerikkalaisessa tytössä* kerronta rakentuu epäkronologisesti ja fragmentaarisesti ja toistot sekä typografiset vaihtelut, kuten kursiivin ja isojen kirjaimien käyttö, ovat keskeisiä. *Valoa valoa valoa* -teoksessa typografia vaihtelee runomaisiin säkeisiin saakka, kun taas *Luxissa* muoto on pelkistetympi, mutta siinäkin esiintyy kursiivia, aikatasojen vaihtelua ja intertekstuaalisuutta. Nämä muodolliset piirteet eivät yksin tee teoksista vinoja, sillä ne ovat tyypillisiä myös laajemmin nykykirjallisuudessa, vaan juuri niiden yhteen kietoutuminen toistensa ja vinon sisällön kanssa muodostaa vinon muodon. Vino muoto tukee myös vinoa sisältöä, ja ne yhdessä korostavat toisiaan.

Tutkimani kolme teosta ovat kuitenkin vain pieni katsaus vinojen tyttöjen maailmoihin. Mitään tarkkoja johtopäätöksiä ei siis voida tehdä esimerkiksi siitä, mitä vinoille tytöille tapahtuu, kun he kasvavat aikuisiksi. Koska vinoja tyttöjä ei ole Suomessa tai suomalaisessa kirjallisuudessa vielä tarkemmin tutkittu (lähinnä Österlundia ja Österholmia lukuun ottamatta), on vaikea paikantaa, miten vinoja tyttöjä suomalaisessa kirjallisuudessa esitetään, millaisia he ovat ja mitä heille tapahtuu aikuistuttuaan. Olisikin äärimmäisen mielenkiintoista tutkia vinoja tyttöjä laajemmin ja kokonaisvaltaisemmin kotimaisen kirjallisuuden kentällä. Mieleen herää kysymys ainakin siitä, kuinka kauas on mahdollista jäljittää vinojen tyttöjen jalanjälkiä: onko vinoja tyttöjä ollut kotimaisessa kirjallisuudessa jo aikoja sitten? Millaisia olivat niin sanotut ensimmäiset vinot tytöt? Miten vino tyttö eroaa esimerkiksi poikatyöstä? Entä ovatko vinot tytöt vain pohjoismainen käsite, vai onko heitä löydettävissä myös maailmankirjallisuudesta? Tämä onkin vasta alkusoittoa vinojen tyttöjen fanfaareille.

Myös vinoja tiloja olisi kiinnostava tutkia tarkemmin. Toin lyhyesti jo ilmi, että näiden kolmen teoksen perusteella on mahdotonta sanoa, tekeekö vino tila tytöistä vinoja. Näennäisesti voisi sanoa, että näin on: esimerkiksi Ässästä kuoriutuu Sonja,

helmikorvakorutyttö, kun hän pääsee pois vinosta tilastaan. Oliko Ässän vinoudessa kyse siis vain tilasta, joka teki hänestä vinon? Väitän, että ei – ainakaan täysin. Sonja ei kuitenkaan kokonaan kadota vinoa puoltaan. Tämä vinon tilan ja vinon tyttöyden korrelaatio suhde on yksi niistä asioista, josta olisi mahdollista – ja ehkä jopa syytäkin – tehdä jatkotutkimusta.

Tutkielmani vastaa esittämiini kysymyksiin vinojen tyttöjen kuvauksista, tiloista ja kuolemasta, mutta jättää myös monia kysymyksiä jälkeensä. Olen esimerkiksi päättänyt tässä tutkielmassa jättää tarkastelematta luokkaa kokonaan. Olisi kuitenkin hedelmällistä tutkia esimerkiksi sitä, vaikuttaako yhteiskuntaluokka vinoihin tyttöhahmoihin. Tarkastelemisiani teoksissa on nähtävissä, kuinka esimerkiksi Sandra, Mariia ja Iris kaikki kuuluvat ylempään yhteiskuntaluokkaan kuin heidän ystävänsä Doris, Mimi ja Ässä: Sandran isä on rakennuttanut valtavan huvilan keskelle Seutua, kun puolestaan Doris pakenee biologisia vanhempiaan, ”suomammaa ja suopappaa”, jotka pahoinpitelevät häntä; Mariia asuu ydinperheensä kanssa omakotitalossa, jossa kaikille on oma tilansa, kun puolestaan Mimi asustelee Seka-Sorrossa muiden hylättyjen sukulaistensa kanssa ja viihdyttää kuollutta äitiään ullakolla; Ässä dyykkaa pullaa ja miettii, millä maksaa seuraavan kuun vuokran, kun Iris saa aina turvaa äitinsä luota. Näennäisesti niin sanotut normatiivisemmat tytöt ovat hyväosaisia, vinot tytöt eivät. Heidän välilleen ei kuitenkaan voi vetää tarkkaa rajaa, eikä tehdä jyrkkiä johtopäätöksiä yhteiskuntaluokka-aseman vaikuttavuudesta vinouteen, sillä myös hyväosaisina näyttäytyvät Sandra, Mariia ja Iris ovat vinoja tyttöjä. Luokan vaikutusta vinouteen olisi kuitenkin mielenkiintoista tutkia tarkemmin. Vastauksia jäävät kaipaamaan kysymykset siitä, miten vinous ja luokka vaikuttavat toisiinsa, vai vaikuttavatko ollenkaan.

Mielenkiintoista olisi myös tutkia laajemmin sitä, mitä vinoille tytöille tapahtuu, kun he kasvavat aikuiseksi, vai kasvavatko he ollenkaan. Tutkimukseni pienen otannan perusteella ehdotan, että vinous ei katoa tytöistä ainakaan täysin. Näiden kolmen teoksen perusteella on kuitenkin mahdotonta antaa täysin selkeitä vastauksia kyseiseen kysymykseen. Tutkielmani jättää siis varaa vinojen tyttöjen kokonaisvaltaisemmalle tutkimukselle kotimaisessa kirjallisuudessa myös tulevaisuudessa. Kasvaako vinoista tytöistä myös vinoja naisia? Millaisia he puolestaan ovat? Kuinka kauan heitä on esiintynyt kotimaisessa kirjallisuudessa? He odottavat vain löytämistään. Kehotankin: menkää ja ottakaa heistä selvää!

## Lähteet

AT = Fagerholm, Monika 2004: Amerikkalainen tyttö. Suom. Liisa Ryömä. Helsinki: Teos.

DAF = Fagerholm, Monika 2004: *Den amerikanska flickan*. Helsinki: Söderström.

L = Malm, Karla 2022: *Lux*. Helsinki: Like Kustannus.

VVV = Huotarinen, Vilja-Tuulia 2011: *valoa valoa valoa*. Hämeenlinna: Karisto.

1. Mooseksen kirja 1:4. Raamattu 1992: Suomen evankelis-luterilaisen kirkon

kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: Suomen  
piipliaseura. URL: <https://www.raamattu.fi/raamattu/KR92/GEN.1> [viitattu 9.5.2025].

Ahlbeck, Jutta, Lappalainen, Päivi, Launis, Kati, Tuohela, Kirsi & Westerlund, Jasmine 2015:

Tunnetta ja tietoa, tuskaa ja hurmosta. Sairauden kulttuuriset merkitykset. Teoksessa  
*Kipupisteissä. Sairaus, kulttuuri ja modernisoituva Suomi*. Toim. Jutta Ahlbeck, Päivi  
Lappalainen, Kati Launis, Kirsi Tuohela ja Jasmine Westerlund. Turku: Turun  
yliopisto, 7–32.

Ahmed, Sara 2004/2018: *Tunteiden kulttuuripolitiikka*. Suom. Elina Halttunen-Riikonen.

Tampere: niin&näin.

Ambjörnsson, Fanny 2011: *Rosa. Den farliga färgen*. Tukholma: Ordfront.

Anttila, Anna, Ojanen, Karoliina, Saarikoski, Helena & Timonen, Senni 2011: Tyttöjen

juttuja. Tyttökulttuurin monimuotoiset tilat. Teoksessa *Entäs tytöt. Johdatus  
tyttötutkimukseen*. Toim. Karoliina Ojanen, Heta Mulari ja Sanna Aaltonen. Tampere:  
Vastapaino, 135–172.

Bahtin, Mihail 1965/1995: *François Rabelais – keskiajan ja renesanssin nauru*. Suom. Tapani

Laine ja Paula Nieminen. Helsinki: Kustannus Oy Taifuuni.

Bronfen, Elisabeth 1992: *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*.

Manchester: Manchester University Press.

Booth, Wayne C. 1961/1984: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

Butler, Judith 1990/2006: *Hankala sukupuoli*. Suom. Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi.

Helsinki: Gaudeamus.

Butler, Judith 1993/2011: *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. New York:

Routledge.

De Beauvoir, Simone 1949/2009: *Toinen sukupuoli*. Suom. Iina Koskinen, Hanna Lukkari ja

Erika Ruonakoski. Helsinki: Tammi.

- Carlson, Mikko 2014: *Paikantuneita haluja. Seksuaalisuus ja tila Christer Kihlmanin tuotannossa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino.
- Chesler, Phyllis 1972: *Women and Madness*. New York: Avon Books.
- Cixous, Hélène 1975/2013: *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. Suom. Heta Rundgren ja Aura Sevón. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Degenring, Folkert & Bach, Susanne 2015: Introduction: Dark Nights, Bright Lights. Teoksessa *Dark Nights, Bright Lights: Night, Darkness, and Illumination in Literature*. Toim. Susanne Bach ja Folkert Degenring. Berliini: Walter de Gruyter GmbH, 1–14.
- Dijkstra, Bram 1986: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Edelman, Lee 2004: *No Future: queer theory and the death drive*. Durham: Duke University Press.
- Encyclopædia Britannica. (n.d.). *Doris Day*. Britannica Academic. URL: <https://academic-eb-com.ezproxy.utu.fi/levels/collegiate/article/Doris-Day/29554> [viitattu 9.5.2025].
- Fagerholm, Monika 1998: *Diiva*. Suom. Arja Tuomari. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Foucault, Michel 1967/1984: Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. Engl. Jay Miskowiec. *Diacritics*, 16:1, 22-27. URL: <https://doi.org/10.2307/464648> [viitattu 30.4.2025].
- Gilbert, Sarah M. & Gubar, Susan 2020/1979: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.
- Glenum, Lara & Greenberg, Arielle 2010: *Gurlesque: The new grrly, grotesque, burlesque politics*. Ardmoo: Saturnalia Books.
- Goodwin, Sarah W. & Bronfen, Elisabeth 1993: *Death and Representation*. Baltimore & Lontoo: The Johns Hopkins University Press.
- Haapala, Vesa 2013: Lyriikan kuvallisuus. Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Toim. Aino Mäkikalli ja Liisa Steinby. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 208–235.
- Haasjoki, Pauliina 2012: *Häilyvyyden liittolaiset. Kerronnan ja seksuaalisuuden ambivalenssit*. Turku: Turun yliopisto.
- Harris, Anita 2004: Introduction. Teoksessa *All About The Girl: Culture, Power, and Identity*. Toim. Anita Harris. New York: Routledge, xvii–xxv.

- Heikkilä-Halttunen, Päivi 2013: Lasten- ja nuortenkirjallisuus kyseenalaistaa ja ottaa kantaa. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetikkaa*. Toim. Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajärvi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 247–269.
- Heikkilä-Halttunen, Päivi 2003: Suvaitsevaisuuden pinna kireällä? Homoseksuaalisuuden kuvaus kotimaisissa nuortenkirjoissa. Teoksessa *Nuori kirjan peilissä. Nuortenromaani 2000-luvun taitteessa*. Toim. Päivi Heikkilä-Halttunen ja Kaisu Rättyä. Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 30, 68–97.
- Hekanaho, Pia Livia 2010/2019: Queer-teorian kummia vaiheita. Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi ja Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino, 144–155.
- Helle, Anna 2013: Tulkinnallinen horjuvuus ja affektit. Kuolema Monika Fagerholmin Amerikkalaisessa tytössä ja Sähkenäyttämössä. *Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti Avain*, 9:1, 5–22.
- Helle, Anna 2016: When Love and Death Embrace. Monika Fagerholm's The American Girl and The Glitter Scene as Postmodern Melodrama. Teoksessa *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm*. Toim. Kristina Malmio ja Mia Österlund. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 83–98.
- Herakleitos 1971: *Yksi ja sama. Aforismeja*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.
- Huhtala, Liisi 2007: You Don't Play With the Ugly Ones. Questions of Corporality, Sexuality and Power in Recent Finnish Books for Girls. Teoksessa *Women's Voices. Female Authors and Feminist Criticism in the Finnish Literary Tradition*. Toim. Päivi Lappalainen & Lea Rojola. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 142–158.
- Huhtala, Liisi 2008: Kuin kissa vatsalla. Ruumiin tunto ja valta uudessa nuortenkirjallisuudessa. Teoksessa *Taajuuksilla värähdellen. Sukupuolten tiloja ja tunteja kirjallisuudessa ja elokuvassa*. Toim. Sanna Karkulehto. Oulu: Oulu University Press, 23–38.
- Jaworski, Katrina 2014: *The Gender of Suicide. Knowledge Production, Theory and Suicidology*. Farnham: Ashgate.
- Jäntti, Saara, Heimonen, Kirsi, Kuuva, Sari & Mäkilä, Annastiina 2019: Hulluus kulttuurisena kysymyksenä. Teoksessa *Hulluus ja kulttuurinen mielenterveystutkimus*. Toim. Saara Jäntti, Kirsi Heimonen, Sari Kuuva ja Annastiina Mäkilä. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, (126), 9–45.

- Kaisti, Hanna 29.9.2022: Toinen jalka Islannissa, toinen Suomessa. Suomen Kirjastoseuran verkkolehti Kirjastolehti. URL: <https://suomenkirjastoseura.fi/kirjastolehti/toinen-jalka-islannissa-toinen-suomessa/> [viitattu 30.4.2025].
- Kanerva, Arla 26.12.2024: Sata parasta 2000-luvulta. *Helsingin Sanomat*. URL: <https://www.hs.fi/taide/art-2000010874020.html> [viitattu 9.5.2025].
- Karkulehto, Sanna 2013: Sukupuoli, seksuaalisuus ja valta. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*. Toim. Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajärvi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 109–123.
- Karttunen, Laura & Lehtimäki, Markku 2021: Muodon ja sisällön analyysi kertomuksissa. Teoksessa *Laadullisen tutkimuksen verkkokäsikirja*. Toim. Jaana Vuori. Tampere: Yhteiskuntatieteellinen tietoaarkisto. URL <https://www.fsd.tuni.fi/fi/palvelut/metodologia/kvaliteettiteoreettiset-metodologiset-viitehykset/muodon-ja-sisallon-analyysi/> [viitattu 9.5.2025].
- Kekki, Lasse 2004: Pervot pidot. Johdanto homo-, lesbo- ja queer-kirjallisuudentutkimukseen. Teoksessa *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Toim. Lasse Kekki ja Kaisa Ilmonen. Helsinki: Like, 13–45.
- Keskinen, Mikko 2014: Teksti ja konteksti. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 91–116.
- Kirstinä, Leena & Turunen, Risto 2013: Nykyproosan solmukohtia ja avauksia. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Toim. Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajärvi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 41–78.
- Koivaara, Veera 2017: *Tästä voisi haarautua sivupolku joka veisi toisaalle. : Metafiktiiviset kerrontaratkaisut ja niiden suhde teoksen teemaan Vilja-Tuulia Huotarisen nuortenromaanissa valoa valoa valoa*. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Kortelainen, Anna 2003: *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Tammi.
- Kosonen, Heidi 2017: Naisen ruumiiseen kiinnittyvä itsemurha elokuvien sukupuolipolitiikkana. Teoksessa *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja*

- politiikkaa*. Toim. Sanna Karkulehto ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 95–118.
- Kosonen, Heidi 2020: *Gendered and Contagious Suicide: Taboo and Biopower in Contemporary Anglophone Cinematic Representations of Self-Willed Death*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto. <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/71870> [viitattu 9.5.2025].
- Kristeva, Julia 1969/1980: *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Krysinska, Karolina 2009: Suicide and the Arts: From the Death of Ajax to Andy Warhol's Marilyn Monroe. Teoksessa *Suicide and the Creative Arts*. Toim. Steven Stack ja David Lester. New York: Nova Science Publishers, Inc.
- Kurikka, Kaisa 2005: Tytöksi tulemisen tilat. Monika Fagerholmin Diva utopistisena tekstinä. *Pomon tila. Kirjoituksia postmodernismista*. Toim. Anna Helle & Katriina Kajannes. Jyväskylä: Kampus Kustannus, 56–72.
- Kurikka, Kaisa 2016: Becoming-Girl of Writing. Monika Fagerholm's Diva as Minor Literature. Teoksessa *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm*. Toim. Kristina Malmio ja Mia Österlund. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 38–52.
- Kåreland, Lena 2016: Re-Imagining Girlhood. The Revision of Girls' Books in Monika Fagerholm's DIVA and The American Girl. Teoksessa *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm*. Toim. Kristina Malmio ja Mia Österlund. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 25–37.
- Lappalainen, Päivi 2003: Kun mieli järkkyy. Mielisairausten problematiikka nuortenromaaneissa. Teoksessa *Nuori kirjan peilissä. Nuortenromaani 2000-luvun taitteessa*. Toim. Päivi Heikkilä-Halttunen ja Kaisu Rättyä. Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, julkaisuja 30, 45–67.
- Lappalainen, Päivi 2015: Tytöt ja sairaus suomalaisissa tyttökirjoissa. Teoksessa *Kipupisteissä. Sairaus, kulttuuri ja modernisoituva Suomi*. Toim. Jutta Ahlbeck, Päivi Lappalainen, Kati Launis, Kirsi Tuohela ja Jasmine Westerlund. Turku: Utukirjat, 75–104.
- Launis, Kati 2005: *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Levine, Caroline 2015: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton: Princeton University Press.

- Magomedov, Mariam 2016: *Valoisia ja vetisiä virkkeitä. Lyyrinen kertoja ja toksinen diskurssi 2010-luvun kotimaisessa proosassa*. Pro gradu -tutkielma. Turku: Turun yliopisto.
- Makkonen, Anna 1991: Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 9–30.
- Malmio, Kristina 2012: Phoenix-Marvel Girl in the Age of fin de siècle: popular culture as a vehicle to postmodernism in Diva by Finland-Swedish author Monika Fagerholm. Teoksessa *Nodes of Contemporary Finnish Literature*. Toim. Leena Kirstinä. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 72–95.
- Malmio, Kristina 2013: Suomenruotsalainen kirjallisuus – ahdas huone avartuu. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Toim. Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajärvi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 193–216.
- Nicoletti, L. J. 2004: Downward Mobility: Victorian Women, Suicide, and London’s “Bridge of Sighs”. *Literary London: interdisciplinary studies in the representation of London*, 2:1. URL: <http://www.literarylondon.org/london-journal/march2004/nicoletti.html> [viitattu 9.5.2025].
- Nyman, Sofie 2012: *The translation of cultural items in Monika Fagerholm’s Den Amerikanska Flickan*. Pro gradu -tutkielma. Turku: Åbo Akademi.
- Nyyssölä, Sara 2023: *Gurleskia tyttökirjallisuutta. Ulkopuolisuus ja kuolema Monika Fagerholmin teoksessa Den amerikanska flickan (2004)*. Kandidaatintutkielma. Turku: Turun yliopisto.
- Oikkonen, Venla 2021: Virginia Woolf feminististä kirjallisuudentutkimusta hahmottamassa. *Klassikkogalleria. Feministisiä ajattelijoita 1600–1950-luvuilta*. URL: <https://blogs.helsinki.fi/klassikkogalleria/2021/07/08/virginia-woolf-1882-1941-2-2/> [viitattu 9.5.2025].
- Ojanen, Karoliina 2011: Katsaus tyttötutkimuksen suomalaiseen historiaan ja keskusteluihin. Teoksessa *Entäs tytöt. Johdatus tyttötutkimukseen*. Toim. Karoliina Ojanen, Heta Mulari ja Sanna Aaltonen. Tampere: Vastapaino, 9–43.
- Owen, Ruth J. 2007: Voicing the Drowned Girl: Poems by Hilde Domin, Ulla Hahn, Sarah Kirsch, and Barbara Köhler in the German Tradition of Representing Ophelia. *Modern Language Review*, 102:3, 781–792. <https://doi.org/10.2307/20467434> [viitattu 9.5.2025].

- Perälä, Elina 2015: *Rakastuneen identiteetti. Nuoren minuuden rakentuminen postmodernissa nuortenromanssissa Kari Levolan Tahdon-, ja Vilja-Tuulia Huotarisen Valoa valoa valoa -romaaneissa*. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Phelan, James 2005: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca ja Lontoo: Cornell University Press.
- Poe, Edgar Allan 1846/1984: The Philosophy of Composition. Teoksessa *Essays and Reviews*. New York: Literary Classics of the United States.
- Rabin, Nathan 25.1.2007: The Bataan Death March of Whimsy Case File #1: Elizabethtown. *The A.V. Club*. URL: <https://www.avclub.com/the-bataan-death-march-of-whimsy-case-file-1-elizabet-1798210595> [viitattu 9.5.2025].
- Rossi, Leena-Maija 2015: *Muuttuva sukupuoli. Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Russo, Mary 1994: *The Female Grotesque. Risk, excess and modernity*. New York: Routledge.
- Saarinen, Risto 2014: Love and Death in Ficino's De Amore. Teoksessa *Death in Literature*. Toim. Outi Hakola ja Sari Kivistö. Cambridge Scholars Publisher, 139–149.
- Sedgwick, Eve Kosofsky 1990: *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California.
- Showalter, Elaine 1985/1987: *The Female Malady*. London: Virago.
- Šklovski, Viktor 2001/1917: Taiteesta – keinona. Teoksessa *Venäläinen formalismi. Antologia*. Toim. Pekka Pesonen ja Timo Suni. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 166–200.
- Songfacts.com 2025: *What Have They Done to My Song, Ma by Melanie*. URL: <https://www.songfacts.com/facts/melanie/what-have-they-done-to-my-song-ma> [viitattu 9.5.2025].
- Stack, Steven & Bowman, Barbara 2009: Suicide in Movies. Gender and Choice of Suicide Method. Teoksessa *Suicide and the Creative Arts*. Toim. Steven Stack ja David Lester. New York: Nova Science Publishers, 57–62.
- Steinby, Liisa 2013: Tarinan analyysi: henkilöt ja tapahtumat sekä tapahtumien jäsentyminen tarinaksi. Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Toim. Aino Mäkikalli ja Liisa Steinby. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 63–95.
- Steinby, Liisa & Lehtimäki, Markku 2013: Kertomisen analyysi. Teoksessa *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Toim. Aino Mäkikalli ja Liisa Steinby. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 96–134.

- Strang, Veronica 2015: *Water: Nature and culture*. Lontoo: Reaktion Books.
- Suomela, Susanna 2014: Teemasta ja sen tutkimuksesta. Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko-Kahiluoto ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 140–161.
- Säntti, Joonas 2020a: Queer-kerronnan kiusalliset ja kurittomat kehykset. Metalepsiksen poliittiset merkitykset Anu Kaajan Ledassa. Teoksessa *Paperinen avaruus. Näkökulmia kirjaesineen ja kirjallisuuden materiaalisuuksiin*. Toim. Kaisa Ahvenjärvi, Juri Joensuu, Anna Helle ja Sanna Karkulehto. Jyväskylä: Nykyykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, (128), 291–317.
- Säntti, Joonas 2020b: Aavesärkyä kertomuksen rakenteissa: kerronnalliset ja sukupuoliiset rajanylitykset Taneli Viljasen teoksessa. *Niin & näin*, 27:2, 78–88.
- Tammi, Pekka 1991: Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 59–103.
- The Virgin Suicides*. 1999. Ohjaus: Sofia Coppola. Tuotantoyhtiö: Paramount Pictures.
- Tidigs, Julia 2020: What Have They Done to My Song? Recycled Language in Monika Fagerholm's *The American Girl*. Teoksessa *Contemporary Nordic Literature and Spatiality*. Toim. Kristiina Malmio ja Kaisa Kurikka. Lontoo: Palgrave Macmillan, 185–207.
- Tilastokeskus 28.11.2024: Koronakuolemat vähenivät edellisvuodesta — vuonna 2023 yhä 2200 kuolemaa. URL: <https://stat.fi/julkaisu/clmyqx839mct0aunm7jkg2q0> [viitattu 9.5.2025].
- Trites, Roberta Seelinger 2000: *Disturbing the Universe. Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa: University of Iowa Press.
- Tuomaala, Saara: Menneisyyden tytöt ja tyttöjen tarinat. Marginaalista haastajiksi? Teoksessa *Entäs tytöt. Johdatus tyttö tutkimukseen*. Toim. Karoliina Ojanen, Heta Mulari ja Sanna Aaltonen. Tampere: Vastapaino, 45–87.
- Viskari, Jaana 2012: "On tyttöjä, jotka oksentavat ruokailun jälkeen ja toisia, jotka pitävät heidän hiuksistaan kiinni" : Tyttöyden representaatiot Vilja-Tuulia Huotarisen runokokoelmassa *Sakset kädessä ei saa juosta ja romaanissa Valoa, valoa, valoa*. Pro gradu -tutkielma. Joensuu: Itä-Suomen yliopisto.
- Voipio, Myry 2008: Palkeenkieli helmassa. *Onnimanni* 2008:4, 12–17.
- Voipio, Myry 2013: Light, Love and Desire. The New Wave of Finnish Girl's Literature. *Girlhood Studies* 6:2, 119–135.

- Voipio, Myry 2022: Minuuden kirjallisia rakennuspalikoita. Nuortenkirjallisuuden kehityksestä, piirteistä ja tutkimuksesta. Teoksessa *Johdatus lastenkirjallisuuden tutkimukseen*. Toim. Kaisa Laaksonen. Tampere: Lastenkirjainstituutti, 81–115.
- Vähämaa, Veera 2012: *Naisellisuuden kureja ja nurinkureja. Sukupuolen performatiivisuus ja leikin monet merkitykset* Monika Fagerholmin teoksessa *Amerikkalainen tyttö*. Pro gradu -tutkielma. Turku: Turun yliopisto.
- Warhol, Robyn, and Susan Snaider Lanser 2015: *Narrative theory unbound: Queer and feminist interventions*. The Ohio State University Press.
- Widegren, Kajsa 2010: *Ett annat flickrum. Kön, ålder och sexualitet i Maria Lindbergs, Anna Maria Ekstrands och Helene Billgrens flickbilder*. Väitöskirja. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Woolf, Virginia 1928/2020: *Oma huone*. Suom. Kirsti Simonsuuri. Helsinki: Tammi.
- Ylimaunu, Anna 2014: "Hyvät lukijat! Meidän täytyy ottaa haltuun meihin liittyvät sanat." *Vilja-Tuulia Huotarisen valoa valoa valoa tyttökirjan ja tyttöyden (toisin) toistajana*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Younger, Beth 2009: *Learning Curves: Body Image and Female Sexuality in Young Adult Literature*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press, Inc.
- Österholm, Maria Margareta 2009: Docklaboratoriet. Vårt alternativa laboratorium i Frihet utvecklas där Frihet Finns: Om systrarna Sanna Maria och Kari i Monika Fagerholms *Diva: En Uppväkts egna alfabet med docklaboratorium (en bonusbärettelse ur framtiden)*. *Tidskrift För Litteraturvetenskap* 1, 44–65.
- Österholm, Maria Margareta 2012: *Ett flicklaboratorium i valda bitar: skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*. Väitöskirja. Kirjallisuustieteet. Uppsala: Uppsalan yliopisto.
- Österholm, Maria Margareta 2016: The Song of the Marsh Queen. Gurlesque and Queer Desire in Monika Fagerholm's novels *The American Girl* and *The Glitter Scene*. Teoksessa *Novel Districts: Critical Readings of Monika Fagerholm*. Toim. Kristina Malmio ja Mia Österlund. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 99–116.
- Österlund, Mia 2005: *Förkladda flickor. Könsöverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman*. Väitöskirja. Kirjallisuustieteet. Turku: Åbo Akademi.
- Österlund, Mia 2011: Kaunokirjallisuuden tyttölaboratorio. Teoksessa *Entäs tytöt. Johdatus tyttö tutkimukseen*. Toim. Karoliina Ojanen, Heta Mulari ja Sanna Aaltonen. Tampere: Vastapaino, 213–248.

Österlund, Mia 2022: Lasten- ja nuortenkirjallisuuden tyttö tutkimus. Teoksessa *Johdatus lastenkirjallisuuden tutkimukseen*. Toim. Kaisa Laaksonen. Tampere: Lastenkirjainstituutti, 117–135.