

**Sukupuoli, valta ja kapina Beatrice Salvionin  
romaanissa *En pelkää mitään***

Ella Kuusikko

Pro gradu -tutkielma

Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, yleinen kirjallisuustiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Toukokuu 2026

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä

Pro gradu -tutkielma

## Kirjallisuustieteiden tutkinto-ohjelma, yleinen kirjallisuustiede

Ella Kuusikko

### Sukupuoli, valta ja kapina Beatrice Salvionin romaanissa *En pelkää mitään*

Sivumäärät: 71

Pro gradu -tutkielmassani käsittelen sukupuolta, valtaa ja kapinaa italialaisen Beatrice Salvionin romaanissa *En pelkää mitään* (2024; *La Malnata* 2022). Romaani sijoittuu 1930-luvun fasistiseen Italiaan, jossa perhe, kirkko ja valtio asettavat tiukat sukupuoliroolit. Tutkielmassani tarkastelen, millaisia sukupuolitettuja rooleja teoksessa rakentuu, miten tytöt kapinoivat patriarkaalista valtaa vastaan sekä miten valta kytkeytyy ruumiiseen.

Tutkielmani sijoittuu feministisen kirjallisuudentutkimuksen ja tyttöstudion kentälle. Käsitän tutkielmassani sukupuolen sekä kulttuuriseksi konstruktioksi että ruumiilliseksi todellisuudeksi ja tukeudun analyysissäni Michel Foucault'n käsitykseen vallasta. Naisten kuvauksia tarkastellessani hyödynnän myyttejä ja myyttien uudelleenkirjoituksia käsittelevää tutkimusta ja nojaan erityisesti Roland Barthesin myytin määritelmään sekä Alicia Ostrikerin myyttirevision käsitteeseen. Kapinaa tarkastellessani luen teosta Rita Felskin määrittelemänä minuudenlöytämiskertomuksena ja feministisenä kehitysromaanina ja hyödynnän Maria Österlundin kehittämää tyttömatriisia sekä Maria Margareta Österholmin vinon käsitettä. Vallan ja ruumiin kytköksiä analysoidessani tukeudun Iris Marion Youngin ajatuksiin naisen ruumiillisuudesta.

Tutkielmassani osoitan, että teoksessa fasistinen yhteiskunta ohjaa tyttöjä ja naisia tottelevaisiksi ja isänmaataan kunnioittaviksi äideiksi ja vaimoiksi. Toisaalta myös miehen rooli näyttyy teoksessa kapeana, ja naisten alistaminen ja väkivalta ovat tapoja osoittaa omaa miehuutta ja valtaa. Myös myytit osallistuvat sukupuoliroolien määrittelyyn, ja esimerkiksi kristillinen mytologia ja kulttuuriset kertomusmallit tukevat osaltaan ihannetta nöyrästä, äidillisestä, siveästä ja passiivisesta naisesta. Toisaalta tällaisia asetelmia myös puretaan teoksessa myyttejä uudelleenkirjoittamalla. Valta tuottaa aina myös vastarintaa, ja teos esittää feministisen kehitysromaanin piirteitä mukaillen tytön siirtymän kotiin rajoittuneesta kiltistä ja kunnollisesta työstä kohti kapinoivaa tyttöä. Kapina ei kuitenkaan ole staattista, vaan teoksen tytöt liikkuvat kapinan ja sopeutumisen välillä. Valta kietoutuu teoksessa myös ruumiiseen, ja naisen ruumis on toisaalta väkivallan kohde, toisaalta oman identiteetin muotoutumisen ja vastarinnan väline.

**Avainsanat:** Beatrice Salvioni, *La Malnata*, sukupuoli, valta, kapina, tyttöys, myytit, uudelleenkirjoitus, feministinen kehitysromaanin, tyttömatriisi, vinot tytöt, ruumis

# Sisällysluettelo

<b>1</b>	<b>Johdanto</b>	<b>4</b>
1.1	Tutkimuksen lähtökohdat ja tutkimuskysymykset	4
1.2	Teoreettinen tausta ja keskeiset käsitteet	6
1.3	Tutkielman eteneminen	11
<b>2</b>	<b>Valta, sukupuoliroolit ja myytit</b>	<b>13</b>
2.1	Mussolinin Italia	13
2.2	Il Ducen naiset ja miehet – romaanissa rakentuvat sukupuoliroolit	16
2.3	Myyttiset naiskuvat	26
<b>3</b>	<b>Valta ja kapina</b>	<b>34</b>
3.1	Francescassa heräävä kapina – feministinen kehitysromaan	34
3.2	Kapinoivat ja sopeutuvat tytöt – tyttömatiisi	45
<b>4</b>	<b>Valta ja ruumis</b>	<b>54</b>
4.1	Naisen ruumis ja seksuaalinen väkivalta	54
4.2	Liikkuvan ruumiin vastarinta	59
<b>5</b>	<b>Lopuksi</b>	<b>63</b>
	<b>Lähteet</b>	<b>66</b>

# 1 Johdanto

## 1.1 Tutkimuksen lähtökohdat ja tutkimuskysymykset

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastelen sukupuolen ja vallan kytköksiä sekä kapinaa Beatrice Salvionin (s. 1995) romaanissa *En pelkää mitään* (= EPM, suom. Leena Taavitsainen-Petäjä 2024; *La Malnata* = M, 2022). Teos sijoittuu 1930-luvun Italiaan Monzan kaupunkiin, ja sen keskiössä ovat noin 12-vuotiaat tytöt Francesca ja Maddalena. Francesca on romaanin kertoja ja kunniallisen porvarisperheen kiltti, siististi pukeutuva ja kuuliainen tyttö, kun taas Maddalena on sotkuinen, villi ja arpikasvoinen työläisperheen tytär. Maddalena tunnetaan kaupungissa nimellä Malnata eli ”pahan oma”, ja hänen huhutaan aiheuttaneen isänsä ja pikkuveljensä kuoleman. Ihmiset uskovat, että hän tuo mukanaan huonoa onnea, pahuutta ja kuolemaa ja että hän pystyy tappamaan pelkästään katseensa voimalla. Tämän vuoksi myös Francescaa on kehoitettu pysymään kaukana Maddalenasta.

Francescasta Maddalena on kuitenkin kiinnostava, ja tytöt ystäväystyvät. Maddalenan kautta Francescalle avautuu uudenlaisia näkökulmia ja uusia tapoja olla ja toimia. Tyttöjen epäsovinnaisen ystäväyden taustalle piirtyy Mussolinin johtama fasistinen Italia ja patriarkaalinen yhteiskunta, jossa tyttöjä ja naisia rajoittavat niin valtio, koti, koulu kuin katolinen kirkkokin. Tytöt vastustavat ja koettelevat patriarkaalista valtaa ja miehisen yhteiskunnan sääntöjä ja normeja, eivätkä suostu asettumaan niihin rooleihin, joita heille tarjotaan. Näistä lähtökohdista käsin sukupuolen ja vallan tematiikka näyttäytyy teoksessa hedelmällisenä tutkimuskohteena.

*En pelkää mitään* on italialaisen Salvionin esikoisromaani ja ensimmäinen suomennettu teos. Monzassa varttuneella Salvionilla on maisterin tutkinto modernista filologiasta Milanon katolisesta yliopistosta, ja lisäksi hän on valmistunut arvostetusta Torinon Holden-kirjoittajakoulusta. Vuonna 2021 Salvioni voitti Italo Calvino -palkinnon järjestämän novellikilpailun. Italiassa *En pelkää mitään* -romaanista tuli nopeasti kirjallinen sensaatio ja myyntimenestys. Kustantajat ympäri maailmaa kiinnostuivat romaanista, ja jo käsikirjoitusvaiheessa sen käännösoikeudet myytiin lähes 30 maahan. Elena Ferranteenkin verrattu Salvioni voitti teoksellaan Italiassa Minerva-palkinnon sekä alle 35-vuotiaiden kirjallisuuden Flaiano-palkinnon. Tällä hetkellä teoksesta on suunnitteilla myös tv-sarja. (Beatrice Salvioni, n.d.a; Beatrice Salvioni n.d.b; La Malnata n.d.) Keväällä 2024 Salvioni

vieraili Suomessa Lahden kansainvälisessä kirjailijakokouksessa. Hänen teoksistaan ei ole tehty vielä aikaisempaa tutkimusta.

Francescan ja Maddalenan tarinaa jatkava *La Malacarne* -romaani julkaistiin vuonna 2024, mutta tässä tutkielmassa rajaan tarkasteluni ainoastaan Salvionin esikoisromaanin. Käytän tutkielmassani Leena Taavitsainen-Petäjän suomennosta, sillä koen, että laadukas suomennos välittää merkitykset mutkattomasti. Italian kielessä on kuitenkin joitakin eroavaisuuksia suomen kieleen verrattuna, joten analysoidessani teosta kuljetan rinnalla myös italiankielistä alkuperäisteosta ja tarvittaessa kiinnitän huomiota eroihin näiden kieliversioiden välillä. Esimerkiksi italian kielessä substantiiveilla on kaksi sukua, feminiini ja maskuliini, mikä voi joissakin tapauksissa vaikuttaa merkityksiin teosta tulkittaessa.

Kandidaatintutkielmassani *Kapinoivan tytön kasvutarina – Tyttöys ja tyttönä kasvaminen Kati Närhen sarjakuvatrilogiassa Saniaislehdon salaisuudet, Mustasuon mysteeri ja Seitsemäs vieras* (2023) tutkin tyttöyden kuvauksia sarjakuvassa tyttökirjallisuuden genreä vasten peilaten. Vaikka en jatkakaan tutkimusta Närhen teosten parissa, jättivät ne jälkeensä mielenkiinnon kirjallisuudessa esiintyviä kapinoivia tyttöhahmoja kohtaan. Francesca ja Maddalena herättivät heti kiinnostukseni, ja löysin Salvionin teoksesta sekä monia yhtymäkohtia aikaisempaan tutkimusaiheeseeni että myös uusia mielenkiintoisia näkökulmia.

Sukupuoli, valta ja kapina kietoutuvat romaanissa toisiinsa. Tutkielmani tavoitteena on selvittää, miten teoksessa kuvataan sukupuolen ja vallan kytköksiä sekä kapinaa. Tutkin, millaisia sukupuolitettuja rooleja teoksen hahmoille osoitetaan ja rakennetaan. Erityisesti olen kiinnostunut tytöille ja naisille osoitetuista rooleista, mutta tarkastelen myös miehille rakentuvia rooleja. Teoksessa tyttöjä ja naisia kuvataan erilaisten sukupuoliroolien sekä myyttien ja kulttuuristen kuvien kautta, mutta toisaalta tällaisia asetelmia myös puretaan ja kirjoitetaan teoksessa toisin. Tarkastelen, millaisia myyttejä teoksessa hyödynnetään ja millaisia merkityksiä myytit ja niiden uudelleenkirjoitukset rakentavat.

Valtaan kytkeytyy myös vastarinta vallitsevaa sukupuolijärjestystä ja auktoriteetteja kohtaan. Tarkastelen teoksen kapinallisia tyttöjä Francesca ja Maddalena ja tutkin, miten tytöt kapinoivat patriarkaalista valtaa vastaan ja millaisena tyttöjen kapina ja valta näyttäytyvät yhteiskunnassa, jossa he ovat alisteisessa asemassa miehiin nähden. Lisäksi tarkastelen, miten valta kytkeytyy teoksessa ruumiillisuuteen. Tyttöjen ja naisten ruumiita pyritään hallitsemaan ja kontrolloimaan monin eri tavoin, ja äärimmillään vallan ja ruumiillisuuden kytkös ilmenee

seksuaalisen väkivallan muodossa. Tarkastelen myös sitä, miten tytöt suhtautuvat omaan ruumiiseensa ja millaista valtaa tyttöruumiilla on.

## 1.2 Teorettinen tausta ja keskeiset käsitteet

Tutkimukseni asettuu feministisen kirjallisuudentutkimuksen ja tyttötutkimuksen kentälle. Feministisen kirjallisuudentutkimuksen ytimessä on ymmärrys siitä, että sukupuoli on valtajärjestelmä ja että jako miehiin ja naisiin on kulttuurissamme keskeinen vallan akseli. Kirjallisuus ei ole olemassa tästä valtajärjestelmästä erillään, vaan kaunokirjalliset teokset osallistuvat osaltaan muokkaamaan käsityksiämme sukupuolista. (Hyttinen 2024, 324–326.)

Feministinen kirjallisuudentutkimus nosti naiset ja naiseuden kuvaukset tutkimusaiheeksi kirjallisuuden kentällä, mutta tytöt ja tyttöyden kuvaukset olivat pitkään marginaalissa. Tyttötutkimus nosti kuitenkin tytöt 1900-luvun loppupuolella tutkimuksen keskiöön. Tyttötutkimus on monitieteinen tutkimussuuntaus, joka keskittyy eri-ikäisten tyttöjen tutkimiseen sukupuolentutkimuksen teorioita ja feministisiä metodologioita hyödyntäen. (Ojanen 2011, 10–13.) Kirjallisuustieteellinen tyttötutkimus pohjaa feministiseen kirjallisuudentutkimukseen ja tarkastelee, miten tyttöjä kuvataan erilaisissa teksteissä ja miten tekstien tytöt tekevät ja tuottavat sukupuoltaan (Österlund 2011, 213–216).

Kirjallisuustieteellinen tyttötutkimus on usein keskittynyt lasten- ja nuortenkirjallisuuden tyttökuvausten tarkasteluun, ja tutkimussuuntauksessa on painotettu tyttökirjojen tutkimusta (Österlund 2011, 213–219). Tyttökirjoilla viitataan 1800-luvulla syntyneeseen kirjallisuuden lajiin, joka sai alkunsa tarpeesta löytää tytöille sopivaa ja viihdyttävää, mutta kuitenkin äidin ja vaimon rooliin ohjaavaa kirjallisuutta. Tyttökirjat ovat perinteisesti naisten kirjoittamia ja tytöille suunnattuja teoksia, joissa päähenkilöt ovat tyttöjä tai nuoria naisia. Tyttökirja kuvaa yleensä tytön kasvua aikuiseksi, ja sen voi mieltää kasvutarinaksi tai kehityskertomukseksi. (Westin 1994; Voipio 2015, 31–33.) 1980–1990-luvuilta lähtien tyttöjä ja tyttöyttä on kuvattu ja käsitelty yhä enenevässä määrin myös aikuisille suunnatussa kirjallisuudessa (Österlund 2011, 216). Nykyään termit ”tyttökirja” ja ”tyttökirjallisuus” voidaan erottaa toisistaan. Tyttökirjalla viitataan yllä kuvattuun historiallisen kirjallisuuden lajin edustajiin, joita myös markkinoitiin tyttökirjoina. Tyttökirjallisuus voidaan taas käsittää laajemmaksi kattokäsitteeksi, jonka alle mahtuvat kaikki tyttöyttä käsittelevät teokset luokitteluista tai kohderyhmästä riippumatta. (Leden 2022, 139.) Tämän laajemman käsitteen valossa tarkastelen myös Salvionin romaania eräänlaisena tyttökirjallisuuden edustajana ja hyödynnän analyysissäni kirjallisuustieteellisen tyttötutkimuksen käsitteitä.

Keskeisiä käsitteitä tutkielmassani ovat ennen muuta sukupuoli ja valta. Usein sukupuolen määrittelyissä erotetaan toisistaan biologinen sukupuoli (*sex*) ja sekä sosiaalinen sukupuoli (*gender*). Tällä jaottelulla on haluttu osoittaa, etteivät naiselliset tai miehiset ominaisuudet ole seurausta ainoastaan biologiasta, vaan sukupuoli on myös sosiaalinen ja kulttuurinen ilmiö. Lisäksi jaottelulla on tehty näkyväksi sukupuoleen liittyvän sorron juontuminen nimenomaan sukupuoleen liittyvistä valtarakenteista, ei biologiasta. (Rossi 2010, 21–29; Heinämaa et al. 1997, 7–9.) Tätä ajattelua on kehittänyt eteenpäin myös Judith Butler, joka teoksessaan *Hankala sukupuoli* (*Gender Trouble*, 1990) tuo esiin ajatuksen sukupuolen performatiivisuudesta. Butlerin mukaan sukupuoli-identiteetti ei ole suoraan seurausta biologiasta, vaan se rakentuu performatiivisesti toistuvien ja usein tiedostamattomien ja rituaalinomaisten tekojen, eleiden, ilmeiden ja puhetapojen kautta. Sukupuolella ei siis Butlerin mukaan ole mitään teosta irrallista sisäistä ydintä tai olemusta, vaan ulospäin näkyvät teot rakentavat vaikutelman sellaisen olemassaolosta. (Butler 2006, 25, 229; Karkulehto 2006, 62–63; Rossi 2010, 26–27.)

Jakoa biologisen ja sosiaalisen sukupuolen välillä on toisaalta myös kritisoitu feministisessä tutkimuksessa, sillä sosiaalinen sukupuoli on painottunut tutkimuksissa, ja ruumis ja sen kokemuksellisuus on jäänyt taka-alalle. Sukupuolen teoretisoinneissa ruumis onkin nostettu uudelleen esiin. Esimerkiksi Maurice Merleau-Pontyn kehittelemässä ruumiinfenomenologiassa ruumista ei nähdä toiminnan kohteena tai välineenä vaan se on myös toimiva subjekti. Uudessa materiaalisessa ruumiskäsityksessä ruumiin materiaalisuutta ei sivuuteta, vaan sukupuoli on myös toiminnallinen eletty todellisuus. (Karkulehto 2006, 66–67; Heinämaa et al. 1997, 7–11.) Tässä tutkielmassa ymmärränkin sukupuolen Sanna Karkulehdon ja Leena-Maija Rossin määrittelyn mukaisesti ”kulttuurisena konstruktiona ja merkitysrakenteena, joka aktualisoituu sekä yksilöllisesti elettyinä ruumiillisina todellisuuksina että yhteiskunnallisena ilmiönä” (Karkulehto & Rossi 2017, 9).

Sukupuoleen kytkeytyy tietysti myös tyttöys. Usein tyttöys määritellään iän perusteella, mutta ikä ei ole ongelmaton määrittävä tekijä, sillä rajanveto tytön ja naisen välillä voi olla vaikeaa. Sukupuolen määrittelyjä mukaillen ymmärrän myös tyttöyden kulttuuriseksi konstruktioksi, joka ei ole staattinen vaan jatkuvasti neuvoteltava ja historiallisesti muuttuva kategoria. Tyttöys voi olla monenlaista, eikä tyttöydelle voida antaa kaikenkattavaa ja universaalia määritelmää, vaan sitä rakennetaan ja puretaan jatkuvasti. Kuitenkin myös ruumiilliset kokemukset rakentavat tyttöyttä, ja esimerkiksi perhe, kulttuurikuvasto ja yhteiskunnan

käytännöt vaikuttavat tytön kokemukseen omasta ruumiillisuudestaan. (Ojanen 2011, 11–13; Harris 2004, xx, xxiv; Reid-Walsh 2011, 92–93.)

Valtaa on määritelty monin tavoin, mutta tutkielmassani ymmärrän vallan filosofi Michel Foucault'n ajatusten pohjalta. Foucault'n mukaan valta ei ole vain instituutioiden käsissä, pysyvä hierarkkinen rakenne tai joillekin annettu kyky ja ominaisuus, vaan valtaa on kaikkialla. Valta kattaa kaiken, sitä tulee kaikkialta ja se tuottaa itseään joka hetki. Sitä muodostuu kaikkiin ihmisten välisiin käytäntöihin eikä ole olemassa toimintaa vallan ulkopuolella. Valtaa ei tule ymmärtää vain ylhäältä käsin tapahtuvaksi, vaan se on myös alhaalta ylöspäin tapahtuvaa toimintaa. Foucault'n mukaan valta on dynaamista, ja hän kuvaa sitä peliksi, jossa kamppailut ja ristiriidat muuttavat, vahvistavat ja kääntävät valtasuhteita. Valta ei ole myöskään vain alistavaa vaan myös tuottavaa, eli valta muokkaa esimerkiksi yksilöitä ja identiteettejä. Tutkielmani kannalta on olennaista myös se, että Foucault ajattelee vallan sisältävän aina myös vastarintaa. Kaikkialla vallan verkostoissa on läsnä vastarintapesäkkeitä, ja valtasuhteet voivat olla olemassa vain monien eri vastarintapisteiden kautta. Kapinan ei tarvitse olla radikaalia, suurta ja näkyvää ollakseen kapinaa. (Foucault 2010, 71–74; Kantola 2010, 84.) Myös teoksessa valtaa on kaikkialla. Fasistisen yhteiskunnan tytöt ja naiset eivät ole vain alisteisessa asemassa, vaan heillä on myös mahdollisuus koetella ja horjuttaa valta-asetelmia.

Teoksen yhteiskunnassa voidaan puhua sukupuolittavasta väkivallasta, joka tuottaa epätasa-arvoa esimerkiksi ahtaiden sukupuolinormien kautta (Karkulehto & Rossi 2017, 11). Tutkielmassani taustoitan teoksen tapahtuma-ajan historiallista kontekstia ja analysoin siihen peilaten naisten ja miesten asemaa teoksen yhteiskunnassa. Analysoin myös naiseuteen ja mieheyteen liittyviä vallitsevia diskursseja, jotka ohjailevat sitä, millaiset tavat olla nainen tai mies näyttäytyvät kulttuurisesti hyväksyttävänä. Teoksessa rakentuvaa miehuutta tarkastellessani hyödynnän kriittisen miestutkimuksen näkökulmia.

Salvionin teoksessa kuvaa naisista ja tytöistä rakennetaan osittain intertekstuaalisuuden keinoin. Intertekstuaalisuudella tarkoitan tutkielmassani yhden tai useamman tekstin tarkoituksellista ja selkeää läsnäoloa toisessa tekstissä, jolloin ne muodostavat yhdessä uusia merkityksiä (Makkonen 2006, 16, 22).<sup>1</sup> Tarkastelen tutkielmassani teoksessa esiintyviä

---

<sup>1</sup>Alun perin intertekstuaalisuuden käsite on peräisin Julia Kristevalta, joka Mihail Bahtinia käsittelevässä esseessään määrittelee intertekstuaalisuuden laajemmaksi tekstienvälisyydeksi. Kristevan mukaan kaikki tekstit ovat luonteeltaan intertekstuaalisia ja sisältävät aina aineksia toisista teksteistä. (Makkonen 2006, 18–19.)

myyttejä ja kulttuurisia kertomuksia, jotka osaltaan muokkaavat käsityksiä naiseudesta. Romaanista on luettavissa esimerkiksi kristillisen mytologian kahtiajakautunut naiskuva, jossa ihannenaista edustaa äidillinen ja epäseksuaalinen Neitsyt Maria ja hänen vastakohdakseen asettuu syntinen Eeva tai Maria Magdalena (Koivunen 2005, 10; Vuola 1994, 211–212).

Myytit ovat kiinnostaneet niin uskontotieteilijöitä, filosofeja, kulttuurintutkijoita kuin kirjallisuudentutkijoitakin, mutta tutkijat ovat määritelleet myytin eri tavoin, eikä sille ole olemassa yhtä selkeää määritelmää (Saariluoma 2000, 10; Lauter 1984, 1). Kirjallisuuden kentällä myyteistä puhuttaessa tarkoitetaan usein mytologista tarustoa, esimerkiksi antiikin Kreikan mytologiaa. Alun perin myytit ovat kytkeytyneet uskontoon, ja uskontotieteen näkökulmasta myytit ovat alkukertomuksia, jotka selittävät maailmaa (Saariluoma 2000, 10–12).<sup>2</sup> Yhteistä myyttien määritelmille on kuitenkin myytin mieltäminen epätavallisen voimakkaaksi tarinaksi tai symboliksi. Myyteille on ominaista toistuvuus, ja toiston kautta myytti hyväksytään yleiseksi totuudeksi. Usein myytti saavuttaa pyhän aseman, ja sitä on lähes mahdoton horjuttaa, kun se on muodostunut. (Lauter 1984, 1.)

Myytti voidaan kuitenkin nykyään mieltää laajaksi käsitteeksi, eikä sen tarvitse olla yhteydessä uskontoon. Esimerkiksi Roland Barthes määrittelee myytin puheeksi, ja myytti on hänen mukaansa ”merkityksenannon tapa ja muoto”. Barthesin käsityksen mukaan mikä tahansa diskurssiin kuuluva ja luonnollisena, itsestään selvänä, näyttäytyvä ideologiskulttuurinen muodostelma voi olla myytti. (Barthes 1994, 173–174; Saariluoma 2000, 10.) Myytit voidaan siis käsittää puhe- ja ajattelutavoiksi, jotka ovat muodostuneet historiallisesti ja kulttuurisesti ja jotka tuottavat merkityksiä (Halonen & Karkulehto 2017, 191, 194). Tässä tutkielmassa viitataan myyttillä laajempaan käsitykseen myytistä ja tarkoitan sillä kulttuuriin juurtuneita, toistuvia kertomuksia ja kuvia. Tässä mielessä esimerkiksi sadut voidaan mieltää myyteiksi (ks. myös Sellers 2001, 8–16). Mikä tahansa kertomus ei ole kuitenkaan myytti, eikä uusia myyttejä voi keksiä vapaasti, vaan yhteisön on tunnistettava kertomus myyttiksi (Saariluoma 2000, 10–12).

Tarkastelen myös teoksessa ilmeneviä myyttien uudelleenkirjoituksia. Kirjallisuuden avulla voidaan kyseenalaistaa yhteiskunnallisia normeja ja diskursseja, ja esimerkiksi feministiselle

---

<sup>2</sup> Uskontotieteissä myytti on kertomus, joka käsittelee esimerkiksi maailman luomista tai jumalien ja sankareiden tekoja maailman alussa. Myytit selittävät maailmaa ja tarjoavat mallin ihmisen toiminnalle, ja usein ne kytkeytyvät uskonnollisiin riitteihin. (Saariluoma 2000, 10–12.)

kirjallisuudelle on tyypillistä kulttuuriimme juurtuneiden myyttien paljastaminen, kritisoiminen ja uudelleenkirjoittaminen. 1970-luvulta lähtöisin olevassa feministisen myyttikritiikin perinteessä naiskirjailijat ovat tarttuneet usein patriarkalisina näyttäytyviin myytteihin ja tuoneet näkyviksi niiden toistamia stereotyyppioita. Feministisessä kirjallisuudessa näistä myyteistä on kirjoitettu uusia versioita esimerkiksi hyödyntäen naisnäkökulmaa. (Saariluoma 2000, 50; Leppihalme 1995, 22.) Salvionin teoksessa kirjoituu uudelleen Raamatun paratiisimyytti sekä hukkuvan naisen myytti, josta tunnetuin esimerkki lienee Shakespearen *Hamlet*-näytelmän Ofelia.

Tyttöjen kapinaluonnetta tarkastellessani luen Salvionin romaania ja erityisesti Francescan tarinaa minuudenlöytämiskertomuksena ja feministisenä kehitysromaanina. Teoksessaan *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change* (1989)

kirjallisuudentutkija Rita Felski käsittelee feminististä nykykirjallisuutta ja sille ominaisia rakenteellisia ja temaattisia piirteitä. Felskin mukaan feministiselle nykykirjallisuudelle ovat tyypillisiä erilaiset minuudenlöytämiskertomukset (*the novel of self-discovery*).

Minuudenlöytämiskertomuksilla Felski viittaa kehityskertomuksiin, joissa keskeistä on naisten emansipaatio miesten määrittämästä elämänpöydästä, ideologioista ja sosiaalisista rajoitteista sekä oman identiteetin etsiminen ja löytäminen ja itsemääräämisoikeuden saavuttaminen. Feministinen kehitysromaanin (*the feminist bildungsroman*) taas on minuudenlöytämiskertomuksen alalaji, jolle on ominaista oman identiteetin löytäminen siirtymällä rajoittavasta kodin piiristä kohti yhteiskuntaa. (Felski 1989, 85, 122–128.)

Salvionin romaanista löytyy yhtymäkohtia Felskin kuvaaman feministisen kehitysromaanin rakenteeseen, ja koen sen antoisana pohjana romaanin ja siinä ilmenevän kapinan tarkastelulle.

Kapinoivia tyttöjä tarkastelen myös kirjallisuudentutkija Maria Österlundin kehittämän tyttömatrisiin (*flickmatriis*) avulla. Tyttömatrisi on tyttökuvausta jäsentävä malli, jonka Österlund esittelee nuortenkirjallisuuden tyttökuvausta käsittelevässä väitöskirjassaan *Förklädda flickor: Könsöverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman* (2005). Matriisin toisessa ääripäässä ovat yhteiskunnan normeja vastaan kapinoivat tytöt ja toisessa normeihin sopeutuvat tytöt. Matriisin avulla voidaan tuoda esiin, miten kaunokirjallisuuden tytöt rakentavat tai tekevät omaa tyttöyttänsä, ja se näkee tytöt oman tyttöytensä aktiivisina määrittelijöinä. Österlundin tyttömatrisi pohjautuu Judith Butlerin kehittämään heteroseksuaaliseen matriisiin sekä laajemmin aiemmin mainittuun näkemykseen sukupuolen performatiivisuudesta. (Österlund 2011, 224.)

Österlund on kehittänyt matriisin analysoimalla toistuvia tyttöyden kuvauksia aiemmassa tyttökirjallisuudessa. Onkin hyvä tiedostaa, että matriisi perustuu yksinkertaistuksiin ja stereotypioihin sekä eri aikoina vallitseviin normatiivisiin käsityksiin sukupuolesta. Matriisin tarkoituksena ei siis ole kuvata tyttöyden moninaisuutta tai todellisia tyttöjä, vaan se on analyysityökalu, jonka avulla voidaan jäsentää kaunokirjallisuuden tyttöhahmoja ja tyttötyyppien välillä tapahtuvaa liikettä, muutosta ja uudelleenneuvottelua. (Österlund 2005, 63–64, 77.) Tuon kuitenkin esiin Myry Voipion esittämän kritiikin tyttömatriisista, ja käytän hänen ehdottamaansa tyttötyyppien jaottelua Österlundin jaottelun sijaan. Täydennän analyysiäni myös Maria Margareta Österholmin kehittämällä vinon tytön käsitteellä, jonka hän esittelee väitöskirjassaan *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005* (2012).

*En pelkää mitään* -romaanissa valta kietoutuu myös ruumiiseen. Feministisessä tutkimuksessa ruumis on nähty Foucault'n ajatuksia mukaillen kahdella tapaa. Toisaalta ruumis on vallan kohde, mutta toisaalta ruumiilla on myös mahdollisuus vastarintaan. (Bordo 2003, 194.) Vallan ja ruumiin kytköksiä tarkastellessani tukeudun Iris Marion Youngin ruumiillisuutta käsittelevään esseeseen *Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility and Spatiality* (1980). Tarkastelen Salvionin romaanissa esiintyvää seksuaalista väkivaltaa sekä tyttöjen ja naisten ruumiita miehille alisteisina objekteina. Teoksessa naisruumiis on kuitenkin myös vastarinnan väline, ja tarkastelen liikettä kapinana naisen passiivista roolia vastaan.

### 1.3 Tutkielman eteneminen

Tutkielmani jakautuu kolmeen käsittelylukuun. Luvussa 2 tarkastelen teoksessa rakentuvia sukupuolirooleja sekä tyttöjen ja naisten kuvauksia. Taustoitan ensin luvussa 2.1 teoksen tapahtuma-ajan historiallista kontekstia, jonka jälkeen analysoin luvussa 2.2 teoksessa rakentuvia sukupuolirooleja sekä naiseuteen ja miehuuteen liittyviä vallitsevia diskursseja. Tämän jälkeen luvussa 2.3 siirryn tarkastelemaan, miten kuva sukupuolista rakentuu teoksessa myyttien ja kulttuuristen kertomusten sekä niiden uudelleenkirjoitusten kautta.

Luvussa 3 tarkastelen kapinaa. Luvussa 3.1 luen Salvionin romaania feministisenä kehitysromaanina ja tarkastelen Francescassa heräävää kapinaa. Luvussa 3.2 siirryn tarkastelemaan tyttömatriisin ja vinon tytön käsitteen avulla Francescan ja Maddalenan liikettä yhteiskunnan normeihin sopeutumisen ja niitä vastaan kapinoimisen välillä. Tutkielman lopuksi käsittelen vallan ja ruumiin kytköksiä. Luvussa 4.1 keskityn

tarkastelemaan sitä, kuinka naisen ruumis on teoksen yhteiskunnassa objekti ja seksuaalisen väkivallan kohde, ja luvussa 4.2 esitän liikkeen olevan vastarintaa naisen passiivista roolia vastaan. Tutkielmani lopuksi teen yhteenvetoa tuloksistani ja pohdin kapinoivien tyttöahmojen merkitystä kulttuurissamme.

## 2 Valta, sukupuoliroolit ja myytit

*En pelkää mitään* -romaani sijoittuu Mussolinin ajan Italiaan, jossa fasistisen ideologian ihanteet ohjailevat sitä, millaisessa yhteiskunnallisessa asemassa naiset ovat. Tässä luvussa taustoitan ensin teoksen tapahtuma-ajan historiallista kontekstia ja sen jälkeen siirryn tarkastelemaan Il Ducen naisia ja miehiä eli sitä, millaisia rooleja ja asemia sukupuolille rakentuu. Luvun päätteeksi tarkastelen teoksessa esiintyviä myyttejä ja kulttuurisia kertomuksia, jotka osaltaan muokkaavat käsityksiä naiseudesta.

### 2.1 Mussolinin Italia

*En pelkää mitään* -romaanin kertoja ja fokalisoija on 12-vuotias Francesca, joka kertoo minämuotoisesti omaa tarinaansa ja jonka lävitse teoksen tapahtumat ja henkilöt suodattuvat lukijalle. Francescan näkökulman kautta piirtyy kuva patriarkaalisesta ja katolisesta yhteiskunnasta, jossa valtio, kirkko ja perhejärjestelmä määrittävät sukupuolille mahdolliset asemat ja roolit. Vaikka Salvionin romaani on fiktiivinen teos, historiallisena romaanina se heijastelee verrattain todenmukaisesti italialaista yhteiskuntaa 1930-luvulla, joten analyysini tueksi taustoitan aluksi hieman teoksen tapahtuma-ajan historiallista kontekstia.

Ensimmäisen maailmansodan päätyttyä vuonna 1918 sodassa kärsityt tappiot, huono taloustilanne, inflaatio ja työttömyys aiheuttivat tyytymättömyyttä, levottomuuksia ja lakkoja. Italiassa pelättiin samanlaista vallankumousta kuin Venäjällä, ja juuri pelko kommunistisesta vallankumouksesta sai monet, erityisesti porvariston ja maanomistajat, kääntymään kommunisteja vastustavien fasistien puolelle. (Kunnas 2013, 20; Wood 1995, 93.) Myös Francesca kertoo teoksen alkupuolella huonon taloustilanteen vaikutuksista perheeseensä. Francescan perhe kuuluu ylempään keskiluokkaan, mutta muutama vuosi aiemmin he ovat joutuneet muuttamaan pienempään asuntoon ja luopumaan lähes kaikista kotiapulaisistaan (EPM, 48). Hänen isänsä omistamalla hattutehtaalla on vaikeuksia, ja isä on liittynyt fasistisen puolueen jäseneksi edistääkseen liiketoimintaansa (EPM, 111).

Varsinainen Italian fasistinen puolue perustettiin vuonna 1921. Fasistit onnistuivat kasvattamaan kannatustaan entisestään, kun he onnistuivat murtamaan yleislakon vuoden 1922 elokuussa. Lokakuussa 1922 fasistit marssivat Roomaan, ja levottomuuksien pelossa Italian kuningas Viktor Emanuel III luovutti Benito Mussolinille valtuuden muodostaa hallitus. Valtaan nousseet fasistit pyrkivät muuttamaan hajanaisen kansakunnan yhtenäiseksi valtioksi, hajottamaan ammattiliitot ja poliittiset puolueet sekä perustamaan diktatuurin.

Vuoteen 1928 mennessä fasistit kontrolloivat täysin sitä, keitä edustajankamariin valittiin. Opposition edustajat ajettiin ahdinkoon, ja monet heistä pakenivat maasta. Italiasta tuli totalitaarinen yhden puolueen valtio, jota johti Mussolini, Il Duce (suom. Johtaja). (Kunnas 2013, 20–26; Wood 1995, 94.) Salvionin romaanin tapahtumat sijoittuvat vuoteen 1935, ja Mussolinin valta ulottuu teoksessa lähes kaikkialle. Kaupan seinälle on ripustettu Il Ducen kalenteri (EPM, 67), ja Mussolinin muotokuvien edessä kuuluu tehdä fasistitervehdys. Francescan ja Maddalenen koulun seinällä roikkuu Mussolinin äidin, Rosa Maltonin muotokuva, ja koulupäivän alkuun kuuluu aamutervehdysrituaali, jossa osoitetaan kunniaa Mussolinille. Mussolinia ylistetään ja ihailaan, ja todellisuudessakin hänen ympärilleen muodostui henkilökultti (Hägg 2008, 153).

Naisten rooli yhteiskunnassa oli pitkälti valtion sanelema. Fasistisessa<sup>3</sup> ideologiassa nainen määrittyi lisääntymiskykynsä kautta, ja siinä missä miesten tehtävä oli sotia, oli naisten tehtävä yhteiskunnassa synnyttää mahdollisimman paljon lapsia Italialle. Mussolini käynnisti koko maan laajuisen kampanjan, jonka tarkoituksena oli nostaa syntyvyyttä, ja perheellistymistä tuettiin monenlaisin poliittisin teoin. Ehkäisyyn suhtauduttiin kielteisesti, ja abortteja suorittaneet tuomittiin. Kaksitoista lasta synnyttäneet naiset palkittiin mitalein vuosittaisissa seremonioissa. Naimisissa olevat saivat verohelpotuksia, ja heitä suosittiin esimerkiksi työn- ja asunnonhaussa. Lisäksi vastanaineille myönnettiin lainoja, jotka piti maksaa takaisin vain, jos pariskunnalle ei syntynytkään lapsia. (Wood 1995, 96–98.) Maddalenen sisko Donatellakin muistuttaa vitsailien Maddalenen veljeä Ernestoa ja tämän kihlattia Luigiaa: ”Pankaa töpinäksi ja hankkikaa iso liuta lapsia, niin Mussolini maksaa teille siitä hyvästä paljon”<sup>4</sup> (EPM, 91).

Valtion lisäksi myös katolinen kirkko vaikutti naisten asemaan. Katolilaisuus oli iso osa Italian kulttuuriperintöä, mutta Italian valtion ja kirkon välejä oli hiertänyt niin sanottu ”Rooman kysymys”. Italian itsenäistyessä vuonna 1870 Italia oli liittänyt itseensä Roomasta ja sen lähialueista koostuvan Kirkkovaltion, jota paavi hallitsi. Yli 60 vuoden ajan paavit olivat kieltäytyneet tunnustamasta Italian valtiota. Vuonna 1929 Mussolini ja kirkko kuitenkin allekirjoittivat Lateraanisopimuksen, jossa solmittiin strateginen liitto kirkon ja valtion välillä.<sup>5</sup> Sopimuksen myötä Mussolini sai kirkon tuen ja hänen arvovaltansa vahvistui.

<sup>3</sup> Fasismista kirjoittaessani viittaan nimenomaan italialaiseen fasismiin 1920–1940-luvuilla, en esimerkiksi nykyisiin äärioikeistolaisiin liikkeisiin (ks. myös Kunnas 2013, 60–61).

<sup>4</sup> Sbrigatevi a fare tanti figli, che Mussolini vi dà un sacco di soldi (M, 68).

<sup>5</sup> Sopimuksen myötä perustettiin myös nykyinen paavin johtama Vatikaanivaltio (Hägg 2008, 169).

Katolilaisuudesta tuli valtionuskonto, ja kirkko vahvisti institutionaalista asemaansa Italiassa. (Hägg 2008, 166–171; Gibault 2025.) Sopimuksen myötä kirkko sai myös moraalista auktoriteettia sosiaali- ja perheasioissa, mikä vahvisti fasistien harjoittamaa konservatiivista politiikkaa. Esimerkiksi vihkipapit jakoivat tuoreille aviopareille kopion paavin kirjoittamasta avioliiton pyhyydestä muistuttavasta ja ehkäisyn vastaisesta ensyklikasta eli kiertokirjeestä. Fasistinen retoriikka heijastui katolisen kirkon kantoihin. (Wood 1995, 96–97.) Katolilaisuus on vahvasti läsnä myös Salvionin romaanissa. Francescan perhe käy sunnuntaisin kirkossa, ja jo teoksen ensimmäisessä luvussa ollaan matkalla jumalanpalvelukseen. Alkupuolella teosta juhlistetaan myös Monzan suojeluspyhimystä San Gerardo. Lisäksi Francescaa kasvatetaan katolisen kirkon arvojen mukaan, ja hänen ajattelunsa on kirkon moraalisten käsitysten värittämää.

Myös ajan propaganda heijasteli käsityksiä naisen roolista. Fasistisen ideologian ihannenainen, *donna-madre* eli ”äiti-nainen”, oli maalainen, vankka, tyyni ja hedelmällinen, mutta epäeroottinen nainen, joka määrittyi vain lisääntymiskykynsä kautta. Naisen äidillinen tehtävä näkyi 1930-luvun propagandakuvastossa, jossa nämä *donna-madret* kuvattiin muodoiltaan pyöreän hedelmällisinä. Äidillisen ihannenaisen vastakohtaksi fasistit kehittivät myös negatiivisen hahmon, *donna-crisin* (*the crisis-woman*) eli ”kriisinaisen”. *Donna-crisi* oli karikatyyri modernista, uudesta naisesta<sup>6</sup>, joka ilmestyi 1920-luvulla populaarikulttuuriin ja muotilehtien sivuille. Kaksikymmentäluvun länsimaisen ja modernin ihannenaisen piirteisiin kuuluivat nuorekas olemus, laihuus ja eleganttius sekä lyhythelmaiset, lantion ja rinnan muotoja silottavat ja peittelevät mekot ja lyhyet tukat. Fasistit näkivät tämän länsimaisen modernin naisen uhkana omalle ihannekuvalleen erityisesti siksi, että modernin naisen solakkuus ja laihuus ei vastannut tervettä ja hedelmällistä vartaloa. Laihuus uhkasi naisen lisääntymiskykyä, joten fasistien mukaan laiha nainen uhkasi koko kansakuntaa. (Chang 2015, 6–13; Wood 1995, 97.) Fasistien naisihanteet näkyvät myös teoksen maailmassa. ”Naisten pitäisi olla samanlaisia kuin Il Ducen naiset, jotka antavat vaatimatta mitään vastalahjaksi”<sup>7</sup>, toteaa Tiziano Colombo, arvovaltaisen kunnan virkamiehen ja fasistin herra Colombon poika (EPM, 294), ja tulee samalla kiteyttäneeksi naisen aseman Mussolinin Italiassa. Naisen rooli on kapea, ja yhteiskunta pyrkii ohjaamaan tyttöjä ja naisia isänmaataan

<sup>6</sup> Uuden naisen käsitteellä viitataan sekä todellisiin naisiin että fiktiivisiin naishahmoihin 1900-luvun alun yhteiskunnallis-poliittisessa murroksessa (Melkas 2006, 57).

<sup>7</sup> Dovrebbero essere come quelle del duce, le donne: sapersi dare senza pretendere (M, 224).

kunnioittaviksi äideiksi ja vaimoiksi. Seuraavaksi siirrynkin analysoimaan tarkemmin teoksessa rakentuvia sukupuolirooleja.

## 2.2 II Ducen naiset ja miehet – romaanissa rakentuvat sukupuoliroolit

Salvionin teoksessa fasistisen ideologian mukainen konservatiivinen sukupuoliasetus ja ahtaat sukupuoliroolit välittyvät vahvasti jo Francescan kotiympäristöstä. Francescan isä, herra Strada, on perheen elättäjä, joka lähtee aikaisin aamulla töihin ja palaa vasta illallispöytään. Hän on jokseenkin etäinen ja vähäsanainen hahmo, joka kotona ollessaan lukee lähinnä lehtiä nojatuolissaan ja ottaa Francescaan melko vähän kontaktia. Perheen naisten paikka sen sijaan on kotona. Francescan äiti, rouva Strada, on kotirouva, jonka vastuulla on Francescan kasvatusta ja perheen kotitaloudesta huolehtiminen. Ylempään luokkaan kuuluvalla Stradan perheellä on myös kotiapulainen Carla, joka huolehtii esimerkiksi ruuanlaitosta ja siivoamisesta.

Kerronnasta välittyy patriarkaalisten arvojen mukainen kiltin, tottelevaisen ja kunnollisen tytön tai naisen rooli, johon erityisesti rouva Strada ohjaa Francesca. Äiti istuttaa Francescaan käsityksiä tyttöydestä ja naiseudesta toistamalla teoksen yhteiskunnassa vallitsevia diskursseja. Diskurssilla tarkoitetaan tietynlaista kielenkäytön tapaa eli tiettyä tapaa puhua, kirjoittaa tai ajatella. Diskurssista käsin esitetyt ilmaukset mahdollistavat asioiden näkemisen tietyllä tavalla, eli diskurssit tuottavat merkityksiä ja niiden avulla koetaan ja jäsennetään todellisuutta. Diskurssiin kuuluvia ilmauksia rajoittavat diskurssiiviset käytännöt, jotka muokkaavat sitä, mitä ympäröivästä todellisuudesta voidaan sanoa, kenellä on valtaa sanoa siitä jotakin ja missä ja miten siitä voidaan puhua. Diskurssit ovat kulttuurisidonnaisia ja ne muuttuvat ajallisesti ja paikallisesti. (Lehtonen 2004, 31–32, 67–72; Karkulehto 2011, 18.)

Francescan kerronnasta välittyy äidin toistama diskurssi ”hienosta neidistä” eli normatiivisesta ja ideaalista naisesta. Kun Maddalena tulee pyytämään Francesca leikkimään Lambrojoelle, Francesca joutuu kieltäytymään, sillä hänen äitinsä mielestä Francescan kaltainen ”hieno neiti lähtee ulos vain asioille tai kirkkoon”<sup>8</sup> (EPM, 51). Kun Francescan perheen luokse saapuu illastamaan kunnan palveluksessa työskentelevä arvovaltainen herra Colombo vaimoineen, on Francescalle tehty selväksi, miten hänen kuuluu käyttäytyä:

---

<sup>8</sup> Una brava signorina non esce che per commissioni e per andare in chiesa (M, 38).

Minua oli käsketty käyttäytymään hillitysti, pitämään kyynärpäät kiinni kyljissä ja lautasliinaa reisillä sekä pysymään hiljaa ”hienon neidin tavoin” samaan aikaan kun aikuiset puhelivat keskenään aikuisten asioista ja isä hörähteli herra Colombon sutkauksille. Minun oli hymyiltävä, kiitettävä, sanottava ”olkaa niin ystävällinen” ja vastattava vain kysyttäessä. Minun oli lusikoitava lihalientä suuhuni hörppimättä ja käytettävä haarukoita oikeassa järjestyksessä.

Äiti oli aina tähdentänyt minulle hyviä pöytätapoja sen sijaan, että olisi edes kerran moittinut minua huonoista arvosanoista: hän vaati minulta ennemminkin hyvätapaisuutta kuin koulutusta. (EPM, 73.)

Io dovevo rimanere composta, i gomiti attaccati ai fianchi, il tovagliolo sulle cosce, e stare in silenzio ”come una brava signorina” mentre i grandi facevano discorsi da grandi e papà rideva per qualcosa che aveva detto il signor Colombo. Dovevo sorridere, dire ”grazie” e ”per piacere”, rispondere solo se interpellata. Dovevo bere il brodo senza far rumore e scegliere le forchette nell’ordine giusto.

Mamma mi aveva sempre riempita di raccomandazioni su come stare a tavola e non mi aveva mai rimproverata per un brutto voto: mi preferiva beneducata anziché istruita. (M, 55.)

Katkelmassa kuvatun ”hienon neidin” paikka on kotona, ja hänelle vaikuttaa olevan olennaisinta olla hiljaa, mahdollisimman huomaamaton ja edustava. Hyvillä pöytätapoilla on Francescan äidin mukaan enemmän merkitystä kuin menestyksellä koulussa, sillä ylempään luokkaan kuuluvana tyttönä Francesca odottaa todennäköisesti tulevaisuus vaimona, äitinä ja kotirouvana, vaikka tiettyyn pisteeseen asti Francescalla onkin mahdollisuus käydä koulua. Äidin puheissa maine onkin naisen tai tytön tärkein ominaisuus. Kun Francesca myöhemmin teoksessa saa haavan poskeensa, äiti toruu häntä, sillä hän on varma, ettei kukaan huoli puolisoikseen arpikasvoista naista (EPM, 267).

Francescan äiti toistaa Francescalle myös katolisen kirkon diskursseja. Francescan arvomaailma ja moraalikäsitys onkin kirkon arvojen värittämä:

”Jeesus valvoo sinua alati”, äiti sanoi aina muistutettuaan minua ties kuinka monennen kerran kaikesta siitä, mikä oli soveliasta kunnialliselle neidolle ja mikä puolestaan ei. Jos mieleeni hiipi hänen ilmaisuensa mukaan ”pahoja ajatuksia”, kuten houkutus käydä näpistämässä makeisia suklaarasiasta ja piilottaa niiden kullanväriset käärepaperit yöpöydän maljakkoon, kiukutella nukkumaanmenoaikaan tai kosketella itseäni ennen nukahtamista haarojen välistä, kohdasta joka aiheuttaa väristyksiä, minun ei tarvinnut kuin kuvitella mielessäni puu-Jeesuksen surulliset silmät, niin pelko ja kantapäihin saakka luikerteleva syyllisyys saivat minut toisiin ajatuksiin. Tunsin itseni likaiseksi ja vääränlaiseksi, sillä puu-Jeesus pystyi lukemaan ajatukseni ja näki syntini, jopa ne synnit, jotka salasin muilta. (EPM, 28.)

”Gesú ti guarda sempre”, diceva mia madre dopo aver ribadito ancora le cose che una brava signorina fa e non fa. Io, se mi venivano quelli che chiamava ”i pensieri cattivi”, come prendere i gianduiotti dalla ciotola senza dirlo e poi occultare le

carte dorate nel vaso sopra il comodino, fare storie all'ora di andare a letto o, prima di dormire, toccarmi tra le gambe, dove si trema, mi immaginavo gli occhi tristi del Gesù di legno e mi fermavo, bloccata dalla paura e dal senso di colpa che mi strisciava fino ai talloni. Mi sentivo sporca e sballata perché il Gesù di legno poteva scrutare nella mia testa e vedere i miei peccati, anche quelli che tenevo segreti. (M, 20.)

Francescan kotona vanhempien makuuhuoneessa sängyn yläpuolella roikkuu pieni puinen krusifiksi, puu-Jeesus, joka edustaa Francescalle katolisen kirkon arvoja, muistuttaa syntyisyydestä ja ohjaa hänen toimintaansa. Francescan ”pahat ajatukset”, makeisten näpistäminen ja vanhemmille kiukuttelu, ovat suoraan vastoin kymmentä käskyä: älä varasta, kunnioita isääsi ja äitiäsi. Francescan olemista leimaa teoksen alkupuolella pidättyneisyys sekä vahva häpeän ja syyllisyyden tunne, sillä hän on omaksunut kirkon välittämät käsitykset siitä, mikä on oikein ja mikä väärin ja miten hänen tulisi toimia ja käyttäytyä. Esimerkiksi seksuaalisuus ja masturbointi näyttävät Francescalle syntinä.

Susan Lanser (1992, 21) kuvaa tällaisia kerronnassa kuuluvia ääniä ja diskursseja yhteisöllisen äänen (*communal voice*) käsitteen avulla. Yhteisöllisellä äänellä hän viittaa kerrontaan, joka välittää laajemman yhteisön ääntä joko useamman puhujan tai yhden yksilön kautta. Lanser erottaa kolme erilaista yhteisöllistä kerrontatapaa: yksikkömuodon (*singular*), jossa yksi kertoja puhuu ryhmän tai yhteisön puolesta, samanaikaisen (*simultaneous*) muodon, jossa kertoo monikkomuotoinen ’me’ ja peräkkäisen (*sequential*) muodon, jossa yksittäiset ryhmän jäsenet kertovat vuorotellen. Vaikka Francescan minämuotoinen, autodiegeettinen kerronta onkin pääosin Lanserin kuvaamaa persoonallista tai yksilöllistä ääntä (*personal voice*), on siitä erotettavissa yksikkömuodon yhteisöllistä ääntä. Yksikkömuotoinen yhteisöllinen kertoja säilyttää ensimmäisen persoonan lauserakenteet, mutta kerronta pyrkii välttämään merkkejä henkilökohtaisuudesta ja yksilöllisyydestä, jolloin kertojan ja päähenkilön välinen yhteys hämärtyy. Kertojan identiteetti on yhteisöllinen, eli hän ei ole pelkästään yhteisön ajatusten välittäjä, vaan yhteisö myös vaikuttaa hänen (tekstuaaliseen) identiteettiinsä. (Lanser 1992, 241.) Francesca on omaksunut osaksi identiteettiään yhteisön ajattelutavat ja arvot, joita hän välittää kerronnassaan. Hänen kerronnastaan voi erottaa kohtia, joissa esitetyt ajatukset eivät ole hänen omiaan, vaan yhteiskunnassa vallitsevia ja yleisesti hyväksytyjä diskursseja: ”Huonomaineisella naisella ei voi olla aavistustakaan, mitä totuus on”<sup>9</sup> (EPM, 304).

---

<sup>9</sup> Una donna di malaffare non sa nemmeno che cos'è, la verità (M, 231).

Teoksessa myös koulu on paikka, jossa tyttöjä kasvatetaan ja ohjataan tietynlaisiin rooleihin. Tyttö tutkimuksen kentällä kouluinstituutiota tarkastellut Mari Käyhkö (2011, 89–90) toteaa, että koulussa lapsia kasvatetaan sukupuolen kautta määrittyviin hierarkkisiin asemiin. Koulu heijastelee yhteiskunnan ja kulttuurin käsityksiä esimerkiksi tyttöydestä ja asettaa tiettyjä rajoituksia naiseksi kasvamiselle. Koulu on perheen lisäksi taho, joka määrittelee vahvasti, millaiset olemisen ja toiminnan tavat ovat tytöille mahdollisia. Vaikka Käyhkön tutkimuskohteena on todellinen kouluinstituutio, hänen väitteensä pätevät myös teoksen fiktiiviseen koulumaailmaan. *En pelkää mitään* -romaanissa koulu erottaa tytöt ja pojat toisistaan, mikä korostaa sukupuolten eroja ja erilaisia asemia. Francesca kuvaa, kuinka tytöille ja pojille on koulussa erilliset luokkahuoneet ja sisäänkäynnit ”kuin itse Jumala olisi määrännyt tyttöjen ja poikien välille pystytettäväksi ylittämättömän esteen, jonka vasta avioliitto murtaisi”<sup>10</sup> (EPM, 156). Koulun kuri on kovaa, ja tytöiltä odotetaan moitteetonta käytöstä ja siistiä pukeutumista. Opettaja tekee tytöille selväksi, ettei hän siedä laiskoja tai valittavia oppilaita (EPM, 157).

Tytöistä kasvatetaan koulussa kuuliaisia ja tottelevaisia. Koulupäivän alkuun kuuluu kaikille pakollinen aamutervehdysrituaali, johon kuuluu käsivarren kohottaminen kohti Mussolinin muotokuvaa ja kunnian osoittaminen Mussolinille sekä isänmaalle (EPM, 158). Koulu ohjaa tyttöjä Mussolinille uskollisiksi ja isänmaataan palveleviksi Il Ducen naisiksi:

Meitä oli kannustettu rakastamaan Il Ducea alakoulusta asti, ja siinä tarkoituksessa olimme opetelleet ulkoa loruja, joissa hänen maailmaantuloaan verrattiin Jeesus-lapsen syntymään ja hänen elämäänsä kuvailtiin kuin kirkastumista.

Yksikään meistä ei ollut koskaan älynnyt asettaa kyseenalaiseksi Il Ducen olemassaoloa tai häntä ympäröivää pyhyden sädekehää. Tulevaisuus ei voisi olla toisenlainen kuin nykyhetki. Il Duce oli ikuinen ja ikuisena pysyisi. Tuntui pelottavalta ajatella, ettei häntä enää olisi. (EPM, 176.)

Il duce, ci avevano insegnato ad amarlo fin dalla prima elementare con le filastrocche imparate a memoria, che paragonavano la sua nascita a quella di Gesù bambino e raccontavano la storia della sua vita quasi fosse una trasfigurazione.

Nessuno di noi aveva mai pensato di porre in discussione la sua esistenza o l'aura sacra che lo circondava. Il futuro non avrebbe potuto essere diverso dal presente. Il duce era eterno ed eterno sarebbe sempre stato. Faceva paura pensare che avrebbe potuto non esserci più. (M, 134.)

---

<sup>10</sup> [N]eanche fosse stato Dio a erigere tra maschi e femmine una barriera che sarebbe caduta solo con il matrimonio (M, 118).

Mussolini on teoksen yhteiskunnassa jumalankaltainen ihannemies, jonka asemaa tytöt eivät osaa kyseenalaistaa. Francesca myös kuvaa, miten monet tytöt pitävät Mussolinia komeana, haaveilevat menevänsä naimisiin hänen kanssaan ja suutelevat salaa hänen kuviaan (EPM, 177). Teoksen yhteiskunnan tytöt ihailevat valtionpäämiestä kuten nykypäivän tytöt poptähtiä.

Fasistista ideologiaa palveleviksi naisiksi tyttöjä ohjaa koulun lisäksi nuorille tytöille suunnattu fasistinen järjestö *Piccole italiane*, johon Francesca ja Maddalena kuuluvat. Järjestö on jälleen yksi taho, joka ylläpitää tyttöihin ja naisiin kohdistuvaa kontrollia, mikä näkyy esimerkiksi siinä, että kaikilla järjestön tytöillä on sama virallinen asu, musta hame ja valkoinen paita. Francescan mukaan he näyttävät kaikki toistensa kopioilta (EPM, 113). Tyttöjen alisteista asemaa kuvaa myös se, miten Francescan mielestä kirkon eteen kerääntyneet järjestön pukuihin sonnustautuneet tytöt ovat ”kuin parvi kesytettyjä pääskysiä”<sup>11</sup> (EPM, 113). Francescan vertauksessa sekä ilmassa kieppuvat ja kaartelevat linnut että fasistisen yhteiskunnan tytöt on kesytetty.

Kun Monzassa järjestetään Grand Prix -autokilpailut, ohjelmaan kuuluu myös fasistien joukkokokoonnutuminen ja paraati. Paraatin lopuksi kaksi tyttöjen fasistisen järjestön edustajaa on valittu lausumaan italialaistytön kymmenen käskyä, *Decalogo della piccola italiana*, ja Francesca on toinen heistä:

Ryhmänjohtajamme merkistä asetuin mikrofonin alle ja lausuin tekstin, jonka olin opetellut ulkoa: ”Rukoile rauhaa ja toimi sen puolesta, mutta varaudu sydämessäsi sotaan.” [...] ”Isänmaata voi palvella myös luuttuamalla kotinsa.” Lopetin varmalla ja kuuluvalla äänellä: ”Kansan kohtalo on ensisijaisesti naisten käsissä.” (EPM, 115.)

An un cenno della caposquadra mi sistemai sotto al microfono e recitai quello che avevo imparato a memoria: ”Prega e adoperati per la pace, ma preparara il tuo cuore alla guerra” [...] ”La Patria si serve anche spazzando la propria casa.” Finii con voce sicura e forte: ”La donna è la prima responsabile de destino di un popolo.” (M, 85.)

Ylpeänä saamastaan vastuusta Francesca lausuu lavalla ulkoa tyttöjä koskevat ohjenuorat, jotka rinnastuvat Raamatun kymmeneen käskyyn. Yleisten elämänohjeiden sijaan nämä käskyt kuitenkin ohjaavat tyttöjä kuuliaisiksi isänmaansa palvelijoiksi, eli äideiksi ja kodista

---

<sup>11</sup> un gruppo di rondini ben ammastrate (M, 84).

huolehtiviksi vaimoiksi. Vaikka viimeisessä käskyssä naisille asetetaan juhlavasti näennäistä vastuuta isänmaan kohtalosta, lopulta käskyt alistavat ja rajoittavat naiset kodin piiriin.

Naisten asema isänmaan palvelijoina näkyy teoksessa kiinnostavasti myös kohdassa, jossa naiset kerääntyvät kaatuneiden muistomerkillle luovuttamaan vihkisormuksensa valtiolle. Tapahtumalla on juuret todellisuudessa, sillä vuonna 1936 Mussolini pyysi naisia luovuttamaan kultaiset sormuksensa Etiopiassa käytävän sodan tukemiseksi. Vastineeksi luovutetuista kultasormuksista naiset saivat rautasormuksen. (Wood 1995, 99.) Teoksessa tilaisuus muistuttaa hääseremoniaa. Francesca kuvaa, miten paikalle saapuneet naiset ovat pukeneet päälleen pyhäpuvut ja peittäneet päänsä hunnuilla. Yksitellen he käyvät luovuttamassa sormukset ja saavat mukaansa rautasormuksen sekä kunniakirjan. (EPM, 208–209.) Tilanteessa naiset ikään kuin menevät naimisiin Italian kanssa, ja Mussolinista muodostuu kaikkia naisia hallitseva aviomies (ks. myös Wood 1995, 99).

Vaikka fasistisen ideologian naisihanteet ovat vahvasti läsnä teoksessa, eivät naishahmot ole pelkästään yksiulotteisia *donna-madreja*, vaan heissä on myös kapinallisia piirteitä. Esimerkiksi Francescan äiti on kiinnostavalla tavalla kumpaakin näistä hahmoista. Toisaalta koti ja perhe rajoittaa rouva Stradan elämää, ja hänen osansa on olla pitkälti äiti ja vaimo. Hän tiedostaa yhteiskunnassa vallitsevat diskurssit ja kasvattaa Francesca yhteiskunnan ihanteiden mukaiseen rooliin. Toisaalta rouva Strada muistuttaa *donna-crisi*-hahmoa. Francesca kuvaa, kuinka äiti alkaa välittää ulkonäöstään ja noudattaa ruokavalioita. Hän leikkauttaa uudelle naiselle tyypillisen lyhyen tukan ”à la garçonne”, jota Francescan isä ei hyväksy, sillä hänen mielestään naisella ei kuulu olla sellaista tukkaa. Äiti piilottelee muotilehtiä patjansa alla, ja Francescan mukaan ne ovat äidin raamattu ja tavauskirja. (EPM 47.) Rouva Strada uhmaa myös perhejärjestelmää ryhtymällä salasuhteeseen herra Colombon kanssa, ja laiminlyö omat velvollisuutensa vaimona ja äitinä. Omanlaisensa kapinallinen *donna-crisi* on tietysti myös vallitsevia diskursseja ja sukupuolirooleja haastava Maddalena, mutta käsittelen kapinallisuutta kuitenkin tarkemmin luvussa 3.

Teoksessa rakentuvia sukupuolia ja sukupuolirooleja tarkasteltaessa on otettava huomioon, että ne fokalisoituvat Francescan kautta. Kuten toin aiemmin tässä luvussa esiin, Francesca on omaksunut tiettyjä kulttuurisia ajattelutapoja ja käsityksiä. Nämä ajattelutavat vaikuttavat siihen, miten Francesca näkee, kokee ja esittää sukupuolet kerronnassa. Francescan käsityksiin naiseudesta vaikuttavat esimerkiksi fasistisen ideologian ihanteet sekä hänen äitinsä välittämä kuva kunnollisesta naisesta.

Fokalisaatio vaikuttaa erityisesti teoksen välittämään mieskuvaan. Francesca on nuori tyttö, jolla ei varsinkaan teoksen alkupuolella ole juuri kosketuspintaa miesten maailmaan. Ainoa mies hänen lähipiirissään on hänen oma isänsä. Francesca jopa pelkää miehiä, sillä hänen äitinsä rakentaa puheissaan kuvaa pelottavista ja eläimellisistä miehistä:

Pojat pelottivat minua. Jopa Filippo ja Matteo, joita olin sentään oppinut tuntemaan vähän, ja Noé, jonka voimakkaasta tuoksusta pidin.

Äiti oli opettanut minut pelkäämään miehiä. Kun hän sanoi, että miehet olivat elukoita, ajattelin aina herra Tresoldin pihalla räksyttävää vanhaa rakkia, joka oli aamusta iltaan vähällä kuristua ketjuunsa yrittäessään hyökätä kaikkien ohikulkijoiden kimppuun voidakseen puraista niiltä kaulan poikki. ”Miehet syövät sinut elävältä, Francesca”, äiti varoitteli minua. (EPM, 103.)

A me i maschi facevano paura. Persino Filippo e Matteo, che avevo un po' imparato a conoscere, e Noè, che aveva quell'odore forte che mi piaceva.

Mia madre mi aveva insegnato ad averne. Diceva che erano bestie e io pensavo sempre al cane nel cortile del signor Tresoldi, vecchio e con l'abbaire roco, che tutto il giorno si strozzava con la catena cercando di tuffarsi su chiunque passava per strappargli la gola con un morso. ”Il maschi ti mangiano viva, Francesca”, mi avvertiva la mamma. (M, 77.)

Francescan käsityksiä miehistä muovaavat hänen äitinsä välittämät ajattelutavat ja diskurssit, jotka toistavat hyvin yksipuolista kuvaa miehistä. Äidin puheiden tarkoituksena on todennäköisesti varjella Francescan siveyttä, mutta ne myös vaikuttavat siihen, millaisina Francesca miehet näkee ja esittää.

Mieheys ja maskuliinisuus, kuten naiseus ja feminiinisyyskin, määrittyvät sosiaalisesti ja kulttuurisesti. Maskuliinisuudelle ei voida esittää yhtä määritelmää, eikä ole olemassa mitään pysyvää tai normatiivista maskuliinisuutta, vaan se on alati muuttuva kategoria, ja erilaiset maskuliinisuudet voivat olla olemassa yhtä aikaa. Ne ominaisuudet, jotka määritellään tietystä kulttuurissa tietyssä aikana maskuliiniseksi muodostavat miehen kategorian. Länsimaisissa kulttuureissa miehisinä ja maskuliinisinä ominaisuuksina voidaan pitää esimerkiksi rationaalisuutta, tunteiden kontrollointia ja haavoittumattomuutta, toiminnallisuutta, aktiivisuutta ja fyysistä voimaa, vallanhalua, hallitsevuutta ja aggressiivisuutta, yhteiskunnallista ja taloudellista menestystä sekä heteroseksuaalisuutta. (Jokinen 2010, 129–130; Jokinen 2000, 209–210; Lehtonen 1995, 28–33.) Salvionin teoksen miehet edustavat juuri tämänkaltaista maskuliinisuutta. Miehillä on aktiivinen rooli teoksen yhteiskunnassa: kaikissa johtavissa asemissa on miehiä, miehet omistavat kaupat ja yritykset, miehet käyvät töissä ja elättävät perheensä ja katuja nimetään merkittävien miesten, kuten

kuninkaan, mukaan. Miehet näyttäytyvät heteroseksuaalisina, naisia alistavina sekä väkivaltaa ihannoivina ja siihen kykenevinä.

Teoksessa esiintyvää maskuliinisuutta voidaan kuvata hegemonisen maskuliinisuuden käsitteen avulla. Hegemonisella maskuliinisuudella tarkoitetaan tietyssä ajassa, paikassa ja kulttuurissa vallitsevaa ideaalia maskuliinisuutta, jolla on kulttuurissa hallitseva asema. Sillä viitataan myös siihen, että maskuliinisuus on miehiä yhteen liittävä käytäntö sekä siihen, että tietyllä ryhmällä miehiä on johtava ja hallitseva asema suhteessa muihin miehiin ja naisiin. Hegemoninen maskuliinisuus on eräänlainen säätelyjärjestelmä, joka asettaa maskuliinisuudet ja miehet hierarkkiseen järjestykseen. Se sisältää ajatuksen siitä, millainen maskuliinisuus on luonnollista, normaalia tai tavallista. Hegemonista maskuliinisuutta ilmentämällä miehet osoittavat olevansa kulttuurissa hyväksytyllä tavalla miehiä. Hegemoninen maskuliinisuus sisältääkin yleensä maskuliinisuuden ideaalikuva, joka ilmentää ja symboloi maskuliinisuuden ihannetta. Tämä ideaalin maskuliinisuuden symboli voi olla fiktiivinen tai todellinen, mutta ideaalina se on usein vain mielikuvien tuotetta. (Jokinen 2010, 130–133; Jokinen 2000, 215.) Salvionin teoksessa maskuliinisuuden ihannekuva on sotiva ja vaikutusvaltainen Mussolini sekä kaupungin virkamies herra Colombo, joka on teoksessa eräänlainen Mussolinin heijastuma.

Kulttuurissa hyväksytyt tapa olla mies opitaan sosialisatiossa (Jokinen 2000, 210). Siinä missä Francescan äiti välittää Francescalle käsityksiä naiseudesta, tarttuvat myös käsitykset mieheydestä isältä pojalle. Esimerkiksi Maddalenan kanssa joella leikkivä herra Colombon nuorempi poika Filippo on omaksunut sekä oman asemansa että käsityksen naisen roolista yhteiskunnassa isältään ja veljeltään:

”Hänen on helppo puhua, koska hän ei edes pääse sotaan, vaan joutuu jäämään tänne löytääkseen aviomiehen ja lahjoittaakseen tälle poikalapsia, joista tulee aikanaan sotilaita. Veljeni on sanonut minulle, ettei tyttöjen tarvitse oppia muuta kuin uhrautumaan miehen vuoksi ilman, että vaativat mitään vastalahjaksi, niin kuin Il Ducen naiset. Sillä jos on tosi mies, ottaa itselleen sen, mitä haluaa, ja siinä koko juttu, niin kuin isällä on tapana toistaa meille.” (EPM, 215–216.)

”Dice così perché in guerra non ci può andare nemmeno da grande e deve rimanere qui a cercarsi un marito e a dargli i figli che poi diventano soldati. Me l’ha detto mio fratello, a me, che l’unica cosa che devono imparare a fare le femmine è a darsi senza pretendere, proprio come le donne del duce. Perché se sei uomo, le cose che vuoi, te le prendi e basta. Ce lo dice sempre papà.” (M, 166.)

Monet teoksen miehet kohtelevat naisia ja muita alemmassa asemassa olevassa alistavasti ja halveksuvasti, ja myös Filippoon on tarttunut naisia alistava ajattelutapa. Sekä Filippo että

hänen isoveljensä Tiziano puhuvat teoksessa *Il Ducen naisista*, jotka eivät vaadi mitään. Tytöt ja naiset ovat Filippon puheissa miesten alapuolella, eikä heillä ole Filippon mukaan muuta virkaa kuin olla vaimoja ja synnyttäjiä. He ovat ”pelkkää hameväkeä” (EPM, 216). Teoksen maailmassa ihanteellisen miehen kuuluu olla röyhkeä ja osoittaa oma asemansa tekemällä mitä tahtoo ja ottamalla mitä tahtoo.

Väkivalta on teoksen miehille yksi tapa osoittaa omaa miehuutta ja maskuliinisuutta. Miesten välinen väkivalta on osa mieheksi kasvamista, ja väkivaltaisilla teoilla voidaan osoittaa omaa valta-asemaa (Jokinen 2000, 29–30). Teoksen aikuiset miehet osoittavat valtaa kurittamalla poikiaan fyysisesti heidän toimiessaan väärin. Esimerkiksi hedelmäkauppias herra Tresoldi lyö ja potkii poikaansa Noèa, kun hän luulee Noèn kumonneen mandariinit kaupan lattialle. Herra Colombo taas rankaisee nuorempaa poikaansa Filippoa Malnatan seurassa liikkumisesta. Francesca kertoo, että huhujen mukaan Colombo on juottanut pojalleen risiiniöljyä ja ruoskinut tämän takapuolen verille (EPM, 18). Miesten välisen väkivallan kautta myös nuoret pojat oppivat väkivallan olevan olennainen osa miehuutta (Jokinen 2000, 31).

Myös sota liittyy vahvasti miehiin. Jos teoksen yhteiskunnassa ihannenainen on äiti, niin ihannemies on sotilas. Esimerkiksi herra Colombon poika Filippo haaveilee sotaan lähtemisestä ja ampumisesta. Hänen puheissaan aseenkäyttö, sota ja väkivalta yhdistyvät miehuuteen:

”Isona tahdon lähteä sotaan”, Filippo sanoi, ”ja sodassa opin ampumaan Carcano-kiväärillä ja kaappaan itselleni vihollisen naisia.” Hän toivoi, että saisi isältään joululahjaksi tinajunan ja ihan oikean aseensa luoteineen. Sitten hän näyttäisi muille fasistipoikien lauantaitemppailuissa, että osasi ampua kuin mies. (EPM, 213.)

”Da grande ci voglio andare”, disse Filippo, ”così imparo a sparare col moschetto e mi prendo anch’io le donne dei nemici.” Si augurava che quell’anno il padre gli regalasse un trenino di latta e il fucile vero coi proiettili: ai raduni del sabato avrebbe dimostrato che sapeva sparare come un uomo. (M, 164.)

Katkelmassa Filippo toivoo saavansa joululahjaksi aseensa, jotta voisi osoittaa omaa maskuliinisuuttaan muille pojille. Kulttuurissa hyväksytty miehuus ei olekaan pysyvä tila, vaan miehen on jatkuvasti todistettava omaa maskuliinisuuttaan. Hyväksytty tapa olla mies saavutetaan suorittamalla miehuuskokeita eli miehuuteen liittyviä siirtymäriittejä. (Jokinen 2000, 68, 210–211; Lehtonen 1995, 43.) Erityisesti sota näyttäytyy Maddalenan ystäville Filippolle ja Matteolle miehuuskokeena, jossa pojasta todella kasvaa mies: ”Vain yhdestä

periaatteesta Matteo ja Filippo eivät koskaan riidelleet: sota teki pojista miehiä, sillä vasta kun tottuu verenvuodatukseen, voi väittää aikuistuneensa<sup>12</sup> (EPM, 214).

Hegemoninen maskuliinisuus on tavoittamaton ideaali, jonka mukaisia miehiä suurin osa miehistä ei onnistu olemaan. Lähes kaikki miehet kuitenkin tukevat hegemonista maskuliinisuutta, sillä se näyttäytyy yhteiskunnassa luonnollisena. Hegemonista maskuliinisuutta tuetaan myös siksi, että se tukee miesten valta-asemaa ja tarjoaa kaikille miehille etuja ja oikeuksia. (Jokinen 2010, 132.) Teoksessa Francescan isä näyttäytyy tällaisena hegemonista maskuliinisuutta tukevana miehenä. Vaikka isä onkin Francescalle etäinen hahmo, ei hän silti tunnu edustavan yhteiskunnan naisia alistavaa ja väkivaltaista ”ihannemiestä”. Hän ei tunnu juuri välittävän fasisteista tai sotimisesta:

Kun isä luki lehteä tai kuunteli radiota, hän saattoi toisinaan murahtaa tai lipsauttaa jonkin myrkyllisen huomautuksen. Hän oli kuitenkin vähitellen tottunut pitämään vapautena niitä ahtaita rajoja, joiden sisällä saattoi tehdä vain sellaista, mikä ei herättänyt ei-toivottua huomiota, ja kutsumaan ystävikseen myös ihmisiä, joita hän kaikessa hiljaisuudessa halveksi. (EPM, 111–112.)

Capitava che, quando leggeva il giornale o ascoltava la radio, gli scappasse un grugnito o un commento cattivo, ma ormai si era abituato a considerare libertà gli stretti confini che contenevano solo le cose che si potevano fare senza suscitare attenzioni sgradite, a chiamare amici anche quelli che, in segreto, disprezzava. (M, 83.)

Herra Strada ei ole ehkä samaa mieltä fasistien kanssa, mutta hän tukee heidän toimintaansa, sillä se hyödyttää hänen asemaansa ja liiketoimiaan. Miehet ovat teoksen yhteiskunnassa solidaarisia toisiaan kohtaan, oli kyse sitten liiketoimien sopimisesta tai väkivallantekojen painamisesta villaisella.

Ainoa poikkeus teoksen esittämään mieskuvaan on herra Tresoldin poika Noé. Noén nimi viittaa Raamatun Nooan, jonka Jumala määrää vedenpaisumusmyytissä rakentamaan arkin sekä pelastamaan ihmislajin ja eläimet tulvalta. Raamatun kertomuksessa pahuus on alkanut lisääntyä maan päällä, ja Jumala on päättänyt hävittää kaikki muut ihmiset paitsi Nooan ja tämän perheen, sillä kaikista maailman ihmisistä ainoastaan Nooa on oikeamielinen ja nuhteeton. (1. Moos. 6.) Raamatun Nooan tavoin myös Noé on teoksen ainoa oikeudenmukainen ja kunniallinen mies. Noé ottaa vastaan isänsä haukut ja lyönnit, eikä koskaan vastustele tai lyö takaisin. Hän pelastaa Francescan ja Maddalenan väkivaltaiselta

---

<sup>12</sup> Solo su un principio Matteo e Filippo non litigavano mai: era la guerra a renderti un uomo fatto, perché solo il giorno in cui conosci il sangue puoi dire di essere cresciuto (M, 165).

isältään ottamalla syyt niskoilleen, kun he yrittävät varastaa kaupasta mandariineja (EPM, 192–194). Noé ei myöskään usko siihen mitä Maddalenasta puhutaan, eikä kutsu tätä muiden tavoin Malnataksi. Kun Tiziano ahdistelee teoksen loppupuolella Francesca, Noé hyökkää kostoksi Tizianon kimppuun (EPM, 285–286). Noé on ainoa mies, joka ei puhu alistavasti naisista tai haaveile sotaan lähtemisestä, ja hän tukeutuu väkivaltaan ainoastaan puolustaakseen Francesca. Toki myös Noé esitetään teoksessa Francescan silmien läpi, ja Francescan kerronnassa esitettyyn versioon Noésta saattaa vaikuttaa se, että Francesca on ihastunut häneen.

### 2.3 Myyttiset naiskuvat

*En pelkää mitään* -romaanissa kuva tytöistä ja naisista rakentuu myös intertekstuaalisuuden kautta viittauksina erilaisiin myytteihin ja kulttuurisiin kuviin. Myyttien kautta naiset esitetään tietyllä tavalla tai heille rakennetaan tietynlaisia rooleja, ja romaanin maailmassa myytit näkyvät kulttuurissa ja osallistuvat osaltaan edellisessä luvussa käsittelemiäni sukupuoliroolien rakentumiseen. Toisaalta tällaisia myyteistä tuttuja asetelmia myös puretaan ja kirjoitetaan teoksessa toisin.

Kulttuurissamme ilmenevät tunnetut myytit toistavat sukupuoleen liittyviä stereotyyppioita ja esittävät naiset miesten kautta, miehille alisteisina (Leppihalme 1995, 21–22). Teoksessaan *Toinen sukupuoli* (*Le deuxième sexe*, 1949) filosofi Simone de Beauvoir tuo esiin tunnetun ajatuksensa naisesta toisena eli miehen kautta määrittävänä sukupuolena. De Beauvoirin mukaan mies on subjekti ja nainen objekti, ja tämä asetelma näkyy myös myyteissä:

Naisilla ei ole uskontoa eikä runoutta, joka kuuluisi yksin heille – naiset unelmoivat edelleen miesten unelmien kautta ja palvovat miesten keksimiä jumalia. Miehet ovat sepittäneet omaksi ylistyksekseen sellaiset mahtavat mieshahmot kuin Herkuleksen, Prometheuksen ja Parsifalin, ja näiden sankarien kohtaloissa naisilla on vain toissijainen rooli. (de Beauvoir 2009, 277.)

Samana huomiona tekee myös Helene Cixous. Cixous pohtii, mihin nainen asettuu miehissä mytologioissa ja millaisiin hahmoihin nainen voi samaistua. Hän toteaa, ettei löydä itseään mistään myytistä ja luonnehtii myyteissä esiintyviä naisia: ”Sunnaton saattue huonosti kohdeltuja, petettyjä, lohduuttomia, torjuttuja, kärsiv(ällis)jä, nukkeja, juhtia, valuttua. Puhallettuja. Hyväksikäytettyjä, putipuhutuksi kynittyjä. Kaikkensa antavia. Siinä epäilemättä heidän vikansa.” (Cixous 2013, 93.) Naisten ja naiskirjoittajien näkökulmasta myytit voivatkin näyttäytyä karuina. Myyttien tarjoama naiskuva on hyvin kaksijakoinen: toisaalta naiset esitetään puhtaasti ajattelevina ja hengellisinä jumalolentoina, toisaalta ilkeän

seksuaalisina tai passiivisina. Myyttisten kertomusten mukaan nainen on joko enkeli tai hirviö (Ostriker 1982, 71; ks. myös Gilbert & Gubar 2000.) Tällainen kahtiajakoinen naiskuva näkyy esimerkiksi saduissa, joissa kiltin prinsessan vastavoimana on yleensä ilkeä noita-akka tai äitipuoli.

Narratiivista hermeneutiikkaa kehittäneen Hanna Meretojan mukaan kertomukset eivät vain heijasta todellisuutta, vaan ne myös muokkaavat sitä ja tuottavat esimerkiksi identiteettejä, diskursseja ja merkityksenannon tapoja. Kertomukset voivat laventaa tai avartaa mahdollisuuden tajuamme, eli käsitystämme erilaisista olemisen mahdollisuuksista sekä siitä miten asiat voisivat olla myös toisin. Kertomuksilla on kyky muokata käsitystämme siitä, mikä on meille mahdollista ja mahdotonta. Tiedostamattammekin erilaiset kulttuuriset kertomusmallit vaikuttavat toimintaamme ja ajatteluunne. (Meretoja 2018, 9–11.)

Salvionin teoksessa myytit ja kulttuuriset kertomukset osallistuvat miesten ja naisten roolien määrittelyyn. Francescan kotona kirjahyllyssä on romaaneja, joissa miehet seikkailevat merirosvoina, kun taas naiset on asetettu paikoilleen:

Mietin mielessäni, mitä Sandokan, Musta Merirosvo tai Monte-Criston kreivi olisivat minun sijassani tehneet. Huoneeni punaselkämyksisten kirjojen sankarit pysyivät kuitenkin vaiti, sillä heitä pidättelivät seikkailut kaukaisissa paikoissa, kun taas minä seisoin kotini parvekkeella pelkässä yöpuvussa enkä osannut kiipeillä, en edes puissa. Sitä paitsi noiden kirjojen sankarit olivat miehiä, kun taas minun oli tyytyminen tyttölapsen osaan. Ja tytöt oli tehty pelastettaviksi. (EPM, 51–52.)

Pensai a cosa avrebbero fatto Sandokan, il Corsaro Nero o il Conte di Montecristo. Ma se ne stavano silenziosi in camera mia nei libri coi dorsi rossi, imbrigliati dentro le loro avventure in posti troppo lontani, mentre io ero lí, sul balcone, con addosso solo la camicia da notte e di arrampicarmi non ero capace, nemmeno sugli alberi. E poi loro erano maschi, e io non potevo essere altro che una femmina. E le femmine erano fatte per essere salvate. (M, 38.)

Tällaiset vallitsevia valta-asetelmia ja stereotyyppioita toistavat kertomukset kaventavat Francescan mahdollisuuden tajuua. Francesca haaveilee seikkailuista ja aktiivisesta toiminnasta, mutta hän tunnistaa, ettei se ole todellisuudessa mahdollista, sillä hän on tyttö. Francescalle tutuissa kertomuksissa tytöt eivät ole aktiivisia toimijoita, vaan passiivisia pelastettavia.

Naisten roolien määrittelyyn osallistuu myös kristillinen mytologia. Kristillisen mytologian keskeiset naishahmot, madonna ja huora, noudattavat Ostrikerinkin kuvaamaa kahtiajakoa. Neitsyt Mariasta lähtöisin oleva madonnamyytti näyttää naisen jumalallisena,

synnittömänä ja epäseksuaalisena olentona. Jeesuksen äiti on kristinuskon siveä, äidillinen, nöyrä ja passiivinen ihannenainen, joka edustaa miesten määrittelemää ideaalia epäseksuaalisesta naiseudesta. Maria Magdaleenaan tai Eevaan yhdistetty huora taas edustaa seksuaalista ja syntistä, ”huonoa” naista. (Koivunen 2005, 10; Vuola 1994, 211–212; Rigney 1982, 36–37.)

Kristillisen mytologian kahtiajakautunut naiskuva näkyy myös teoksen yhteiskunnan naisihanteissa ja vertautuu edellisessä luvussa käsittelemääni fasistisen ideologian ihannenaiseen *donna-madreen* ja sekä sen vastinpariin *donna-crisiin*. Fasistisen ideologian ihannenainen on Neitsyt Marian kaltainen passiivinen äitihahmo, ja laihoodellaan äitiyttä hylkivä ja moderni *donna-crisi* taas heijastelee kristinuskon syntistä naista. Neitsyt Maria toimii teoksen yhteiskunnassa piilevänä roolimallina naisille, kun taas Maria Magdaleena on varoittava esimerkki. Kiinnostavaa teoksessa onkin, ettei kukaan kirjan hahmoista lopulta edusta ideaalia madonnaa, vaan kaikissa naishahmoissa on piirteitä syntisestä naisesta. Vaikka Francescan äiti pyrkiikin kasvattamaan Francescasta kristinuskon ihanteiden mukaista naista, hän ei itsekään pyri olemaan madonna. Lopulta madonna onkin vain ihannekuva täydellisestä naisesta. Neitsyt Maria on samanaikaisessa neitsyydessään ja äitiydessään paradoksi, jota on mahdotonta jäljitellä. Saavuttamaton ihanne puhtaasta ja epäseksuaalisesta neitsyestä samaistaa kaikki naiset syntiseen Eevaan tai Maria Magdaleenaan, mikä vahvistaa naisen alisteista asemaa niin uskonnossa kuin yhteiskunnassakin. (Rigney 1982; 36–37, Koivunen 2005, 160.)

Kristillisen mytologian valossa Maddalena näyttäytyy kiinnostavana hahmona, sillä hänen nimensä on ilmeinen viittaus Maria Magdaleenaan. Maddalena ei kuitenkaan voi luonnehtia syntiseksi ja seksuaaliseksi, vaikka häntä pidetäänkin kaupungissa eräänlaisena pahuuden ilmentymänä. Sen sijaan Maddalena ilmentää Maria Magdaleenaan liittyvää väärinymmärrystä. Alun perin kristillisessä perinteessä Maria Magdaleena ei ollut syntinen nainen, vaan hänet kuvattiin viisaaksi ja hurskaaksi. Vaikka Maria Magdaleenalla on evankeliumiteksteissä huomattava rooli, on Neitsyt Maria asetettu tärkeimmäksi ja keskeisimmäksi naiseksi. Maria Magdaleena mainitaan huomattavasti useammin kuin Neitsyt Maria, ja hän on läsnä Uuden testamentin keskeisissä tapahtumissa. Esimerkiksi Uuden testamentin mukaan Jeesus ilmestyi ylösnousemuksensa jälkeen juuri Maria Magdaleenalle, vaikka kristillisessä perinteessä tämä kunnia on usein annettu Neitsyt Marialle. Se, kenelle Jeesus ilmestyi ensimmäisenä ylösnousemuksensa jälkeen, on ollut hyvin keskeinen, joskin kiistanalainen kysymys kristinuskossa. Maria Magdaleena pidettiin täysin sopimattomana

tähän rooliin, joten ylösnousemukseen liittyvistä tapahtumista esitettiin tulkintoja, joissa Neitsyt Maria tai Pietari olisivat olleet ensimmäisiä, jotka näkivät ylösnousseen Jeesuksen. Yhteyksiä ylösnousemuksen ja Maria Magdaleenan välillä on pyritty tietoisesti heikentämään ja hänen asemaansa Uuden testamentin kertomuksissa pienentämään. Neitsyt Maria ja Maria Magdaleena on pyritty sekoittamaan, jolloin mielikuvat Neitsyt Mariasta ylösnousemuksen todistajana ovat vahvistuneet. (Koivunen 2005, 116–128, 157–159.)

Lisäksi Uuden testamentin kuvaukset syntisistä naisista on liitetty Maria Magdaleenaan, jolloin Raamatun kolme Mariaa eli Maria Magdaleena, Jeesuksen jalat voidellut syntinen nainen ja Betanian Maria ovat yhdistyneet yhdeksi hahmoksi. Vaikka tätä tulkintaa kohtaan on esitetty kritiikkiä, se on juurtunut osaksi kristillistä perinnettä. Maria Magdaleenan syntisyyttä on perusteltu myös sillä, että Jeesus ajoi hänestä pois seitsemän pahaa henkeä. Nämä henget on Raamatun tulkinnoissa yhdistetty Eevasta lähtöisin olevaan perisyntiin, seitsemään kuolemansyntiin sekä ”huonon” naisen seksuaalisuuteen. Raamatun henkilöiden ympärille rakentuneisiin myytteihin ovat vaikuttaneet aina kunkin ajan yhteiskunnallinen tilanne ja uskonnolliset suuntaukset, ja jälkeempinä näille myyteille on annettu erilaisia merkityksiä. Ajan saatossa Maria Magdaleenan hahmosta kehittyi syntinen nainen ja katuva huora. Samalla kristillisen naismyytin toisessa ääripäässä olevasta Neitsyt Mariasta on muodostunut kuva yhä puhtaampana ja epäseksuaalisempana. (Koivunen 2005, 136–140, 154–161.)

Maria Magdaleenan tapaan myös Maddalena on väärinymmärretty. Kaupungissa häntä kutsutaan Malnataksi eli ”pahan omaksi”, sillä hänen oikean nimensä lausumisen kuvitellaan tuovan pahaa onnea (EPM, 15). Maddalenalla on kasvoissaan läiskä, jonka Francescan äiti ajattelee olevan paholaisen merkki (EPM, 61). Ihmiset kuvittelevat, että hän on noita, joka pystyy tappamaan pelkästään katseensa voimalla, vaikka todellisuudessa hän on tietysti vain 12-vuotias tyttö, jonka kohdalle on sattunut ikäviä asioita. Jälleen myytit muokkaavat ihmisten käsityksiä: vallalla oleva diskurssi Maddalenasta toistaa myyttiä kreikkalaisen taruston Medusasta, jonka katse pystyy muuttamaan ihmisen kiveksi. Yhteiskunnan rooleihin asettumaton ja poikkeava tyttö on ihmisten mielissä noita tai hirviö.

Salvionin teoksessa myyttejä ja kulttuurisia kuvia myös haastetaan ja puretaan kirjoittamalla niitä toisin. Artikkelissaan ”The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist

Mythmaking” tutkija ja runoilija Alicia Ostriker esittelee käsitteen myyttirevisio<sup>13</sup> (*revisionist mythmaking*). Myyttirevisiolla hän tarkoittaa kulttuurissa hyväksytyjen ja määriteltyjen kuvien, tarinoiden ja myyttien uudelleenkäyttöä niin, että ne rakentavat uusia merkityksiä. Artikkelissaan Ostriker käsittelee lyriikkaa, mutta käsite itsessään sopii yhtä hyvin myös proosan käsittelyyn. Myyttirevision ytimessä on myytteihin sisäänkirjoitettujen sukupuolistereotyyppien haastaminen ja korjaaminen. Alkuperäiset myytit ja kertomukset muuttuvat, kun esimerkiksi naiskirjailijat kertovat myyttejä uudelleen naisnäkökulmaa hyödyntäen. Revisiointi tarjoaa Ostrikerin mukaan keinon sekä itsemme että sitä kautta myös kulttuurimme uudelleenmäärittelyyn. (Ostriker 1982, 71–74.)

Myyttirevisio on siis myyttien uudelleenkirjoittamista. Cristian Moraru määrittelee teoksessaan *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning* (2001) uudelleenkirjoittamisen intertekstuaalisuuden muodoksi, joka on intensiivistä, toistuvaa ja suhteellisen yksityiskohtaista aiemman tekstin uudelleentyöstämistä. Moraru korostaa, ettei kaikki intertekstuaalisuus ole uudelleenkirjoittamista, vaan uudelleenkirjoittamiselle olennaista on voimakas side aiempaan tekstiin, ja sen jälki on uudelleenkirjoituksessa selkeä ja tarkoituksellinen. Uudelleenkirjoitukseen siirtyvät aiemmasta tekstistä esimerkiksi juoni tai juonen osat, hahmot ja motiivit. Usein uudelleenkirjoitusten avulla käsitellään erilaisia nykyhetken kulttuurisia, ideologisia ja poliittisia kysymyksiä. (Moraru 2001, 3–9, 19–20, 26.) Morarun määritelmän valossa Salvionin teoksessa hyödynnettävien myyttien kohdalla voidaan puhua uudelleenkirjoituksista, sillä kytkös alkuperäisiin kertomuksiin näkyy esimerkiksi juuri juonen, hahmojen ja motiivien tasolla.

*En pelkää mitään* -romaanissa kirjoittuu uudelleen Raamatun paratiisimyytti.

Paratiisimyytissä eli syntiinlankeemuskertomuksessa Jumala on kieltänyt Aatamia ja Eevaa syömästä kahden tietyn puun hedelmiä. Toinen näistä on ikuisen elämän tuova elämän puu ja toinen hyvän ja pahan tiedon puu, jonka hedelmät herättävät tietoisuuden hyvästä ja pahasta. Käärme houkuttelee Eevan maistamaan hyvän ja pahan tiedon puun hedelmää, ja Eeva tarjoaa hedelmän myös Aatamille, jolloin heidän silmänsä avautuvat hyvälle ja pahalle. Kun tämä rikkomus selviää Jumalalle, hän karkottaa ihmisen paratiisista. (1. Moos. 2–3.)

---

<sup>13</sup> Käytän termistä Ilmari Leppihalmeen käännöstä, ks. Leppihalme 1995, 28.

Salvionin teoksessa tämä myytti kirjoittuu uudelleen, kun San Gerardon juhlapäivänä Francesca auttaa Maddalena, Filippo ja Matteo varastamaan kirsikoita herra Tresoldilta. Kaupungille pystytetyillä myyntikojuilla Francescan alkaa tehdä mieli kirsikoita, joten hän pyytää äitiään ostamaan niitä hänelle. Rouva Strada kuitenkin kieltäytyy vedoten siihen, ettei herra Strada anna Francescan ostaa kirsikoita, joten Francesca tyytyy lopulta vain katselemaan herra Tresoldin hedelmiä notkuvaa myyntikojuja. Francesca on ilmeinen paratiisimyytin Eeva, jolta hedelmien syöminen on kielletty.

Myyntikojuilla Francesca törmää käärmeeseen eli Maddalenaan. Maddalena utelee Francescalta, miksei hän osta kirsikoita, ja Francesca kertoo, ettei hänen isänsä salli sitä. Käärmeen tavoin Maddalena alkaa yllyttää Francesca: ”Sen kuin menet ja otat ne”<sup>14</sup> (EPM, 27). Francesca kuitenkin kieltäytyy, sillä varastaminen on vastoin hänen moraaliaan. Hän päätyy katselemaan kauempaa, kun Maddalena, Filippo ja Matteo varastavat pussillisen kirsikoita ja huomaa, ettei heidän käy kuinkaan. Auttaakseen Maddalena Francesca uskaltautuu valehtelemaan varkaita etsivälle herra Tresoldille ja johdattaa tämän harhaan. Francesca tajuaa, ettei mitään pahaa tapahdukaan:

Mitään ei kuitenkaan tapahtunut. Ehkä puu-Jeesus oli viipynyt hetken omista ajatuksissaan eikä ollut piitannut minusta juuri sillä hetkellä, kun olin lasketellut luikuria. Tai sitten en Hänen mielestään ollutkaan tehnyt syntiä. Ja jos kerran maa ei ollut auennut edes Malnatan jalkojen alla, synniksi ei voinut silloin laskea kirsikoiden kähveltämistä herra Tresoldilta. Koska en ollut vielä kuollut, vaikka olinkin jutellut Malnatan kanssa ja kiertänyt totuutta, tein johtopäätöksen, että aikuiset olivat valehdelleet minulle. (EPM, 32–33.)

Non successe niente. Forse il Gesù di legno si era distratto e nel momento in cui avevo detto quella menzogna non stava badando a me. O forse non era un peccato. E se neppure sotto i piedi della Malnata si era aperta la terra, persino rubare le ciliegie al signor Tresoldi non doveva esserlo. Se non ero ancora morta, né per aver parlato con la Malnata, né per aver omesso la verità, allora erano stati i grandi a raccontarmi delle bugie (M, 23.)

Francesca päätyy lopulta syömään kirsikoita Lambrojoen rantaan Maddalenan ja poikien kanssa. Kuten yllä olevasta katkelmasta käy ilmi, Francesca alkaa käsittää, ettei kaikki mitä aikuiset ovat hänelle opettaneet olekaan välttämättä totta. Varastetut kirsikat ovat kuin Eevan ja Aatamin syömät hyvän ja pahan tiedon puun hedelmät, jotka herättävät tietoisuuden hyvästä ja pahasta, oikeasta ja väärästä. Francescan kohdalla tietoisuuden herääminen ei kuitenkaan näyttäydy teoksessa negatiivisena asiana kuten paratiisimyytissä, vaan kirsikoiden

---

<sup>14</sup> Allora prenditele (M, 20).

varastaminen on murroskohta, jonka jälkeen Francescan tietoisuus herää ja hän alkaa kyseenalaistaa omaa ajatteluaan ja maailmankuvaansa. Francesca ei myöskään karkoteta paratiisista, vaan hän oikeastaan pääsee sinne. Lambrojoki rinnastuu paratiisiin, sillä se on paikka, jossa Francesca, Maddalena ja pojat voivat toimia vapaammin irrallaan yhteiskunnan ahtaista sukupuolirooleista.

Toinen teoksessa uudelleenkirjoitetuista myyteistä on hukkuvan naisen myytti, josta tunnetuin esimerkki on Shakespearen *Hamlet*-näytelmän Ofelia. Näytelmässä Hamletiin rakastunut Ofelia hukkuu tai hukuttautuu jokeen isänsä kuoleman ja Hamletin torjunnan jälkeen. Ofelia kuitenkin ei ole ainoa myytin edustaja, vaan hukkuvat naiset ovat olleet varsin yleisiä erityisesti 1800-luvun kirjallisuudessa ja taiteessa (Larson 1991, 1). Teoksessa rouva Strada tulee tiivistäneeksi myytin perusidean toruessaan Francesca koulussa kapinoimisesta: ”Tiedätkö sinä, kuinka tytön käy, kun hänen maineensa on mennyttä? Voisi yhtä hyvin hukuttautua jokeen.”<sup>15</sup> (EPM, 186.) Myytissä mies viettelee kauniin nuoren naisen, mutta sitten hylkääkin tämän, ja lopulta häpäisty ja epätoivoinen nainen hukkuu tai hukuttautuu. (Larson 1991, 1; Coffelt 2001, 1–3). Salvionin teoksessa hukkuvan naisen kuva yhdistyy sekä Francescaan ja Maddaleenaan että Maddalenan isosiskoon Donatellaan.

Eniten yhteneväisyyksiä hukkuvaan naiseen ja Ofeliaan on Donatellassa. Donatella seurustelee Tizianon, herra Colombon vanhemman pojan kanssa, joka ylemmän luokan edustajana ja kylän tärkeimmän virkamiehen poikana muistuttaa kuninkaanpoika Hamletia. Tiziano kuitenkin jättää Donatellan, kun kuulee tämän olevan raskaana, ja murtunut Donatella hyppää sillalta alas Lambrojokeen. Ofelian hukkumista tai hukuttautumista *Hamlet*-näytelmässä on tulkittu eri tavoin. Lukijalle jää epäselväksi, onko Ofelian kuolema itsemurha vai onnettomuus, sillä kuolema tapahtuu kohtausten ulkopuolella, eikä näytelmä paljasta kuka Ofelian kuolemaa todisti. Kuolemasta kertoo Hamletin äiti kuningatar Gertrude. (Owen 2007, 781.) Joka tapauksessa Ofelian mieli järkkyy, kun Hamlet surmaa vahingossa hänen isänsä. Myöhemmin Hamlet jättää Ofelian, ja surusta sekaisin oleva Ofelia hukkuu tai hukuttautuu jokeen. Lisäksi on tulkittu, että Ofelia olisi ollut Donatellan tavoin raskaana (ks. esim. Hunt, 2005). Hukkumisen kohdalta Salvionin teos alkaa kuitenkin kirjoittaa myyttiä toisin: Ofelia hukkuu tai hukuttautuu, mutta Donatella ei siinä onnistu, vaan jää kellumaan veteen.

---

<sup>15</sup> Lo sai cosa ne è rovinata? Tanto vale che si anneghi ne fiume. (M, 143.)

Myös Francesca ja Maddalena astuvat Ofelian myyttiin. Teoksen loppupuolella Tiziano käyttää Francescaa seksuaalisesti hyväksi koskettelemalla häntä ehtoollisen aikana Madonnan kappelissa (EPM, 282–283). Kostaakseen Donatellan ja Francescan kohtalon Maddalena houkuttelee Tizianon Lambrojoelle. Maddalena hyökkää Tizianon kimppuun saksen kädessään, mutta Tiziano on voimakkaampi. Francesca ryntää Maddalenan apuun, mutta Tiziano lyö häntä, raahaa Maddalenan veteen ja painaan tämän pään veden alle. Maddalenakin on vähällä hukkua.

Tämän jälkeen Tiziano yrittää raiskata joenpenkalla makaavan Francescan, mutta tyttöjen onneksi hänen sydämensä pettää ja hän kuolee kesken kaiken. Tapahtuneesta järkyttynyt Francesca ei saa silmiään irti ruumiista ja jähmettyy paikoilleen: ”Olisin vain halunnut käydä pitkälleni ja nukkua kivien lomassa, veden pauhussa, mutta Maddalena kosketti minua olkapäähän ja sanoi: ’Meidän on parasta pitää kiirettä’”<sup>16</sup> (EPM, 11). Kuin Ofelia Francesca haluaisi jäädä kivien lomaan veden pauhuun, mutta Maddalena havahduttaa hänet takaisin todellisuuteen. Salvionin teoksessa kauniista nuorista naisista ei tulekaan ofeliamaisia olosuhteidensa uhreja ja äänettämiä ruumiita. Francesca, Maddalena ja Donatella eivät alistu hukkuneiksi naisiksi, vaan löytävätkin voiman uhmata kohtaloaan ja vallitsevia valta-asetelmia. Häväistyn naisen kohtalona ei tarvitse olla kuolema.

Eräänlainen uudelleenkirjoitus on tietysti myös Francescan kertoma tarina Maddalenasta. Kaupunkilaisten silmissä Maddalena on myyttinen paha noita Malnata, ja hän on itsekin sisäistänyt myyttisen tarinan: ”Minä aiheutan kamalia asioita”<sup>17</sup> (EPM, 96). Francesca ei usko muiden puheita, vaan hän ihailee Maddalena ja näkee pintaa syvemmälle. Francesca kutsuu Maddalena hänen oikealla nimellään ja tuo kerronnassaan esiin, kuinka Malnatan takana on vain tavallinen tyttö, jonka syyksi laitettut onnettomuudet ovat todellisuudessa pelkkiä ikäviä sattumia.

---

<sup>16</sup> Volevo solo mettermi a dormire. Lì, in mezzo ai sassi e al rumore dell’acqua, ma Maddalena mi toccò una spalla e disse: ”Conviene che ci sbrighiamo. (M, 6.)

<sup>17</sup> Sono io che faccio succedere le cose brutte (M, 71).

### 3 Valta ja kapina

*En pelkää mitään* on romaani vallasta, naisten asemasta patriarkalisessa yhteiskunnassa, tyttöjen välisestä ystävydestä ja Mussolinin Italiasta, mutta se on myös kasvutarina, jossa kuuliaisesta ja kiltistä työstä kasvaa yhteiskunnan arvoja ja normeja kyseenalaistava ja niitä vastaan kapinoiva nuori nainen. Valtaan sisältyy aina myös vastarintaa, ja tässä luvussa keskitynkkin tarkastelemaan teoksen kapinoivia tyttöjä Francescaa ja Maddalena. Tarkastelen ensin Salvionin teosta Rita Felskin määrittelemänä minuudenlöytämiskertomuksena ja feministisenä kehitysromaanina ja tuon esiin Francescan kasvutarinan kapinallisuuden. Sen jälkeen tarkastelen Francescan ja Maddalenan kapinaa Maria Österlundin tyttömatriisin ja Maria Margareta Österholmin vinon tytön käsitteen avulla.

#### 3.1 Francescassa heräävä kapina – feministinen kehitysromani

Salvionin teosta voi pitää Francescan kasvutarinana, jossa keskiluokkaisen perheen kuuliainen tyttö löytää toisenlaisia tapoja olla ja toimia tyttönä. Luenkin Salvionin teosta Rita Felskin määrittelemänä minuudenlöytämiskertomuksena, jolle on keskeistä avioliittoon tähtäävän heteroseksuaalisen romanssikaavan ja naisen passiivisen roolin tunnistaminen ja hylkääminen. Feministinen minuudenlöytämiskertomus pyrkii kehittämään vaihtoehdoisen narratiivisen ja symbolisen kehyksen, jonka sisällä naishahmon oma identiteetti voidaan paikantaa. (Felski 1989, 128–129.) Kytken minuudenlöytämiskertomukset kapinaan, sillä oman, yhteiskunnan sukupuolirooleista ja valtarakenteista erillisen, identiteetin etsiminen näyttäytyy vastarintana vallitsevia yhteiskunnallisia arvoja ja normeja sekä sukupuolittuneita rooleja kohtaan (ks. myös Felski 1989, 130). Kuten Foucault'kin (2010, 74) tuo esiin, vastarinnan ei aina tarvitse olla suurta ja radikaalia, ja myös teoksessa tytöt kapinoivat sukupuolittuneita rakenteita vastaan siellä missä heillä on liikkumavaraa.

Minuudenlöytämiskertomuksen juuret ovat 1800-luvun Saksassa kehittyneen kehitysromaanin (*Bildungsroman*) genressä (Felski 1989, 85; 122).<sup>18</sup> Minuudenlöytämiskertomuksen voikin katsoa olevan kehityskertomuksen revisio. Kehitysromaanilla viitataan romaaniin, joka kuvaa päähenkilön aikuistumista, identiteetin kehitystä ja kasvavaa itsetuntemusta sekä suhdetta ympäröivään maailmaan. Usein kehitysromaanissa kuvataan päähenkilön kasvua omaksi itsekseen elämän varrelle sattuvien valintojen ja esteiden kautta. (Brown 1992, 1; Ilmonen

---

<sup>18</sup> Myös tyttökirjojen juuret ovat osittain kehitysromaneissa, ja ne hyödyntävät usein kehityskertomusten kaavaa (Westin 1994; Voipio 2015, 31–36).

2009, 5.) Kehitysromaanin historiallisiin määritelmiin on usein sisäänkirjoitettu oletus miespäähenkilöstä, ja yksilön kehittymistä on kuvattu miessukupuolen ehdoin. Koska yhteiskunta odottaa ja on odottanut naisilta eri asioita ja naisten mahdollisuudet toimia ovat olleet kapeammat, ovat naisten kirjoittamat, naispäähenkilöitä kuvanneet kehitysromaanit eronneet miehiä kuvanneista verrokeistaan. 1800-luvulla julkaistut kehityskertomukset kuvasivat kyllä nuoren naisen kasvua lapsesta aikuiseksi, mutta individualistisen oman identiteetin etsimisen sijaan päähenkilöt kasvavat konservatiiviseen naisen rooliin eli hyveellisiksi, alistuviksi ja kuuliaisiksi tyttäreiksi tai vaimoiksi. Tarinan alussa naiiveista ihannekuvistaan kiinni pitävä päähenkilö alistuu vallitsevaan yhteiskunnalliseen järjestykseen tarinan loppua kohti. (Brown 1992, 1–3; Felski 1989, 135.) 1900-luvun alkupuolella kehitysromaanit saattoivat kyllä kuvata naisen sisäistä heräämistä ja jonkinlaista vastarintaa, mutta naishahmo tuli kuitenkin aina lopulta rajoittavan yhteiskuntajärjestyksen jyräämäksi. Kehityskertomuksen kaava tarjosi naispäähenkilöiden tarinoille kaksi vaihtoehtoista loppuratkaisua: tukahduttava avioliitto tai kuolema. (Felski 1989, 133, 124–125.)

1900-luvun loppua kohti naisten mahdollisuudet kasvoivat niin kirjallisuudessa kuin sen ulkopuolellakin. Felskin tutkimuksen aineistona on yhdysvaltalaisia, kanadalaisia, englantilaisia, saksalaisia ja ranskalaisia romaaneja 1960–1980-luvuilta, ja näissä romaaneissa kehityskertomusta tulkitaan feministisestä näkökulmasta. Minuudenlöytämiskertomukset ovat kehitysromaanin huomattavasti optimistisempi genre, joka pakenee heteroseksuaalisen rakkausjuonen rajoitteita ja jossa naishahmoille avautuu muitakin mahdollisuuksia kuin avioliitto tai kuolema. Siinä missä kehitysromaanit esittivät kritiikkiä naisten yhteiskunnallista asemaa kohtaan kuvaamalla ahtaita sukupuolirooleja ja naisten kapeita mahdollisuuksia, feministiset minuudenlöytämiskertomukset esittivät normeja vastaan aktiivisesti kamppailevia ja niiden alisteisuudesta selviytyviä sankarittaria. Naiset tunnistavat minuudenlöytämiskertomuksissa itsensä sorretuksi ryhmäksi, joka voi haastaa olemassa olevia yhteiskunnallisia arvoja ja normeja. (Felski 1989, 17, 125–130.) Vaikka Salvionin teos on ilmestynyt yli kolmekymmentä vuotta Felskin tutkimuksen jälkeen, ei kehityskertomuksiin nojaava kirjoittamisen perinne ole hävinnyt mihinkään. *En pelkää mitään* -romaanista löytyy yhtymäkohtia Felskin kuvaamaan minuudenlöytämiskertomuksen rakenteeseen, ja koen sen antoisana pohjana romaanin ja siinä ilmenevän kapinan tarkastelulle.

Kehitysromaanille tyypillisesti Salvionin romaani hyödyntää retrospektiivistä kerrontaa, jossa kertova minä tietää enemmän kuin tapahtumia kokeva henkilöahmo. Felskin (1989, 136) mukaan kehitysromaanissa tämä etäisyys tietämättömän ja kokemattoman

henkilöhahmon ja kertojan välillä näyttäytyy usein ironisena tai ivallisena. Teoksessaan *Transparent Minds* (1978) Dorrit Cohn erottaa kaksi erilaista kerronnan muotoa, jotka hyödyntävät kokevan minän ja kertovan minän välistä etäisyyttä. Kehitysromaanille tyypillistä kerrontaa, jossa kokeva minä ja kertova minä ovat etäällä toisistaan ja kertova minä kommentoi ja selittää kokevan minän kokemuksia, Cohn kuvaa riitasointuiseksi kerronnaksi (*dissonant self-narration*). (Cohn 1983, 143–145.) Tulkitsen kerronnan sijoittuvan myös Salvionin romaanissa vähän matkan päähän teoksen tapahtumien jälkeiseen aikaan, sillä Francesca kertoo tarinaa imperfektissä viitaten menneisiin tapahtumiin: ”On työn takana nostaa kuollut ruumis päältään. Tajusin sen kaksitoistavuotiaana, nenä ja suu verta valuvina, alushousut mytyssä nilkan ympärillä.”<sup>19</sup> (EPM, 7.) Etäisyys kertovan Francescan ja kokevan Francescan välillä on kuitenkin niin pieni, ettei kerronta näyttäydy ylimielisenä tai pilkallisena. Teoksen kerronta muistuttaakin enemmän Cohnin sopusointuista kerrontaa (*consonant self-narration*). Sopusointuisessa kerronnassa kertova minä samaistuu läheisesti menneisyyden minäänsä eikä esitä jälkiviisauksia tai analysoi menneisyyden minän valintoja. Sopusointuinen kertoja esittää tapahtumat uudelleen lisäämättä kerrontaan mielipiteitä tai tietoja, joita kokevalla minällä ei ole. (Cohn 1983, 143, 153–156.) Francesca ei kommentoi tapahtumia tai selittele kokevan minänsä valintoja, vaan esittää tapahtumat kuin olisi läsnä menneisyyden tapahtumissa.

Felski jakaa minuudenlöytämiskertomukset kahteen alakategoriaan: feministisiin kehitysromaaneihin (*the feminist bildungsroman*) ja heräämisromaaneihin (*the novel of awakening*).<sup>20</sup> Feministisissä kehitysromaanissa itsensä löytämistä kuvataan lineaarisesti ja kronologisesti prosessina, jossa nainen löytää minuutensa siirtymällä rajoittavasta kodin piiristä kohti aktiivista osallistumista ja toimintaa yhteiskunnassa. Heräämisromaanissa, joista esimerkkeinä Felski mainitsee Joan Barfootin romaanin *Gaining Ground* (1978) sekä Margaret Atwoodin romaanin *Surfacing* (1972), itsensä löytämistä taas kuvataan sisäisenä muutoksena ja heräämisnä naisessa itsessään olevaan sisimpään olemukseen tai identiteettiin. Herääminen ilmenee äkillisenä ymmärryksenä todellisesta minuudesta ja tapahtuu usein naisen vetäytyttyä yhteiskunnan ulkopuolelle, esimerkiksi luontoon. Heräämisromaanissa identiteetti käsitteellistyy piileväksi autenttiseksi olemukseksi, josta päähenkilö on etäantynyt, kun taas feministisessä kehitysromaanissa se on päämäärä, jota

---

<sup>19</sup> È difficile levarsi di dosso il corpo di un morto. Lo scoprii a dodici anni, con il sangue che mi colava dal naso e dalla bocca e le mutande attorcigliate intorno a una caviglia. (M, 3.)

<sup>20</sup> Käytän termeistä Ilmari Leppihalmeen käännöksiä, ks. Leppihalme 1995, 37.

kohti päähenkilö kulkee yhteiskunnassa. Heräämisromaani kuvaakin enemmän matkaa sisäänpäin, kohti itseä, kun taas feministinen kehitysromaani kuvaa matkaa ulospäin, kohti yhteiskuntaa. (Felski 1989, 126–128, 140–143.) Näistä kahdesta minuudenlöytämiskertomuksen tyypistä Salvionin romaani muistuttaa enemmän feminististä kehitysromaania, mutta kuten Felskikin (1989, 128) tuo esiin, nämä kaksi tyyppiä eivät sulje toisiaan pois, vaan minuudenlöytämiskertomuksessa voi olla piirteitä molemmista kertomusmalleista.

Feministiselle kehitysromaanille tyypillisesti Francescan tarinasta on luettavissa siirtyminen rajoittavasta kodin piiristä kohti ulkomaailmaa ja yhteiskuntaa. Teoksen alkupuolella, ennen Maddalenan kanssa ystävyystymistä, Francescan maailma on hyvin rajoittunut. Kuten olen jo aiemmin tutkielmassani tuonut esiin, Francescan äidin, rouva Stradan, mielestä Francescan kaltaiset hienot ja kiltit tytöt eivät lähde ulos muualle kuin kirkkoon tai asioille, ja perhe ja koti muodostavat Francescan elinpiirin. Kodin ulkopuolellakin Francesca liikkuu pääasiassa vain vanhempiensa seurassa, eikä hänellä ole juuri ystäviä. Felskin mukaan tällainen negatiivinen kuva kodin piiriin sulkeutuneesta ja omasta itsestään vieraantuneesta naisesta on tyypillinen minuudenlöytämiskertomusten alussa. Usein naisten roolien rajoittuneisuutta kuvaa kertomuksissa kotirouva, jonka tehtävä on huolehtia kotitaloudesta ja perheestä. (Felski 1989, 129.) Francescan lisäksi siis myös rouva Stradan ja taloudenhoitaja Carlan voi tulkita ilmentävän minuudenlöytämiskertomuksen alulle tyypillisiä kodin piiriin sulkeutuneita naisia, vaikka rouva Strada ei täysin edustakaan tyypillistä perheelleen omistautunutta kotirouvaa.

Sulkeutuminen yksityisen piiriin sekä henkinen ja taloudellinen riippuvuus kumppanista tai perheestä estävät mahdollisuudet julkiseen toimintaan ja itsensä toteuttamiseen (Felski 1989, 129). Myös Francescan maailma ja mahdollisuudet toimia ja toteuttaa itseään näyttäytyvät suhteellisen kapeina, sillä kodin piiristä omaksutut yhteiskunnan asettamat normit ja säännöt rajoittavat häntä (ks. tarkemmin luku 2.1). Salvionin teoksen ensimmäisen osan nimikin, ”Mistä maailma alkaa ja mihin se päättyy”<sup>21</sup> (EPM, 13), viittaa Francescan (muuttuvaan) käsitykseen maailmasta ja hänen mahdollisuuksistaan. Teoksen alkupuolella Francesca kuvaa ymmärrystään maailmasta:

Maailma muodostui säännöistä, joita ei tullut rikkoa. Se muodostui valtavista, vaarallisista aikuisten asioista, peruuttamattomista virheistä, jotka saattoivat koitua kuolemaksi tai viedä vankilaan. Maailma oli pelottava paikka, täynnä kaikkea kiellettyä, paikka jossa oli liikuttava hissukseen ja varpaisillaan ja

---

<sup>21</sup> Dove inizia e finisce il mondo (M, 9).

varottava koskemasta mihinkään. Etenkin, jos sattui olemaan tyttölapsi. (EPM, 29.)

Il mondo era fatto di regole che non dovevano essere violate. Era fatto di cose da grandi enormi e pericolose, di irrimediabili sbagli che ti potevano uccidere o mandare in prigione. Era un posto spaventoso, pieno di cose proibite, in cui dovevi camminare piano e in punta di piedi, stando attenta a non toccare niente. Soprattutto se eri femmina<sup>22</sup>. (M, 20–21.)

Yllä olevasta katkelmasta käy ilmi, miten Francesca tiedostaa omat rajoitteensa tyttönä. Hän tietää säännöt, joiden mukaan hänenkaltaisensa tyttölapsen tulee toimia. Varpaisillaan kulkeminen ja koskemisen varominen kuvaavat sitä, millaisina tyttöjen olemisen ja toiminnan tavat näyttäytyvät: aktiivinen toiminta, vaikuttaminen tai esillä oleminen eivät kuulu tyttölapsille. Katkelma tuo esiin myös sen, miten teoksen alkupuolella kulttuuriset käsitykset sukupuolirooleista ja oikeasta väärästä vaikuttavat Francescan ajatteluun.

Keskeistä minuudenlöytämiskertomuksissa on symbolinen irtaantuminen vallitsevista sukupuolirooleista, mikä näkyy tarinan tasolla yleensä romanttisesta kumppanista irrottautumisena. Minuudenlöytämiskertomus lähtee usein liikkeelle kumppanin löytämisestä ja avioliiton solmimisesta, eli kohdasta, joka aiemmissa naishahmoja kuvaavissa kehitysromaaneissa nähtiin tarinan loppuna. (Felski 1989, 126, 128, 131.) Francescan kohdalla irtaantuminen sukupuolirooleista näyttäytyy kuitenkin hieman erilaisena, sillä hän on nuori tyttö, eikä avioliitto tai seurustelukaan ole hänelle ajankohtainen asia. Francesca irrottautuu kumppanin sijaan omasta perheestään, mikä antaa hänelle yhtä lailla mahdollisuuden kokeilla toisenlaisia identiteettejä ja rooleja. Samalla hän irrottautuu patriarkaalisisista rooleista ja ikään kuin ennakoivasti avioliiton sekä vaimon ja äidin aseman kahleista. Perheestä irtautuminen on tyypillinen piirre myös kehitysromaaneissa ja tyttökirjoissa, joissa esimerkiksi orpous tai sisäoppilaitosmiljöö on keino kuvata vapaampaa ja itsenäisempää tyttö- tai naishahmoa. Ilman perheen holhousta päähenkilö pystyy kehittämään itselleen uuden identiteetin ja toimimaan vapaammin, jolloin hän voi myös haastaa ja kyseenalaistaa naisille annettuja asemia ja rooleja. (Aalto 2000, 47–48; Rättyä 2005, 92–93; Lappalainen 2012, 209.)

Perheestä irtautuminen, ulospäin suuntautuminen ja laajempi toimijuus tulevat Francescalle mahdollisiksi, sillä rouva Strada tekee omanlaistaan irtautumista kodin ja avioliiton rajoitteista ja hän on muissa maailmoissa herra Colombon takia. Poissaoleva äiti antaa

---

<sup>22</sup> Sanalla 'femmina' voidaan tarkoittaa myös laajemmin naista tai naissukupuolista, ei vain tyttöä.

Francescalle vapauksia kokeilla oman roolinsa rajoja Maddalenan kanssa: ”Hän laiminlöi myös minua, mutta se ei minua haitannut, sillä se soi minulle enemmän vapautta. Käytin tilannetta hyväkseni ja lähdin joelle pyydystämään kaloja Malnatan ja hänen kahden toverinsa kanssa.”<sup>23</sup> (EPM, 99.) Herra Strada taas uppoutuu töihin tehtaalla ja on muutenkin suhteellisen välinpitämätön Francescan kasvatusta kohtaan, sillä Francescan mukaan isälle työ on aina tärkeysjärjestyksessä ensimmäisenä (EPM, 98). Kun vanhemmat eivät kiinnitä Francescaan huomiota, hän pystyy irtautumaan kotoa ja lähtemään ulos joelle tai kaupungille leikkimään Maddalenan ja poikien kanssa. Myös Felski korostaa, että usein muutos fyysisessä tilassa on yhtä tärkeä kuin muutokset ihmissuhteissa naisen irtaantuessa sukupuolirooleista (Felski 1989, 131).

Maddalenalla on merkittävä rooli Francescan kapinassa, sillä vasta Maddalenan tavattuaan Francesca alkaa irtautua kodin piiristä, kyseenalaistaa hänelle opetettuja asioita ja paikantaa omaa identiteettiään yhteiskunnan asettamien roolien ulkopuolella. Feministisessä kehitysromaanissa tällaisella naispuolisella ystävällä tai rakastajalla on merkittävä rooli päähenkilön kehityksessä. Uskollisuus heteroseksuaalista kumppania, tai Francescan tapauksessa perhettä, kohtaan siirtyy naisten väliseen läheiseen suhteeseen. Toinen nainen toimii naispäähenkilölle peilinä ja vahvistaa tämän käsitystä itsestään ja sukupuoli-identiteetistään. (Felski 1989, 131, 138.) Maddalena edustaa toisenlaista tyttöyyttä kuin Francesca. Maddalena toimii aktiivisesti ja leikkii joella poikien kanssa välittämättä muiden mielipiteistä tai itsensä likaamisesta. Hän ei tunnu välittävän yhteiskunnan asettamista normeista, säännöistä tai rooleista, vaan Malnatana hän tekee mitä tahtoo. Francesca ihailee aluksi Maddalena kauempaa ja näkee hänessä toisenlaisen tavan olla tyttö. Maddalenaan tutustuessaan Francesca alkaa vähitellen huomata, miten rajoittava on hänen oma roolinsa tyttönä.

Käänteentekevä tapahtuma Francescan minuudenlöytämismatkalla on Monzan suojelupyhimyksen San Gerardon juhlapäivä, jona Francesca tapaa Maddalenan ensimmäisen kerran ja auttaa häntä ja poikia kirsikoiden varastamisessa. Kuten toin luvussa 2.2 esiin, tuo päivä on murroskohta, jonka jälkeen Francesca alkaa kyseenalaistaa omaa ajatteluaan. Myös Francesca itse nostaa päivän käänteentekeväksi: ”Kaikki muuttui tuon kesäkuisen päivän

---

<sup>23</sup> La sua noncuranza includeva anche me, ma dato che la cosa mi consentiva di avere più libertà, non mi importava. Ne approfittavo e me ne andavo al fiume a catturare i pesci con i Malnati. (M, 74.)

jälkeen, jolloin kuolemanpelkoa uhmaten nielaisin kirsikankiven ja vilkaisin Malnataa”<sup>24</sup> (EPM, 49).

Kirsikoiden varastamisesta alkaa kyteä myös Francescan kapina. Varkauden jälkeisenä päivänä Francesca tiputtaa tahallaan torttuun tarvittavat kananmunat lattialle, jotta pääsisi kauppareissun varjolla ulos ja tapaamaan Maddalena. Hän viettää päivän Lambrojoella leikkimässä Maddalenan, Filippon ja Matteon kanssa ja uskaltautuu herra Tresoldin kauppaan ostoksille, vaikka tämä on vielä vihainen kirsikkavarkaudesta. Lopulta Francesca tuo kananmunat kotiin, mutta on pahasti myöhässä ja sotkenut mekkonsa, joten hänen äitinsä on hyvin vihainen. Francesca ei kuitenkaan enää hätkähdä toruista tai tunne tehneensä mitään väärin, vaan on suorastaan ylpeä tekosistaan katsellessaan itseään peilistä kylpyhuoneessa:

”Ja minähän en pelkää mitään”, toistin leuka pystyssä. Yritin parhaani mukaan löytää hänen piirteitään omista kasvoistani, joita olin aina pitänyt varsin tavanomaisina.

Toisaalta oli olemassa elämä sellaisena kuin sen tunsin, toisaalta elämä, jota Malnata oli minulle raottanut. Se, mitä olin aiemmin pitänyt oikeana, vääristyi muodottomaksi kuin lavuaarin veden heijastuma kasvoja huuhdeltaessa. Malnatan maailmassa kilpailtiin siitä, kuka sai eniten kissanraapaisuja, ja kipu nuolttiin pois veren mukana. Se oli maailma, jossa oli mahdotonta teeskennellä olevansa jotakin muuta kuin mitä oli, ja jossa poikia katsottiin silmiin, kun heille puhuttiin.

Tarkkailin tuota maailmaa pysähtyneenä sen reunalle, valmiina livahtamaan sen sisään. Tuskin maltoin odottaa putoavani. (EPM, 71.)

”Non c’ho paura di niente”, ripetevo tenendo il mento alzato, sforzandomi di cogliere nel mio viso, che avevo sempre ritenuto banale, i tratti di lei.

Da una parte c’era la vita come la conoscevo, dall’altra come me la mostrava la Malnata. E quello che prima mi pareva giusto diventava deforme come il riflesso nell’acqua del lavabo quando ti sciacqui la faccia. Nel mondo della Malnata si gareggiava a farsi graffiare dai gatti e il dolore si leccava via insieme al sangue. Era un mondo in cui non si poteva giocare a far finta di essere qualcosa che non eri e si parlava coi maschi guardandoli negli occhi.

Lo osservavo ferma sull’oro, il suo mondo, pronta a scriverarci dentro. E non vedevo l’ora di cadere. (M, 52–53.)

Usein peilin avulla kuvataan kirjallisuudessa naisen sulkeutumista ja asettumista tietynlaiseen kehykseen. Peili kuvastaa myös naisen identiteetin jakautumista, ristiriitaa patriarkaalisen yhteiskunnan rakenteiden hyväksymisen ja hylkäämisen välillä. (Gilbert & Gubar 2000, 77–78, 85; Morris 1997, 89.) Katsoessaan omaa peilikuvaansa Francesca tunnistaa oman maailmansa rajoittuneisuuden, ja hänen käsityksensä oikeasta ja väärästä on muuttunut.

---

<sup>24</sup> Tutto cambiò dopo quel giorno di giugno, quando, con la paura di morire, inghiottii il nocciolo della ciliegia e guardai la Malnata (M, 36).

Francesca seisoo oman maailmansa reunalla, ja näkee Maddalenan kautta avartuvat mahdollisuudet. Peili korostaa myös Francescan ja Maddalenan vastakkaisuutta: he ovat kuin toistensa peilikuvat. Katkelmassa Francesca toivoo olevansa kuin Maddalena ja etsii hänen piirteitään itsestään. Hän alkaa toistaa Maddalenan toistamaa fraasia ”en pelkää mitään”, joka näyttäytyy teoksessa tyttöjen kapinan iskulauseena.

Maddalena auttaa Francescaa näkemään, kuinka sokeasti hän on omaksunut yhteiskunnan diskurssit, normit ja valta-asetelmat. Kun Francesca lausuu fasistien paraatin päätteeksi italialaistytön kymmenen käskyä, Maddalena kysyy Francescalta, uskooko hän siihen, mitä sanoi lavalla kaikkien edessä. Kun Francesca ei osaa vastata, Maddalena tuo esiin sanojen merkityksen ja voiman:

”Ne ovat vaarallisia.”

”Mitkä?”

”Sanat”, hän vastasi. ”Sanat ovat vaarallisia, jollei harkitse, mitä sanoo.”

”Sanathan ovat pelkkiä kirjaimia”, sanoin ja koetin naurahtaa, sillä hänen naamansa alkoi hirvittää minua, enkä halunnut riidellä.

Hän nauhlitsi katseensa minuun. ”Sanat eivät ole koskaan pelkkiä kirjaimia.”  
(EPM, 117.)

”È una cosa pericolosa.”

”Che cosa?”

”Le parole”, rispose. ”Le parole sono pericolose se le dici senza pensarci.”

”Sono solo parole”, cercai di ridere perché la sua faccia cominciava a farmi paura e non volevo litigare.

Ma lei mi fissava: ”Non lo solo mai.” (M, 86.)

Maddalena tuo esiin, kuinka sanat eivät ole koskaan pelkkiä kirjaimia, vaan ne ovat myös vallankäytön väline. Kieli ja diskurssit ovat tapa hahmottaa todellisuutta, ja niihin sisältyy aina jonkinlainen käsitys todellisuudesta. Diskurssit pyrkivät välittämään tietoa ja totuuksia, ja samalla ne rajaavat toisenlaiset tavat puhua, ajatella ja kirjoittaa. Kieli ja diskurssit toistavat valtasuhteita välittämällä tietynlaista tietoa tai arvoja, ja erilaiset instituutiot, kuten esimerkiksi teoksessa fasistinen puolue, voivat vahvistaa tai arvottaa tietynlaisia diskursseja. (Lehtonen 2004, 50, 68, 70–71; Koivunen 2004, 52.)

Felski nostaa teoksessaan esiin naisyhteisön merkityksen feministisessä kehitysromaanissa. Hänen mukaansa naisyhteisöä voi ilmentää teoksessa ryhmä naisia, mutta myös yksittäinen nainen. Naisyhteisö toimii esteenä ja turvana yhteiskunnallisen järjestyksen pahimmille vaikutuksille avaamalla tilan suhteille, jotka eivät perustu hyväksikäyttöön, vaan yhteisiin tavoitteisiin ja mielenkiinnonkohteisiin. (Felski 1989, 138–139.) Erityisesti Maddalena

edustaa Felskin kuvaamaa naisyhteisöä. Ystävyysuhde Maddalenan kanssa on Francescalle tietynlainen turvapaikka, johon perheen ja yhteiskunnan asettamat säännöt eivät ulotu. Francescan ei tarvitse olla kiltti ja kuuliainen tyttö, joka alistuu passiiviseen ja huomaamattomaan naisen rooliin. Maddalenan kanssa hän voi liikkua ja pukeutua vapaammin, olla esillä ja puhua asioista, jotka mielletään tabuiksi: ”Tärkeimmät opit sain silti Maddalenalta: hän näytti, kuinka joen veteen heitettiin leipiä ja selitti, miksi pojat juoksivat tyttöjen perässä ja vauvat paisuttivat äitien vatsat ennen syntymää”<sup>25</sup> (EPM, 159).

Naisyhteisön lisäksi myös luonto näyttäytyy turvapaikkana minuudenlöytämiskertomuksissa. Siirtyminen luontoon kuvaa naisen identiteetin etsintää, ja sekä naisyhteisö että luonto täydentävät ja laajentavat naispäähenkilön minäkuvaa sen sijaan että ne uhkaisivat sitä. Esimerkiksi heräämisromaaneissa herääminen omaan identiteettiin tapahtuu, kun päähenkilö lähtee rajoittavan yhteiskunnan ulkopuolelle luontoon. (Felski 1989, 132, 142–143.) Vaikka Francesca ei alakaan pohtia omaa identiteettiään luonnossa, vaan tajuaa yhteiskunnan roolien rajoittavuuden Maddalenan kautta, teoksessa luonto on merkittävä paikka sekä Francescalle että Maddalenalta. Lambrojoen rannalla kukaan ei rajoita tai tuomitse heitä, vaan he saavat toimia vapaasti.

Ranta on monella tapaa poikkeava tila. Se on alue veden ja maan välissä, eräänlainen reuna tai kynnyksen toiseen maailmaan. Ranta on oma todellisuutensa, jolla on omanlaiset sääntönsä. Se on jännitteinen välitila lain ja epäjärjestyksen, sivilisaation ja luonnon sekä tutun ja tuntemattoman välillä. (Le Boulicaut 2005, 233–235.) Lambrojoen rannalla Maddalenan kanssa säännöt ovat erilaiset kuin sen ulkopuolella. Joella yhteiskunnan valta-asetelmat, sukupuoliroolit ja luokkarajat eivät päde: ”Aina silloin kun Malnata oli paikalla, oli täysin yhdentekevää, kenen lapsi kukakin oli, mitä kotona oli opetettu vihaamaan tai mihin lapset haluttiin pakottaa uskomaan”<sup>26</sup> (EPM, 81). Joella tytöt ja pojat voivat leikkiä yhdessä, eivätkä lasten vanhempien poliittiset suuntautumisot ole este yhdessäololle. Kaupungissa Maddalena on suljettu yhteisön ulkopuolelle, mutta joella hänellä on valta-asema ja hän päättää mitä tehdään ja leikitään.

---

<sup>25</sup> Ma le cose più importanti continuavo a impararle da Maddalena: come far saltare di piatto i sassi nel fiume, perché i ragazzi andassero dietro alle femmine e come facessero i bambini a gonfiare a quel modo le pance delle madri prima di nascere (M, 120).

<sup>26</sup> Quando c’era la Malnata non importava di chi eri figlio, delle cose che ti avevano insegnato a odiare e di quelle in cui volevano obbligarti a credere (M, 60).

Joenpengertä voi pitää teoksessa eräänlaisena liminaalitulana, jossa ollaan kahden erilaisen tilanteen välissä tai rajalla. Liminaalitila merkitsee muutosta, jossa vanhoja rakennelmia ja sääntöjä puretaan. Liminaalitulassa yksilö käy läpi suuria muutoksia, kuten siirtymäriittejä, ja hänen identiteettinsä muotoutuu uudelleen. (Rosenholm 2018, 52.) Teoksessa ollaan veden äärellä, joka virtaavan luonteensa vuoksi yhdistyy usein muutokseen (ks. esim. Rosenholm, 2018, 50). Joki on paikka, jonne sekä Francesca ja Maddalena että Filippo ja Matteo pakenevat vallitsevia sukupuolirooleja ja jossa he voivat vapaammin toteuttaa itseään. Erityisesti Francesca on joen rannalla muutoksen kynnyksellä. Maddalenan kanssa joella leikkiessään hänen identiteettinsä alkaa muotoutua uudelleen, eikä hän enää tunne olevansa kotonaan vanhoissa vaatteissaan tai vanhoissa rooleissaan, jotka ovat edelleen olemassa joenpenkan ulkopuolella.

Feministinen kehitysromaanin yhdistää oman identiteetin tutkimisen naistenvälisen solidaarisuuden ulottuvuuteen, joka herättää alistumisen sijaan aktivismia ja vastarintaa ja mahdollistaa kuvittelun paremmasta tulevaisuudesta (Felski 1989, 139). Maddalena avartaa Francescan käsitystä tyttönä ja naisena olemisesta, ja näyttää, että kapinoiminen on mahdollista. Francesca ja Maddalena haastavat monenlaisia valta-asetelmia. Francesca alkaa haastaa vanhempiansa auktoriteettiasemaa ja lähtee jatkuvasti Maddalenan luokse vanhempiansa kielloista huolimatta. Hän ei enää kuuliaisesti tottele vanhempiansa käskyjä, vaan toimii kuten itse haluaa:

Kesken matkan pysähdyin, varasin painon kantapäille ja nykäisin äitiä vapautuakseni hänen otteestaan. ”Päästä irti!” [...] Tuijotimme toisiamme kuin kaksi muukalaista. Äiti nosti kaksi sormeaa nenälleen, joka oli mennyt kylmässä tukkoon, ja sanoi vain: ”Voisitko toistaa?” Hänen katseessaan vilahtivat sadat puheet maineesta, meidän kunniallisesta nimestämme, muiden paheksunnasta ja kunnan tytöistä, jotka tottelevat kuuliaisesti vanhempiaan. (EPM, 206.)

A un certo punto mi bloccai, caricai il peso sui talloni e diedi uno strattone per liberarmi dalla sua stretta: ”Lasciami!” [...] Ci fissamo come due estranee. Si passò due dita sotto il naso congestionato dal freddo, disse solo: ”Che hai detto?” E nei suoi occhi c’erano i mille discorsi sulla reputazione, sul nostro buon nome, sulle persone che ti giudicano, sulle brave ragazze che non disobbediscono mai ai genitori. (M, 160.)

Matkalla kaupungille Francesca riuhtoo itsensä irti äidistään, sillä hän haluaa Maddalenan luokse. Hän irrottautuu äitinsä otteesta sekä kirjaimellisesti että kuvainnollisesti; hän ei ole enää se kiltti ja kuuliainen tyttö, jota äiti on hänestä kasvattanut.

Teoksessa Francesca kuvaa, kuinka kaupungin naiset ovat jakautuneet kahden kerroksen väkeen, jotka välttävät sekaantumasta toisiinsa (EPM, 23). Tyttöjen ystävyys onkin jo itsessään kapinaa teoksen yhteiskunnan sosiaalisia kategorioita ja luokkarajoja kohtaan, sillä Francesca kuuluu ylempään luokkaan ja Maddalena on työläisperheen tytär. Lisäksi murtautumalla herra Tresoldin kauppaan vohkimaan mandariineja tytöt uhmaavat symbolisesti myös kapitalistista järjestelmää.

Teoksen loppua kohden tyttöjen kapinallisuus ottaa jopa väkivallan muodon. Kostaakseen Tizianolle sen, mitä hän teki Francescalle ja Donatellalle, Maddalena houkuttelee Tizianon joelle kirjoittamalla tälle kirjeen Donatellan nimissä. Joenrannassa, jossa yhteiskunnan säännöt eivät päde, tytöt uskaltavat kohdata Tizianon, joka fasistisen järjestön puvussa ja väkivaltaisuudessaan on eräänlainen fasistisen ja patriarkaalisen yhteiskunnan ilmentymä. Maddalena hyökkää Tizianon kimppuun ompelusakset kädessään. Myös Francesca käy Tizianon päälle, mutta Tiziano on heitä vahvempi. Tästä huolimatta Francesca uskaltaa uhmata Tizianoa:

”Jos uskallat edes yrittää, minä tapan sinut”, sanoin.

Ehkä naiseksi kasvaminen tarkoittikin juuri tätä. Ratkaisevaa ei ollut kerran kuukaudessa vuotava veri, eivät miesten huomautukset tai hienot hepenet. Ratkaisevaa oli, että uskalsi kohdata miehen katseen, kun tämä sanoi: ”Olet minun” ja vastata: ”Minä en kuulu kenellekään.” (EPM, 297–298.)

”Se ci provi ti ammazzo”, dissi.

Forse significava questo, essere grande e donna: non era il sangue che veniva una volta al mese, non erano i commenti degli uomini oi bei vestiti. Era incontrare gli occhi di un uomo che ti diceva: ”Sei mia” e rispondergli: ”Io non dono di nessuno.” (M, 227.)

Katkelmasta käy ilmi Francescassa tapahtunut muutos. Hänen aiemmat käsityksensä naiseudesta ovat muuttuneet, eikä hän enää suostu asettumaan miehille alistaiseen rooliin. Hän on löytänyt oman identiteettinsä, eikä hän anna kenenkään muun määrittellä itseään.

Tiziano kuolee, ja hetkellisesti tytöt ovat kukistaneet patriarkaatin. Vaikka Francesca on muuttunut, yhteiskunta Lambrojoen ulkopuolella on ennallaan. Kun Tizianon ruumis löytyy, Donatellaa ja Maddalena syytetään hänen tapostaan. Vaikka Donatella ja Maddalena yrittävät kertoa Tizianon tekemistä vääryyksistä, kukaan ei usko heitä: ”Kuka olisi voinut uskoa tuota homssuista nuorta naista, jonka oli pannut paksuksi joku, joka ei ollut hänen

aviomiehensä? Huonomaineisella naisella ei voi olla aavistustakaan, mitä totuus on.”<sup>27</sup> (EPM, 304.) Maddalena ei enää kapinoi, vaan hän tunnustaa tappaneensa Tizianon. Hän joutuu fasistihallinnon pormestarin, *podestàn*, eteen.

Myös Francesca palaa takaisin entiseen kiltin tytön rooliinsa. Francescan nimi nousee esiin Tizianon kuoleman tutkinnassa, joten hänen äitinsä päättää viedä hänet pois kaupungista, eikä hän vastustele. Asemalaiturilla Noé tulee hakemaan Francesca Maddalenan avuksi pormestarin luokse, mutta Francesca ei pysty siihen. Viime hetkellä hänen äitinsä holhoava kommentti hänen mekostaan sytyttää kapinan uudelleen hänen sisällään: ”Malnatan ryhti ja asenne ryöpsähtivät minusta esiin tiedostamattani. Mieleni ja ruumiini olivat täyttyneet hänestä, ja hän virtasi sisääni, kun tokaisin: ’Minä vähät välitän leningistä.’”<sup>28</sup> (EPM, 310.) Francesca juoksee Noén perään, ja he rientävät pormestarin luokse. Francesca työttyy väkijoukon läpi ja puolustaa Maddalena:

”Te väitätte, ettei sitä tapahtunut, koska ette saata uskoa, että hänen kaltaisensa mies kykenisi tekemään noin iljettäviä tekoja meidänlaisillemme tytöille. Mutta silti juuri sellaisia hän meille teki. Emmekä voi enää vaieta.” (EPM, 313.)

”Dite che non è successo perché non credente possibile che un uomo come lui possa fare quelle cose schifose a ragazze come noi. E invece è ciò che ha fatto. E non possiamo piú stare zitte.” (M, 238.)

Uuden identiteetin löytänyt Francesca siirtyy feministisen kehitysromaanin määränpäähän: aktiiviseen osallistumiseen ja toimintaan yhteiskunnassa. Hän ei voi enää vaieta, vaan tuo koko yhteisön edessä esiin kaikkia naisia koskettavan epäkohdan. Hän ei enää alistu hiljaiseen kunnan tytön rooliin, vaan löytää oman äänensä: ”En ollut vielä koskaan elämässäni tuntenut oloani yhtä voimakkaaksi”<sup>29</sup> (EPM, 313).

### 3.2 Kapinoivat ja sopeutuvat tytöt – tyttömatriisi

Maddalenan ja Francescan kapinallisuuteen liittyy erottamattomasti myös se, miten tyttöjä kuvataan kaunokirjallisuudessa tyypillisesti joko normeja noudattavina tai niitä vastustavina. Salvionin teoksessa Francesca ja Maddalena ovat monella tapaa toistensa vastakohtat. Etenkin teoksen alkupuolella Francesca näyttäytyy normeja noudattavana tyttönä, kun taas

<sup>27</sup> Chi avrebbe mai creduto a quella ragazza scarmigliata e col ventre gonfiato da qualcuno che nonn era suo marito? Una donna di malaffare non sa nemmeno che cos'è, la verità. (M, 231.)

<sup>28</sup> Mi venne fuori senza che me ne accorgessi la postura e il modo di fare della Malnata. La mia mente e il mio corpo erano pieni di lei, lei mi si riversò addosso quando dissi: ”Non mi interessa del vestito.” (M, 235–236.)

<sup>29</sup> Non mi ero mai sentita tanto forte in tutta la vita (M, 238).

Maddalena niitä vastaan kapinoivana. Tarinan edetessä tyttöjen kapinallisuus tai kapinoimattomuus on kuitenkin liikkeessä, ja analysoin tarkemmin tyttöjen kapinaa Maria Österlundin tyttömatriisiin (*flickmatriis*) avulla.

Österlund jakaa kaunokirjallisuuden tyttökuvaukset tyttömatriisissaan kolmeen tyyppiin: kiltti tyttö (*duktig flicka*), huono tyttö (*dålig flicka*) ja poikatyttö (*pojkflicka*). Kiltti tyttö on nimensä mukaisesti kiltti ja kunnollinen, ja hän asettuu yhteiskunnan normeihin. Kiltti tyttö tukee myös tottelevaisuudellaan vallitsevaa sukupuolijärjestystä. Kiltin tytön vastakohta on tyttömatriisissa huono tyttö, joka ei asetu toivotun ja norminmukaisen tyttöyden raameihin, vaan kapinoi kiltin tytön roolia vastaan esimerkiksi olemalla avoimen seksuaalinen. Näiden kahden ääripään välille asettuu poikatyttöhahmo, joka on liikkeessä normeihin sopeutumisen ja kapinan välillä. Österlundin tyttötyypit eivät ole pysyviä kategorioita, vaan matriisin tarkoituksena on myös tuoda esiin tyttöhahmojen liike eri tyyppien välillä. Kirjallisuuden tyttöhahmossa voivat siis yhdistyä useammat tyttötyypit tai tyttöhahmon tyttötyyppi voi vaihtua eri tilanteissa. (Österlund 2005, 63–74; 2011, 224.)

Parikymmentä vuotta sitten kehitetyt käsitteet tuntuvat kuitenkin nykypäivän valossa hieman vanhentuneilta ja kantavat mukanaan arvottavia käsityksiä tyttöydestä. Poikatyttön käsite tuntuu sukupuolen moninaisuuden valossa vanhahtavalta. Myös huonon tytön käsite on arvottava, sillä se antaa ymmärtää, että seksuaalisesti aktiiviset tytöt olisivat jollakin tapaa vähemmän arvokkaita kuin kiltit tytöt, jotka sopeutuvat yhteiskunnan normeihin, sääntöihin ja käsityksiin siitä, miten tyttöjen ja naisten on sopivaa ilmaista itseään ja omaa seksuaalisuuttaan.

Myös tyttökirjallisuutta tutkinut Myry Voipio on kiinnittänyt huomiota siihen, miten Österlundin matriisi arvottaa tyttöjä, ja hän kritisoi sekä poikatyttön että huonon tytön käsitettä (ks. Voipio 2008; 2009, 74). Voipio ehdottaa, että Österlundin tekemän jaottelun voisi muuttaa vähemmän arvottavaksi ja tyttöyden moninaisuutta paremmin kuvaavaksi jakamalla tyttötyypit kolmen kategorian sijasta kahteen. Voipio ehdottaa matriisin tyttötyypeiksi tasapainottelevaa tyttöä ja kapinoivaa tyttöä. Tasapainotteleva tyttö vastaa Österlundin matriisin kilttiä tyttöä, ja nimensä mukaisesti hän pystyy tasapainottelemaan yhteiskunnan asettamien normien, odotusten ja roolien kanssa. Tasapainotteleva tyttökin voi kapinoida näitä normeja vastaan tai kritisoida niitä, mutta hänen kapinansa ei ole näkyvää. Voipion kapinoiva tyttö taas pitää sisällään Österlundin poikatyttön ja huonon tytön, jotka kapinoivat näkyvästi normeja vastaan toiminnallaan. (Voipio 2009, 74.)

Voipio on myös kehittänyt Österlundin matriisin rinnalle käsitteen tyttöjätkumo, jonka hän on johtanut Adrienne Richin termistä lesbojätkumo (*lesbian continuum*). Tyttöjätkumolla Voipio tarkoittaa tyttöyteen liittyvien diskurssien leikkauspistettä, jossa tytöt ja nuoret naishahmot voidaan nähdä osana laajempaa historiallista ja kontekstuaalista tyttökulttuuria sekä tyttöydestä tuotettua kuvaa. Tyttöjätkumo ei ole kiinteä tai staattinen, vaan se muuttuu aina sitä mukaa, kun tytöistä ja tyttöydestä tuotetaan uusia representaatiota. (Voipio 2008, 12–13.) Voipion käsite on hyödyllinen ja ottaa paremmin huomioon tyttöyden monimuotoisuuden ja rakentumisen kulttuurisesti, mutta tyttöjätkumon käsite ei vielä itsessään kuvaa sitä, millaisia kirjallisuuden tyttöahmot ovat. Tässä mielessä Österlundin matriisi on edelleen hyödyllinen analyysityökalu tyttökuvausten tarkastelemiseen, ja Francescan ja Maddalenan kapinaa analysoidessani hyödynnänkin Österlundin matriisia, mutta käytän Voipion ehdottamia tasapainottelevan tytön ja kapinoivan tytön käsitteitä.

Jako tasapainottelevaan tyttöön ja kapinoivaan tyttöön heijastelee myös Österlundin käsitystä matriisin ääripäistä. Hän tuo itsekin esiin, että kiltistä työstä ja huonosta työstä voisi hyvin käyttää myös synonyymejä sopeutuva tyttö (*anspassad flicka*) ja protestoiva tyttö (*protesterande flicka*). Lisäksi Österlund esittää, että monipuolisemman keskustelun aikaansaamiseksi matriisia voidaan täydentää esimerkiksi käsitepareilla aktiivinen – passiivinen, idyllinen – epäidyllinen, valta – voimattomuus ja kumouksellinen – myöntävä. Hän korostaa, etteivät nämä käsiteparit ole staattisia vastakohtia, vaan niiden tavoitteena on tehdä ääripäiden väliset siirtymät näkyviksi. (Österlund 2005, 67.) Olennaisinta matriisissa vaikuttaa siis olevan liike kahden ääripään välillä, eikä väliin jäävää poikatyttöä käsitettä tarvita.

*En pelkää mitään* -romaanin alkupuolella tytöt asettuvat matriisin ääripäihin. Francesca edustaa tasapainottelevaa tyttöä, joka sopeutuu yhteiskuntaan ja sen asettamiin sääntöihin, normeihin ja rooleihin. Tasapainottelevaa tyttöä kuvaillaan esimerkiksi ystävälliseksi, iloiseksi, tavalliseksi, reippaaksi, välittäväksi ja hyveelliseksi. Hän on tottelevainen, sopeutuva ja siisti, ja teoksen tapahtumat korostavat näitä piirteitä. (Österlund 2005, 68.) Myös Francesca pukeutuu siististi, käyttäytyy moitteettomasti ja tottelee vanhempiaan. Maddalena taas on teoksen alkupuolella Francescan vastakohta. Kapinoiva tyttö ei sopeudu yhteiskunnalliseen järjestykseen, eikä kykene pysymään toivotun tyttöyden rajojen sisäpuolella eli kiltin tytön roolissa (Österlund 2005, 70). Siinä missä Francesca on kodin piiriin rajoittunut ja passiivinen, on Maddalena aktiivinen, ulkona villisti leikkivä tyttö. Francesca on idyllinen ja toivotunlainen tyttö, Maddalena taas kartettu ja pelätty sekä noidaksi

kutsuttu tyttö. Maddalena kyseenalaistaa jatkuvasti yhteiskunnan sääntöjä, kun taas Francesca noudattaa niitä orjallisesti ja kokee syyllisyyttä niiden rikkomisesta.

Österlund liittää tyttömatriisiin myös reunatyön (*flankflicka*) käsitteen. Reunatyöllä hän viittaa teoksen sivuhenkilöihin, jotka täydentävät ja syventävät päähenkilön kuvausta. Reunatyöt asettuvat päähenkilön kontrastiksi ja vastakuvaksi ja korostavat joko sopeutuvuudellaan tai kapinallaan päähenkilön ominaisuuksia. Tyttökuvaukset ovatkin Österlundin mukaan aina suhteellisia, ja fiktiiviset tytöt rakentuvat suhteessa toisiinsa. (Österlund 2005, 72; 2011, 225.) Vaikka Maddalena voi pitää sivuhenkilön sijaan teoksen toisena päähenkilönä, tuo Österlundin ajatus reunatyöstä esiin sen, kuinka Francesca ja Maddalena määrittyvät toistensa kautta. Francescan sopeutuvuus ja Maddalenan kapinallisuus rakentuvat vuorovaikutuksessa keskenään.

Teoksesta voi lukea myös muita reunatyttöjä. Kun Francesca ja Maddalena palaavat kesän jälkeen kouluun, asettuvat koulun muut tytöt heidän kontrastikseen. Muut tytöt vaikuttavat omaksuneen sukupuoleen liittyvät normit ja odotukset, ja he edustavat tasapainottelevaa tyttöä. Tytöt ovat ulkomuodoltaan huoliteltuja ja istuvat hiljaa kiltisti paikoillaan (EPM, 157). Usein yhteiskunnan normit ja sukupuolijärjestys koettelevatkin enemmän reunatyttöjä kuin päähenkilöitä (Österlund 2011, 225). Muiden tyttöjen norminmukaisuus korostaa erityisesti Maddalenan kapinaa. Francesca tuo esiin, kuinka Maddalenan esiliinan solmu on auki eikä hän ole yrittänyt peittää naarmuja käsissään ja jaloissaan (EPM, 157). Vaikka koulussa Maddalena käyttäytyy kiltisti, hän on aina koulun muihin tyttöihin verrattuna kapinallinen.

Myös Maria Margareta Österholm käsittelee tyttökuvauksia väitöskirjassaan *Ett flicklaboratorium i valda bitar. Skeva flickor i svenskspråking prosa från 1980 till 2005* (2012). Österholm esittelee väitöskirjassaan vinon (*skev*) tytön käsitteen. Vино on eräänlainen variaatio sanasta *queer*, joka on alun perin tarkoittanut outoa tai poikkeavaa, mutta jolla viitataan nykyään myös seksuaalisuuteen ja sukupuoleen, tarkemmin ei-heteroseksuaalisuuteen ja ei-heteronormatiivisuuteen. Österholmin vino on kuitenkin laajempi käsite kuin *queer*. Vinossa ei ole kyse pelkästään seksuaalisesta halusta tai seksuaalisesta identiteetistä, vaan myös muulla tapaa normatiivisuudesta poikkeamisesta, ja se tarjoaa mahdollisuuden käsitellä tyttöyttä useammasta näkökulmasta kuin käsite *queer*. (Österholm 2012, 53–58.) Vinot tytöt voivat toki olla myös *queereja*, ja myös Salvionin teos tarjoaa mahdollisuuden *queer*-luentaan. Francesca ihailee Maddalena valtavasti, ja paikoin ihailun voi tulkita romanttiseksi ihastumiseksi:

Ajattelin häntä myös tavoilla, joita häpesin. Kuvittelin, kuinka hän pelastaisi minut kerrostalon ylimmästä kerroksesta liekkien keskeltä; näin hänet sotilaana, joka kantaisi minut sylissään pois taistelutantereelta, putoilevien pommien ja ympärilläämme vuolaana virtaavan veren keskeltä. Kuvittelin, kuinka hän katsoisi minua, kun pyörittäisin hameenhelmojani, ja kehuisi minua kauniiksi. Tuollaiset mieleni loihtimat haavekuvat pidin kuitenkin omana tietonani. (EPM, 100.)

Pensavo sempre a lei. Anche in modi di cui mi vergognavo: lei che mi salvava dall'ultimo piano di una casa in fiamme, lei che era un soldato e mi portava via da un campo di battaglia tenendomi in braccio, con le bombe che cadevano e il sangue dappertutto, lei che mi guardava fare la ruota con la gonna del vestito e mi diceva che ero bella. Ma quelle avventure immaginarie le tenevo per me. (M, 74.)

Katkelmassa Francesca asettaa Maddalenen hänelle tuttuihin romanttisiin kertomusmalleihin, joissa miehet pelastavat vaarassa olevat naiset. Francesca kuitenkin häpeää omia ajatuksiaan, eikä hän näe todellisuudessa mahdollisuutta olla Maddalenen kanssa romanttisesti.<sup>30</sup>

Vinot tytöt voivat olla queerin lisäksi monella tapaa normista poikkeavia tai outoja. Österholmin mukaan vino tyttöys on aina jollakin tapaa kohtuullisuuden ylittämistä. Vinot tytöt kokevat itsensä epä mukaviksi ahtaissa sukupuolirooleissa, eivätkä he voi tai halua elää sukupuoli-odotusten mukaisesti. Österholm tuo Österlundin tavoin esiin, miten tyttöyden kuvaukset rakentuvat suhteessa toisiinsa. Österholm kuvaa vinon tytön vastakohtaa, norminmukaista tyttöä käsitteellä oikea tyttö (*riktig flicka*), ja vinot tytöt määrittyvät aina sen kautta, mikä mielletään ”oikeaksi tyttödeksi” eli normatiiviseksi tyttödeksi tai naiseudeksi. (Österholm 2012, 58, 98, 111, 117.) Koen vinon tytön vastaavan Österlundin tyttömatiisiin kapinoivaa tyttöä ja oikean tytön vastaavan tasapainottelevaa tyttöä. Vino tyttö vaikuttaa kuitenkin olevan hieman kapinoivaa tyttöä laajempi käsite. Österholmin mukaan myös normatiivista tyttöyttä on mahdollista liioitella, jolloin siitä tulee vinoa. Österholm tuo myös esiin, että vinoa tyttöä voi olla vaikea sijoittaa Österlundin matriisiin, ja hän kuvaa normatiivisuuden ja vinouden suhdetta monimutkaisempana kuin tyttömatiisiin ääripäillä. Österholmin mukaan vinot tytöt ja oikeat tytöt ovat liikkeessä labyrinthimaisessa rakenteessa vaihtaen tiloja ja merkityksiä. (Österholm 2012, 98, 115, 117.)

Oli kyse sitten tasapainottelevista ja kapinoivista tytöistä tai oikeista ja vinoista tytöistä, olennaista kummankin tutkijan käsitteistössä on liike tyttötyyppien välillä. Myös Salvionin teoksen kannalta kiinnostavaa on se, miten Francesca ja Maddalena eivät jämähdä tyttötyyppien lokeroihin, vaan liikkuvat erilaisten tyttöyksien välillä. Kuten toin aiemmin

---

<sup>30</sup> Myös Rita Felski (1989, 138) tuo esiin, että feministisessä kehitysromaanissa päähenkilön kehitystä tukeva naishahmo voi olla myös rakastaja.

esiin, Francesca edustaa teoksen alussa tasapainottelevaa tai oikeaa tyttöä. Ystäväystyytään Maddalenan kanssa hän alkaa kuitenkin kyseenalaistaa yhteiskunnan asettamia sukupuolirooleja, ja liikkua hiljalleen kohti kapinoivaa tyttöä. Francescan kapina rajautuu aluksi lähinnä Maddalenan kanssa vietettyihin hetkiin, ja esimerkiksi kotona hän on edelleen normien kanssa tasapainotteleva tyttö. Myöskään koulussa Francesca ei juuri kapinoi, vaan koulun sääntöjen noudattaminen tuo hänelle turvaa: ”Minulla oli tunne, että koulu sääntöineen, aikatauluineen ja oppilasarviointeinen tarjosi tavoittelemisen arvoisen päämäärän”<sup>31</sup> (EPM, 155). Vähitellen Francesca alkaa kuitenkin muistuttaa enemmän kapinoivaa tai vinoa tyttöä. Kuten toin luvussa 3.1 esiin, hän alkaa näkyvästi koetella esimerkiksi vanhempiansa auktoriteettia.

Maddalena taas on lähes läpi teoksen kapinoiva tai vino tyttö. Hän on sekä käyttäytymiseltään että ulkoiselta olemukseltaan normien ulkopuolella. Häntä pidetään kaupungissa eräänlaisena paholaisen ilmentymänä tai noitana. Niin aikuiset kuin lapset pelkäävät ja välttelevät häntä, ja hänet on oikeastaan suljettu yhteisön ulkopuolelle. Jo Maddalenan olemassaolo on kapinallista, sillä hän ei ihmisten ennakkoluuloista ja asenteista huolimatta suostu piilottamaan itseään, vaan liikkuu kaupungilla näkyvästi. Malnata on Maddalenalalle kuori tai rooli, jonka taakse hän pystyy piilottamaan oman haavoittuvuutensa ja jonka suojista hänen on helpompi kapinoida. Jo valmiiksi yhteisöstä eristettynä Maddalenan on helpompi lähteä haastamaan yhteiskunnan normeja kuin Francescan, sillä hänen ei tarvitse huolehtia siitä, että hänet suljettaisiin yhteisön ulkopuolelle. Työläisperheen tyttönä hänellä on myös enemmän liikkumavaraa, sillä ylemmässä luokassa sukupuoliroolit ja käyttäytymissäännöt vaikuttavat olevan tiukemmat kuin työväenluokassa. Maddalenan sisko Donatella esimerkiksi käy töissä ja osallistuu perheen elättämiseen.

Kuitenkin myös Maddalena on liikkeessä tyttötyyppien välillä. Siinä missä Maddalena näyttää Francescalle toisenlaisen tavan olla tyttö, myös Francesca on Maddalenalalle toisenlainen esimerkki tyttöydestä. Aiemmin Maddalena on erotettu koulusta, mutta hänen veljensä on luvannut maksaa hänen koulunkäyntinsä. Tehdäkseen veljensä ylpeäksi Maddalena haluaa oppia käyttäytymään, ja hän pyytää Francesca opettamaan häntä olemaan kunnollinen (EPM, 132). Hän myös pyytää Francesca opettamaan häntä rukoilemaan (EPM, 153). Koulussa Maddalena liikkuukin kohti sopeutuvaa tyttöä. Hän ei näytä kapinaansa

---

<sup>31</sup> Nella scuola, con le sue regole, i suoi orari e le sue valutazioni, mi pareva di avere uno scopo e un orizzonte da raggiungere (M, 118).

ulospäin, vaan Francescan mukaan vaikuttaa päällepäin nöyrältä ja nuhteettomalta (EPM, 160). Vaikka koulun muut tytöt kiusaavat Maddalenaä sekä henkisesti että fyysisesti, hän ei reagoi tai pane vastaan.

Lopulta Maddalena ei kuitenkaan jaksakaan pitää yllä kiltin tytön roolia. Hän kieltäytyy tekemästä aamutervehdystä ja kääntää latinan oppitunnilla lauseet tahallaan väärin: ”Dux ducit Italiam in Erebo [...] Dux est scortum” (EPM, 180) eli ’Il Duce johdattaa Italian Erebokseen’<sup>32</sup> ja ’Il Duce on huora’. Myös Francesca lähtee mukaan kapinaan, ja poistuu Maddalenan perässä luokasta lausuen aamutervehdystä väärillä sanoilla: ”Jätän Herran haltuun Il Ducen, hallitsijat ja rakkaan isänmaamme [...] Ja toivon, että Hän lähettää kaikki helvettiin”<sup>33</sup> (EPM, 181). Luokan ulkopuolella Maddalena kertoo Francescalle, kuinka hän ei enää jaksanut teeskennellä:

”[M]eidän on kohotettava kättä ja sanottava sellaista, mitä he haluavat meidän sanovan, ajateltava niin kuin he haluavat meidän ajattelevan. Ja noudatettava sääntöjä ja oltava kilttejä tyttöjä”, hän vuodatti ja vetäisi henkeä. ”Kyllästyin hokemaan vain sellaisia sanoja, joita he toivoivat kuulevansa. Ernesto toistaa minulle vähän väliä: sanat ovat tärkeitä, Maddalena. Niitä ei pidä lausua ääneen punnitsematta. Muutoin ne ovat vaarallisia. Ja veli on oikeassa. Sanoilla on suuri valta. Etkö olekin samaa mieltä?” (EPM, 182.)

”[A]lzare il braccio e dire quello che vogliono che diciamo e pensare quello che vogliono che pensiamo. E seguire le regole e fare le brave ragazze”, prese un respiro. ”Mi ero stancata di ripeterle solo le parole che volevano loro. Ernesto lo dice sempre: le parole sono importanti, Maddalena. Non si possono dire senza pensarci. Sono pericolose, sennò. E ha ragione. Ma sono anche potenti. Non credi?” (M, 138.)

Maddalena tuo jälleen esiin sanojen vallan. Hän ei suostu alistumaan Il Ducen naiseksi ja toistamaan kyseenalaistamatta sanoja ja rooleja, joita yhteiskunta haluaisi hänen toistavan. Hän kääntää myös puheissaan pääläelleen kristillisen mytologian naishahmot, madonnan ja huoran. Toisin kuin yhteiskunta, Maddalena ei pidä kapinoivia tai normeihin sopeutumattomia naisia huorina. Sen sijaan Mussolini on hänestä huora.

Usein toisiaan täydentävät tyttöhahmot kuvataan tyttökirjallisuudessa ulkonäöllisesti toistensa vastakohdiksi (Lappalainen 2012, 207–208). Normien kanssa tasapainotteleminen tai niitä vastaan kapinoiminen näkyy myös Salvionin teoksen tyttöjen ulkoisessa olemuksessa.

<sup>32</sup>Erebos on kreikkalaisessa mytologiassa manalan pimein osa (Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 153).

<sup>33</sup>Raccomando al Signore il Duce, i Sovrani e la cara Patria Nostra [...] Spero che mandi tutti all’inferno. (M, 137–138.)

Teoksen alkupuolella tasapainotteleva Francesca pukeutuu siististi ja siveellisesti ja pukee pyhäpuvun päälleen kirkkoon. Kapinoivalla Maddalenalla sen sijaan on haalistunut mekko ja hänen jalkoihinsa on tarttunut joen mutaa (EPM, 16). Myös koulun muut tytöt ilmentävät tasapainottelevaa tyttöä ulkonäkösä kautta: ”Heidän tukkansa olivat joko tiukoilla leteillä tai rusetilla, polvensa sileät ja pehmeät kuin sormissa muovautuva leivänsisus, ja he istuivat paikoillaan rauhallisesti, selkä suorana ja nilkat ristissä”<sup>34</sup> (EPM, 157). Österlund tuo esiin, kuinka jo kampaus osoittaa, mihin tyttötyyppiin tyttöahmo kuuluu. Usein lettikampaus on tyypillinen tasapainottelevalle tytölle, kun taas vapaana liehuva tai hoitamaton ja epäsiisti tukka edustaa matriisin toista ääripäätä. (Österlund 2005, 68–69.) Kireä lettikampaus ilmentää säännönmukaisuutta ja normeihin sopeutumista, kun taas sitomaton tukka, kuten Maddalenan epäsiististi leikattu polkkatukka, edustaa vapautta ja kapinaa.

Vaatteet ovat myös tyypillinen tapa kuvata naisten ahtaita rooleja (Gilbert & Gubar 2000, 85). Ahdas kiltin ja kunniallisen tytön rooli ilmenee teoksessa epämukavana pukeutumisena. Äiti pitää huolen, että Francesca pukeutuu arvolleen sopivasti:

[Ä]iti ahtoi jalkaani kantapäitä viiltävät kengät ja nyppyiset sukat ja puki päälleni pyhäpuvun, jota minun oli varottava likaamasta. Hiki norui pitkin niskaani ja reiteni punertuivat hiertyessään toisiaan vasten. (EPM, 15.)

[M]amma mi infilava le scarpe che tagliavano i talloni, le calze piene di grumi e il vestito buono che dovevo stare attenta a non sporcare. Il sudore mi scendeva dietro al collo e il continuo sfregare mi arossava le cosce. (M, 11.)

Puvussa on kuuma, ja Francescan kengät hiertävät. Pyhäpukua, kuten omaa viattomuuttaan tai mainettaan, ei saa liata. Myös fasistisen yhteiskunnan ihannenaista symboloiva tyttöjärjestön puku kiristää: ”viralliseen asuuni kuuluva hame oli liian tiukka ja [...] valkoisen pikeepaidan kangas hiosti ja kiristi kainaloiden alta”<sup>35</sup> (EPM, 110). Kun Francesca riisuu järjestöpuvun pois päältään Lambrojoella, hän tuntee vapautuvansa (EPM, 129).

Francescan pukeutuminen muuttuu, kun hän alkaa liikkuu matriisissa kohti kapinoivaa tyttöä. Joelle mennessään hän ei enää pukeudu siististi, vaan pitää päällään vanhaa ja haalistunutta mekkoa, jonka hän piilottaa kaappinsa perukoille tullessaan kotiin (EPM, 98). Kun hän joutuu teoksen loppupuolella pukeutumaan äitinsä valitsemiin hienoihin ja siisteihin vaatteisiin, hän ei tunne niitä enää omikseen: ”Hienoihin hepeneihin, silkkihameeseen ja päällystakkiin

<sup>34</sup> Avevano le trecce ben strette o i nastri nei capelli, le ginocchia lisce come la mollica di pane se la modelli a lungo con le dita, e stavano composte, la schiena dritta e le caviglie incrociate (M, 119).

<sup>35</sup> se la gonna era troppo stretta e il tessuto della camicetta in piqué bianco faceva caldo e pizzicava sotto le ascelle (M, 82).

pynttäytyneenä tunsin olevani väärässä paikassa, vääränlainen”<sup>36</sup> (EPM, 279). Hienot vaatteet ilmentävät ahdasta kiltin tytön roolia, jota Francesca ei tunne enää omakseen.

---

<sup>36</sup> Cacciata dentro quegli abiti eleganti, con la gonna di seta e il soprabito, mi sentivo fuori posto, sbagliata (M, 212).

## 4 Valta ja ruumis

Tässä luvussa keskityn vallan ja naisruumiin kytköksiin. Etenkin naisen ruumis on monenlaisten sortavien käytänteiden kohde tai väline, mutta toisaalta naisruumiiseen sisältyy myös vastarinnan mahdollisuus (Palin 2004, 225). Iris Marion Youngin ajatusten pohjalta analysoin ensin seksuaalista väkivaltaa ja naisen ruumista objektina ja tutkielman lopuksi siirryn tarkastelemaan liikettä kapinana naisen passiivista roolia vastaan.

### 4.1 Naisen ruumis ja seksuaalinen väkivalta

Foucault'ta mukaillen monet feministitutkijat ovat korostaneet, että ruumis on käytäntö, joka on muodostunut yhteiskunnallisesti ja kulttuurisesti. Etenkin naisen ruumis kytkeytyy monenlaiseen sukupuolittavaan normittamiseen, valtaan ja väkivaltaan, ja kulttuurikuvastossa naisen ruumis on usein hyväksikäytön ja väkivallan kohde. (Halonen & Karkulehto 2017, 186; Karkulehto & Rossi 2017, 7.) Myös *En pelkää mitään* -romaanissa tytöt ja naiset nähdään heidän ruumiinsa kautta ja he joutuvat seksuaalisen väkivallan uhreiksi.

Naisen rooli teoksen yhteiskunnassa kytkeytyy vahvasti ruumiiseen. Kuten toin esiin luvuissa 2.1 ja 2.2, fasistisessa ideologiassa nainen määrittyi lähinnä lisääntymiskykynsä kautta. 1930-luvun propagandakuvastossa naisia ohjattiin äidillisiksi donna-madreiksi, joiden ruumiit valjastettiin yhteiskunnan synnytyskoneiksi. Donna-madren pyöreä ja hedelmällinen muoto näkyy teoksessa esimerkiksi Francescan äidin ruumiissa: ”äidin kauneus oli haihtunut, sillä ylimääräinen rasva, jota hänelle oli kertynyt vatsaan ja poskiin hänen yrittäessään lahjoittaa isälleni jälkeläisiä, oli ja pysyi vielä vuosien jälkeenkin”<sup>37</sup> (EPM, 46–47).

Myös Iris Marion Young tuo esiin esseessään ”Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility, and Spatiality”, kuinka patriarkaalinen yhteiskunta määrittelee naisen objektiksi. Naisena olemiseen liittyy aina se mahdollisuus, tulee nähdä pelkästään ruumiina, joka on toisen subjektin aikomusten ja manipulaatioiden kohde. (Young 2005, 44.) Salvionin teoksessa erityisesti miehet käsittävät naiset ruumiillisuuden kautta. Miehet suhtautuvat naisiin äiteinä ja vaimoina sekä ruumiina ja heille alisteisina objekteina. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, miten Francesca kuvaa perheensä luokse vieraaksi saapunutta herra Colomboa: ”Tunnistin hänet tavasta, jolla hän kohdisti katseensa niin esineisiin kuin

---

<sup>37</sup> La bellezza, invece, era svanita perché il gonfiore del ventre e delle quance che aveva accumulato per dare a mio padre i figli che voleva le era rimasto sotto la carne anche anni dopo (M, 34).

ihmisiinkin: kuin kaikki olisi ollut häntä varten, äiti mukaan lukien”<sup>38</sup> (EPM, 73). Myös poikien ja miesten puhettavassa piirtyy käsitys tytöistä ja naisista objekteina: ”Veljeni on sanonut minulle, ettei tyttöjen tarvitse oppia muuta kuin uhrautumaan miehen vuoksi ilman, että vaativat mitään vastalahjaksi”<sup>39</sup> (EPM, 216).

Vaikka naiset käsitetään ruumiinsa kautta, toisaalta naisen ruumiillisuus on teoksen yhteiskunnassa myös hävettävää ja piilotettavaa. Esimerkiksi Francescan äiti välittää Francescalle käsityksiä siitä, että seksuaalisuus on jotakin syntistä ja hävettävää. Itsensä kosketeleminen saa Francescan tuntemaan itsensä likaiseksi, vääränlaiseksi ja syntiseksi (EPM, 28). Uteliaisuus omaa heräävää seksuaalisuutta kohtaan ei ole nuorelle tytölle suotavaa: ”Carla vihjasi poikien ja tyttöjen välisiin touhuihin, joista puhuessaan äiti aina painotti, että olin ”pelkkä tyttölapsi” ja ettei minun pitänyt ajatella mitään sellaista, sillä se oli synty”<sup>40</sup> (EPM, 78). Myös kuukautiset ovat teoksessa tabu, josta ei sovi puhua. Kun Francescan kuukautiset alkavat, hänen äitinsä ohjeistaa Francesca olemaan puhumatta niistä: ”Ja seuraavilla kerroilla sinun tarvitsee vain sanoa, että olet huonovointinen. Muu ei tule kyseeseen.”<sup>41</sup> (EPM, 141.) Francesca opetetaan häpeämään omaa ruumiillisuuttaan.

Young (2005, 44–45) esittää, että naisen käsittäminen objektiksi johtaa siihen, että naiset ovat itsetietoisia omasta kehostaan ja etäännyvät siitä. Kasvaessaan tytöstä nuoreksi naiseksi myös Francesca alkaa tuntea etäisyyttä omaan ruumiiseensa:

[M]itä isommaksi kasvoin, sitä tietoisemmaksi tulin siitä, että elämäni kutistui päivä päivältä sen sijaan, että se olisi kasvanut samaa tahtia vartalonni, rintojeni ja reisieni kanssa. Se kutistui kutistumistaan, kunnes katosin itse itseltäni. (EPM, 49.)

[M]a piú crescevo piú mi accorgevo che ogni giorno la mia vita, anziché ingrandirsi insieme al mio corpo, al mio petto alle mie cosce, diventava piú piccola, sempre piú piccola, fino a farmi scomparire (M, 35–36).

Kasvaessaan Francesca alkaa tulla tietoiseksi omasta ruumiillisuudestaan. Naiselliseksi muuttuvan vartalon, rintojen ja reisien myötä Francesca kokee, että hänen elämänsä on alkanut kutistua. Hän tiedostaa, mikä on naisen osa yhteiskunnassa: naiseksi muuttuessaan

<sup>38</sup> Lo riconobbi per il modo arrogante che aveva di posare lo sguardo sulle cose come se fossero lí apposta per lui, compresa mi madre (M, 54).

<sup>39</sup> L’única cosa che devono imparare a fare femmine è a darsi senza pretendere, proprio come le donne del duce (M, 166).

<sup>40</sup> Allora capii che la Carla stava pensando a tutta la faccenda dei ragazzi e delle ragazze di cui parlava mia madre ricordandomi che ero ”solo una femmina” e che quelle cose non ci dovevo pensare perché facevo peccato (M, 58).

<sup>41</sup> E le prossime volte devi dire solo: ”Sono indisposta.” Sennò non sta bene. (M, 107.)

Francescasta tulee yhteiskunnan silmissä pelkkä ruumis ja objekti, joka on olemassa vain toisia varten. Etäisyys omaan itseensä kasvaa, ja Francesca kokee, että hän katoaa itseltään.

Francesca alkaa tuntea kehonsa vieraaksi erityisesti sen jälkeen, kun hänen kuukautisensa alkavat. Usein kuukautiset nähdään siirtymäriittinä, jossa työstä tulee nainen (ks. esim. Britton 1996), ja myös Francescan äiti nostaa esiin tämän siirtymän: ”Sinä olet nyt nainen”<sup>42</sup> (EPM, 141). Kuukautisten myötä Francesca huomaa, että häneen suhtaudutaan eri tavalla. Francesca kuvaa, kuinka Filippo ja Matteo alkavat huomata eroavaisuuksia itsensä ja tyttöjen välillä (EPM, 215). Naiseksi muuttuva keho on myös altis miesten katseille:

Päivä päivältä ruumiini kuitenkin muuttui yhä vieraammaksi, joksikin sellaiseksi, jota minun itseni oli vaikea ymmärtää. Panin ensimmäistä kertaa merkkille katseet, joita muut, varsinkin miehet, minuun loivat.

Kävinpä sitten joella Malnatan ja poikien kanssa ikäkuluissa rievuissa tai lähdin siististi kammattuna ja hyväntuokuisena äidin kanssa asioille, tunsin joka kerta tuntemattomien vilkaisujen ja kuiskuttelun painon raskaana niskassani. (EPM, 142.)

Ma ogni giorno il mio corpo diventava sempre piú estraneo, qualcosa che faticavo a capire. Mi accorgevo per la prima volta degli sguardi altrui, soprattutto maschili.

Andavo al Lambro con Malnati indossando vecchi vestiti oppure uscivo ben pettinata e profumata a fare commissioni assieme a mia madre e sempre avvertivo il peso delle occhiate e dei commenti bisbigliati dagli sconosciuti. (M, 107.)

Ulkoinen muutos ei kulje samaa tahtia sisäisen muutoksen kanssa, ja Francescan on vaikea ymmärtää muutoksia kehossaan. Naisen kehossa Francesca muuttuu objektiksi, ja miesten katseet tuntuvat hänestä epämiellyttäviltä.

Francesca ei kuitenkaan jää vain katseiden kohteeksi. Kuten Young tuo esseessään esiin, uhka naisen ruumiillisen tilan ja fyysisen koskemattomuuden loukkaamisesta on aina olemassa. Esimerkiksi naisia voi koskettaa tilanteissa, joissa miehiä ei olisi hyväksyttävää koskettaa. (Young 2005, 45.) Kun Francesca saapuu äitinsä ja isänsä kanssa kirkolle jumalanpalvelukseen, he törmäävät Colombojen perheeseen. Rouva Colombo kehuu varttunutta Francesca herra ja rouva Stradalle, mutta myös Colombojen vanhempi poika Tiziano toteaa Francescan kasvaneen todelliseksi neidiksi. Tiziano ojentaa kätensä aikeenaan hipaista Francescan hameenhelmaa, mutta Francesca kavahtaa ja huutaa: ”Ei”. Francesca saa torut äidiltään, vaikka ei vain haluaisi, että häneen kosketaan. Myös herra Colombo vähättelee tilannetta: ”Mitä sinä pelkää?” herra Colombo sanoi ja naurahti. ”Ei hän suinkaan syö sinua

---

<sup>42</sup> Sei una donna (M, 107).

suuhunsa.”<sup>43</sup> (EPM, 279.) Teoksen yhteiskunnassa nuorta naista pitäisi olla hyväksyttävää koskea ilman lupaa.

Äärimmäinen muoto ruumiillisen tilan loukkaamisesta on raiskaus (Young 2005, 45). Jumalanpalveluksessa ehtoollisen aikana Francesca vetäytyy Madonnan kappeliin saadakseen olla rauhassa, ja hän polvistuu madonnapatsaan eteen rukoilemaan. Yhtäkkiä Tiziano ilmestyy hänen viereensä ja alkaa kosketella häntä:

En kyennyt hievahtamaankaan, en edes ajattelemaan. Oli vain hänen kylmä ihonsa ja ylemmäs hivuttautuvan hameen kangas, jonka alta reiteni paljastuivat. Madonna katsoi minua edelleen. Tizianon sormet painoivat minua lujaa jalkojen välistä, tekivät pyörivää liikettä, joka synnytti täysin odottamatta uumenissani mielihyvän kuumen aallon, johon sekoittui tuskaa. Pidin tiukasti kiinni penkistä. Tiziano voihki suu korvallani ja hyssytteli minua samalla, kun hänen sormensa yrittivät löytää tiensä alushousujen reunan alle. Olin kuin sulaa vahaa hänen käsissään, kuin nuo liekin sulattamat kynttilät. Olisin tahtonut huutaa ja potkia, mutta pelko ja kuvotus olivat pimentäneet järkeni, työntäneet tietoisuuteni johonkin sopukkaan, jonne minulla ei ollut pääsyä. (EPM, 283.)

Non riuscivo a muovermi, nemmeno a pensare. C'era solo il freddo della sua pelle, il tessuto della gonna che si scostava, scoprendomi le cosce. La Madonna continuava a guardare. Le dita di Tiziano mi premettero forte in mezzo alle gambe, fecero un movimento circolare che mi portò addosso un'onda calda e inaspettata di piacere e dolore insieme. Mi aggrappai alla panca.

Tiziano gemette, la bocca al mio orecchio, disse *Shh* mentre le sue dita cercavano di insinuarsi sotto l'orlo delle mutande. Ero una candela sciolta dal caldo, ero docile tra le sue mani: avrei voluto urlare, scalciare, ma la paura e lo schifo avevano spinto la mia coscienza in un luogo che non potevo raggiungere. (M, 215–216.)

Kun Tiziano koskettaa Francesca ilman lupaa, Francesca etäännyy ruumiistaan niin paljon, että hän menettää kehonsa hallinnan. Hän haluaisi potkia ja huutaa, mutta hän ei pysty liikkumaan, vaan kokee olevansa kuin kappelin kynttilöiden sula vaha. Leena Taavitsainen-Petäjän käänöksessä on käytetty sanontaa ”olla kuin sulaa vahaa”, mikä saa suomen kielessä usein positiivisen merkityksen. Italiankielisessä alkuperäistekstissä kohta ei kuitenkaan synnytä samanlaisia mielleyhtymiä, vaan kyse on vain metaforasta, jolla kuvataan Francescan kokemusta kehonsa hallinnan menettämisestä: ”olin kuumuudessa sulanut kynttilä”. Kokemus on ristiriitainen, kun mielihyvä, tuska, pelko ja kuvotus sekoittuvat toisiinsa.

Francesca pakenee Madonnan kappelista turvaan joenrantaan. Kun Noé löytää hänet joelta, Francesca tuntee häpeää: ”Tunsin oloni likaiseksi, vääränlaiseksi. En halunnut hänen

---

<sup>43</sup> ”E di cosa hai paura”, rise il signor Colombo. ”Mica ti mangia.” (M, 213.)

koskevan minua. Halusin vain, että hän auttaisi minua katoamaan.”<sup>44</sup> (EPM, 284.) Usein raiskattu naisruumis nähdään häväistynä, saastuneena ja epäpuhtaana. Tämä ajatus on juurtunut erityisesti patriarkaaliseen kulttuuriin, jossa häväistylle naiselle itsemurha on parempi ratkaisu kuin elämä ”saastuneena” (Thompson & Gunne 2010, 9–10). Sama ratkaisu on tuttu myös hukkuvan naisen myytistä. Myös Francesca on sisäistänyt tämän ajatuksen ja haluaisi vain kadota. Vaikka Francesca kykeneekin jatkamaan elämäänsä tapahtumien jälkeen, jää seksuaalisen väkivallan trauma elämään hänen kehoonsa. Kokemus palautuu muistoina ja kehollisina tuntemuksina, kun Francesca näkee Tizianon myöhemmin: ”Mutta heti kun vilkaisinkin Tizianoa, tunsin hänen sormensa ja hengityksensä ihollani enkä pystynyt liikahtamaan”<sup>45</sup> (EPM, 293).

Kirjallisuuden traumakuvauksia tutkineen Riitta Jytilän mukaan omasta itsestä vieraantuminen tai itsensä näkeminen ulkopuolelta ovat tyypillisiä tehokeinoja seksuaalisen väkivallan kuvauksissa (Jytilä 2022, 100). Myös Francesca vieraantuu itsestään. Kappelissa hän on välillä läsnä tilanteessa ja ruumiinsa tuntemuksissa, mutta välillä hänen mielensä harhailee kehon ulkopuolisessa todellisuudessa, kuten madonnapatsaassa tai kappelin kynttilöissä. Vahvimmillaan itsestä vieraantuminen näkyy teoksen epilogissa, jossa kuvataan ennakoivasti tyttöjen ja Tizianon kohtaamista joella. Tiziano yrittää raiskata Francescan, mutta hänen sydämensä pettää kesken kaiken, ja Francesca jää makaamaan hänen ruumiinsa alle. Seksuaalinen väkivalta saa Francescan jälleen menettämään oman kehonsa hallinnan: ”Minäkö muka olisin pystynyt liikkumaan: enhän enää edes muistanut, että minulla oli ruumis. Se tuntui yhtä kaukaiselta muistolta kuin suusta pudonnut hammas.”<sup>46</sup> (EPM, 8.)

Seksuaalinen väkivalta heijastuu teoksessa myös taustalla käynnissä olevaan Abessinian, nykyisen Etiopian sotaan. Nainen ja maa rinnastuvat teoksessa toisiinsa: sekä maantieteellinen alue että nainen voidaan luvatta vallata, ja kumpikin on fasisteille resurssi, joka voidaan valjastaa hyödyttämään yhteiskuntaa. Maantieteellinen kolonisaatio ja naisten kehojen kolonisointi kytkeytyvät toisiinsa myös väkivaltaisten miesten nimissä. Tizianon ja hänen isänsä sukunimi Colombo voi olla tarkoituksellinen viittaus Kolumbukseen, jonka tutkimusmatkan seurauksena eurooppalaiset valtasivat Amerikan.

---

<sup>44</sup> Mi sentivo sporca e sbagliata. Non volevo che mi toccasse. Volevo solo che mi lasciasse sparire. (M, 217.)

<sup>45</sup> Ma appena guardavo Tiziano sentivo le sue dita e il suo fiato e a muovermi non ci riuscivo (M, 224).

<sup>46</sup> Ma io a muovermi non c’ero ancora riuscita: il mio corpo era diventato una cosa dimenticata e lontana, come un dente caduto (M, 3–4).

## 4.2 Liikkuvan ruumiin vastarinta

Edellisessä luvussa käsittelin sitä, kuinka Salvionin teoksen yhteiskunnassa nainen nähdään miehille alisteisena ruumiina ja objektina. Kasvaessaan tytöstä naiseksi Francescasta tulee miehisen katseen ja toiminnan kohde, ja hän vieraantuu kehostaan. Tytön tai naisen ruumis ei kuitenkaan ole teoksessa pelkästään objekti, vaan ruumiin avulla voi myös rakentaa omaa identiteettiään ja osoittaa vastarintaa (Palin 2004, 234).

Teoksen alkupuolella Francesca näyttäytyy paikoilleen asettuneena ja passiivisena. Hän on sulkeutunut kodin piiriin, eikä hän juuri liiku kodin ulkopuolella. Francescan passiivinen rooli heijastuu myös hänen ruumiillisiin liikkeisiinsä. Iris Marion Young esittää esseessään, että tyttö oppii estämään liikkeitään. Tyttöjen ja naisten mahdollisuuksia käyttää ruumistaan rajoitetaan: tytöille kerrotaan, että heidän on varottava itsensä satuttamista ja likaamista ja että asiat, joita he haluaisivat tehdä, ovat heille vaarallisia. Tytöt alkavat kokea ruumiinsa hauraiksi ja liikkumattomiksi. (Young 2005, 43–44.) Myös Francescan ruumista ja liikkeitä rajoitetaan. Mennessään kirkkoon äiti pukee hänelle pyhäpuvun, jota hänen on varottava likaamasta (EPM, 15). Äiti ei päästä häntä kiipeilemään puissa Maddalenan ja muiden lasten kanssa (EPM, 42), ja kirkkoon mennessä Francesca pidetään kädestä. Francesca rajoittaa myös itse omia liikkeitään. Hän astuu kirkossa pelkästään valkoisten marmorilaattojen päälle, sillä mustille laatoille astuminen merkitsee hänen mielessään helvettiin joutumista (EPM, 19). Francesca kokee, että tytölle maailma on paikka, jossa on kuljettava varpaisillaan ja varottava koskemasta mihinkään (EMP, 29).

Francesca tuntee oman kehonsa liikkumattomaksi ja jäykäksi. Kun Maddalena tulee hakemaan häntä leikkimään Lambrojoelle, hän haaveilee laskeutuvansa parvekkeelta alas verhon varassa, mutta toteaa, ettei se ole mahdollista: ”minä seisoin kotini parvekkeella pelkässä yöpuvussa enkä osannut kiipeillä, en edes puissa”<sup>47</sup> (EPM, 51). Hänen vieraillessaan Maddalenan kotona hän on kateellinen siitä, että heidän kotonaan saa tanssia (EPM, 92). Kun hän yrittää tanssia Maddalenan ja tämän sisarusten kanssa, hän tuntee kehonsa jäykäksi: ”Minä olin jäykkä kuin luudanvarsi [...] Jalkani olivat kuin nivelettömällä nukella, enkä tiennyt, missä pitää käsivarsia.”<sup>48</sup> (EPM, 92.) Yhteiskunnan asettamien roolien rajoittavuus heijastuu myös hänen ruumiiseensa ja liikkeisiinsä.

<sup>47</sup> con addosso solo la camicia da notte e di arrampicarmi non ero capace, nemmeno sugli alberi (M, 38).

<sup>48</sup> Io ero rigida e dritta come una scopa [...] Avevo le gambe come quelle di una bambola senza giunture, e non sapevo dove mettere le braccia (M, 68.)

Francesca ihailee Maddalena, joka leikkii joella, kiipeilee puissa ja tanssii kepeästi. Hän ihailee Maddalenan rupisia polvia ja naarmuisia käsiä, jotka merkitsevät aktiivisuutta, liikettä ja toimijuutta. Kirkon penkissä istuva Francesca raapii jalkaansa naulaan, jotta saisi myös omiin jalkoihinsa rupia:

Hapuulin naulaa jalalla ja varasin sille painoni. Ristin sormeni ja painoin niitä suuta vasten purren rystysiä hampaiden välissä, raavin kovaa polveani ja lausuin ylistystä Jumalalle.

Raavin polveani vimmatusti, kunnes kipu pureutui niskaan asti kuin sileäksi hiottu, tulikuuma esine.

Olisin halunnut polviini samanlaiset jäljet kuin Lambrojoen kolmikolla. Olisin halunnut tuntea jokiveden litisevän varpaiden välissä ja paljastaa mudan juovittamat sääreni. (EPM, 19–20.)

Cercai il chiodo con uda gamba e ci caricai sopra tutto il peso. Intrecciai le dita e le schiacciai sulla bocca spingendo le nocche tra i denti, grattavo forte il ginocchio e dicevo il *Gloria*.

Lo sfregai con foga finché il dolore mi scavò nella nuca come una cosa rovente e levigata.

Anche io volevo avere le rotule segnate come i ragazzi giù al Lambro. Anche io volevo sentire il fiume filtrarmi tra le dita dei piedi e monstrarle le gambe rigate di fango. (M, 14.)

Jalan raapiminen naulaan on omasta ruumiistaan vieraantuneelle ja passiiviseen rooliin asettuneelle Francescalle tapa päästä jälleen käsiksi omaan ruumiillisuuteensa. Hän haaveilee, että pääsisi mukaan Maddalenan ja poikien leikkeihin, joissa on lupa liikkua ja toimia aktiivisesti. Hän haluaa tuntea ympäristönsä ruumiillaan.

Liike näyttäytyykin teoksessa kapinana naisen passiivista roolia kohtaan. Luvussa 3 toin esiin Francescan ja Maddalenan kapinallisuuden erityisesti Rita Felskin ja Maria Österlundin käsitteiden avulla, ja liike näkyy myös heidän käsitteistöössään. Felski (1989, 126–129) kuvaa, kuinka feministiselle kehitysromaanille on olennaista naisen passiivisen roolin hylkääminen ja siirtyminen kohti aktiivista osallistumista ja toimintaa. Österlund (2005, 67) taas kuvaa tasapainottelevaa ja kapinoivaa tyttöä käsiteparilla aktiivinen – passiivinen. Kummankin tutkijan käsitteissä passiivisuus yhdistyy yhteiskunnan normien noudattamiseen. Aktiivisuus, siis myös liike, yhdistyy sen sijaan kapinaan.

Kuten jo aiemmin tutkielmassani toin esiin, Maddalena on avain Francescan kapinalle. Maddalenan fyysisten leikkien myötä Francesca oppii liikuttamaan omaa kehoaan. Liikkeen kautta Francesca saa yhteyden omaan kehoonsa, eikä tunne sitä enää vieraaksi tai etäiseksi:

Nyrkkitappelu, polvien hieroutuminen niljakasta pohjaa vasten sekä sormien väliin tarttuvan ja hiuksiin liimautuvan mustan mudan kosketus herättivät henkiin lihallisen puoleni. Minut oli muovattu ihosta ja verestä, sinelmistä ja luista. Ja terävistä ulokkeista ja huudoista. Olin elossa.

Malnatan ja poikien kanssa saatoin ensimmäistä kertaa sanoa: ”Olen tässä” ja tuntea noiden sanojen koko painon. (EPM, 130.)

Scontrarsi e fare pugni, strusciare le ginocchia sul fondo limaccioso e sentire il fango nero che si infilava tra le dita e si incollava ai capelli mi resero un essere di carne. Ero fatta di pelle e sangue, lividi e ossa. E spigoli e urla. Ero viva.

Con i Malnati potevo dire per la prima volta ”Sono qui” avvertendo tutto il peso di quell’affermazione. (M, 96.)

Liikkeen kautta Francesca muistaa, ettei ole pelkkä ruumis, vaan että hän on elossa.

Maddalenan fyysisten leikkien ja liikkeen kautta Francesca vahvistuu, eikä hän tunne enää ruumistaan hauraaksi. Francesca kuvaa, kuinka hänen jalkapohjiensa iho on parkkiintunut, eivätkä kivet enää hierrä hänen jalkapohjiaan (EPM, 129). Maddalenan kanssa hän ei myöskään pelkää, että satuttaisi itsensä (EPM, 102).

Myös Maddalenan menettäminen on Francescalle ruumiillinen kokemus. Koulussa Giulia-niminen tyttö työnnetään alas portaita, ja hetken Francesca uskoo, että Maddalena olisi voinut tehdä sen. Maddalena suuttuu Francescalle, eivätkä tytöt tapaa toisiaan moneen päivään. Maddalenan poissaolo tuntuu Francescasta siltä, kuin häneltä olisi revitty raaja irti (EPM, 172). Francesca alkaa kaivata naarmuja ihoonsa: ”Toisinaan upotin kynteni käsivarren ihoon ja aloin kynsiä itseäni, jotta muistaisin naarmut, joita kissat olivat edellisenä kesänä jättäneet iholleni. Kipu pyyhki pois kaiken muun, joskin vain hetkeksi.”<sup>49</sup> (EPM, 174.) Francesca ei menetä pelkästään ystäväänsä, vaan myös mahdollisuuden leikkiin, liikkeeseen ja kapinaan. Hän tuntee jälleen olevansa irrallaan omasta kehostaan, ja itsensä kynsiminen on tapa päästä siihen käsiksi.

Liike pelastaa tytöt myös väkivallan uhrin asemasta. Kun tytöt kohtaavat Tizianon joella, tämä lyö ensin Maddalena ja yrittää hukuttaa tämän. Sen jälkeen Tiziano yrittää raiskata Francescan, mutta hänen sydämensä pettää, ja hänen kuollut ruumiinsa rojahtaa Francescan päälle. Kuten toin edellisessä luvussa esiin, tilanteessa Francesca etäänny ruumiistaan eikä kykene liikkumaan. Vedestä ylös noussut Maddalena saa hänet kuitenkin taas liikkeelle: ”Hänen äänensä kajahteli pääni sisällä kovempaa. Sain vaivoin hivutetuksi toisen käsivarteni miehen ruumiin alta, sitten toisen. Painoin kämmeniäni vasten hänen rintakehäänsä ja

---

<sup>49</sup> A volte mi ficcavo le unghie nelle braccia e prendevo a graffiarmi, rievocando le ferite che mi avevano fatto i gatti in estate. Quel dolore, anche se per poco, scacciava via l’altro. (M, 132.)

työnsin.”<sup>50</sup> (EPM, 8–9.) Maddalenasta ja Francescasta ei tule väkivallan häpäisemiä, rikottuja naisia tai kuolleita paikoilleen jääneitä ruumiita, vaan he kävelevät joelta omin voimin kotiin ja jatkavat elämäänsä.

Usein kulttuurikuvastossa nainen asetetaan uhrin asemaan ja miehet esitetään väkivallantekijöinä. Raiskaus taas näyttäytyy miesten välisenä kilpailuna, jossa naisen osana on olla miesten omaisuutta. Kaunokirjallisuudella on kuitenkin mahdollisuus haastaa, purkaa ja toistaa toisin näitä kulttuuriin juurtuneita asetelmia. (Karkulehto & Rossi 2017, 7–8; Thompson & Gunne 2010, 8–11; Jytälä 2022, 84.) Salvionin teos kääntää kulttuurikuvaston uhriasetelman pääläelleen. Francesca ja Maddalena eivät alistu naisen passiiviseen rooliin, miehille alistaisiksi ruumiiksi tai väkivallan uhreiksi, vaan liikkeen kautta he pyristelevät ulos näistä asetelmista. Tytön ruumis ei ole alistettu, hauras tai liikkumaton objekti, vaan voimakas kapinan väline, jolla vallitsevia valta-asetelmia voidaan haastaa.

---

<sup>50</sup> La sua voce mi sciabordò dentro la testa, sempre piú forte. A fatica feci sgusciare un braccio da sotto il corpo di lui, poi l'altro. Premetti i palmi sul suo petto e spinsi. (M, 4.)

## 5 Lopuksi

Tässä tutkielmassa olen tarkastellut sukupuolen ja vallan teemoja sekä kapinaa Beatrice Salvionin romaanissa *En pelkää mitään*. Feministisen kirjallisuudentutkimuksen ja tyttöstudion näkökulmia hyödyntäen olen osoittanut, kuinka sukupuoli ja valta kietoutuvat romaanissa yhteen monella tapaa. Teoksen naishahmojen olemista määrittelevät ja rajoittavat vahvasti fasistisen yhteiskunnan ihanteet siitä, millainen naisen tulisi olla. Francescan kerronnasta välittyvät erilaiset naiseutta määrittelevät diskurssit, ja niin perhe, kirkko, koulu kuin fasistinen hallintokin ohjaavat tyttöjä ja naisia tottelevaisiksi, isänmaataan kunnioittaviksi äideiksi ja vaimoiksi. Kriittisen miestutkimuksen käsitteitä hyödyntäen olen kuitenkin tuonut esiin, kuinka toisaalta myös miehen rooli näyttäytyy teoksessa kapeana. Hegemonisen maskuliinisuuden ihanteet hyväksytyä tapaa olla mies, ja naisten alistaminen, väkivalta ja sodan ihannointi ovat teoksessa tapoja osoittaa sekä omaa maskuliinisuutta että valtaa.

*En pelkää mitään* -romaanissa myös myytit ja kulttuuriset kertomukset osallistuvat naisten roolien määrittelyyn. Olen tukeutunut tutkielmassani Roland Barthesin myytin määrittelyyn ja tuonut esiin, miten esimerkiksi kristillinen mytologia ja kulttuuriset kertomusmallit tukevat osaltaan normeja nöyristä, äidillisistä, siveellisistä ja passiivisista naisista. Alicia Ostrikerin myyttirevision käsitteen avulla olen kuitenkin tarkastellut tutkielmassani myös sitä, miten teoksessa myyttien ja kulttuuristen kertomusten asetelmia puretaan. Myyttien uudelleenkirjoitukset haastavat alkuperäisiä naisia alistavia myyttejä ja rakentavat uusia merkityksiä. Raamatun paratiisimyytin uudelleenkirjoituksessa tietoisuuden herääminen ei näyttäydy negatiivisena asiana, vaan se on avain vanhojen käsitysten kyseenalaistamiselle ja oman identiteetin löytämiselle. Hukkuvan naisen myytistä tutun maineensa menettäneen naisen ei tarvitse hukkoa, eikä normeista poikkeavien naisten osana tarvitse olla rajoittava avioliitto tai kuolema.

Michel Foucault'ta mukaillen valtaan sisältyy aina myös vastarintaa. Lukemalla romaania Rita Felskin määrittelemänä feministisenä kehitysromaanina olen tuonut esiin, miten *En pelkää mitään* esittää Francescan siirtymän rajoittavasta kodin piiristä kohti yhteiskuntaa ja aktiivista toimintaa. Francescan ja Maddalenan kapinallisuutta olen tarkastellut tarkemmin myös Maria Österlundin tyttömatriisin ja Maria Margareta Österholmin vinon tytön käsitteen kautta. Teoksessa Maddalena näyttäytyy normeista poikkeavana kapinallisena tai vinona tyttönä. Häneen tutustuttuaan Francesca alkaa kyseenalaistaa ympäröivää todellisuutta sekä

omaa asemaansa, ja vähitellen hän alkaa irtautua kiltin ja kunnollisen tytön, eli tyttömatriisin tasapainottelevan tytön, roolista. Yhdessä tytöt kapinoivat rajoittavia sukupuolirooleja vastaan. Kapina ei kuitenkaan ole staattista, vaan tytöt liikkuvat teoksessa kapinan ja sopeutumisen välillä.

Valta kietoutuu teoksessa myös ruumiiseen. Iris Marion Youngin ajatuksia mukaillen olen tuonut esiin, kuinka teoksen yhteiskunnassa tytöt ja naiset nähdään ruumiina ja objekteina, joille miesten on lupa tehdä mitä vain. Objektin asema saa Francescan vieraantumaan omasta ruumiillisuudestaan, ja hän kokee naiseksi muuttuvan kehonsa liikkumattomaksi ja hauraaksi. Etenkin seksuaalinen väkivalta saa Francescan etäännyttämään omasta ruumiistaan. Toisaalta naisen ruumiissa on myös mahdollisuus vastarintaan. Siinä missä liikkumattomuus ja hauraus kuvastavat naisen passiivista roolia, näyttäytyy liike teoksessa kapinana sitä vastaan.

Francesca ja Maddalena jättävät toki jälkeensä myös mielenkiintoisia kysymyksiä, joihin en ole tämän tutkielman puitteissa etsinyt vastauksia. Tässä tutkielmassa vähemmälle tarkastelulle jääneet queer-luenta sekä luokkaan ja risteäviin eroihin liittyvät kysymykset ovat mahdollisia tutkimuskohteita. Vaikka olen tutkielmassani keskittynyt tarkastelemaan ainoastaan Salvionin esikoisteosta, Francescan ja Maddalenan tarina jatkuu teoksessa *La Malacarne* (2024). Teos sijoittuu *En pelkää mitään* -romaanin jälkeiseen aikaan vuoteen 1940 ja herättää monia kiinnostavia kysymyksiä. Millaisiksi Francesca ja Maddalena muuttuvat varttuessaan? Ovatko he edelleen kapinoivia ja vinoja vai muuttuvatko he kasvaessaan sopeutuvimmiksi kuten monet kehitysromaanien ja tyttökirjojen nuoret naiset? Francesca ja Maddalena eivät myöskään ole ainoita kapinoivia tyttöjä, vaan valta-asemia ja normeja haastavilla tyttö- ja naishahmoilla on etenkin länsimaisessa kirjallisuudessa pitkä historia. Tyttöyden kuvauksia olisikin kiinnostavaa tutkia vielä laajemman aineiston avulla. Etenkin kapinalliset tytöt tarjoavat aineksia jatkotutkimukselle, ja esimerkiksi Francesca ja Maddalena olisi kiinnostavaa verrata myös muihin kirjallisuuden kapinoiviin tai vinoihin tyttöhahmoihin.

Tyttöyden kuvaukset muuttuvat historiallisesti ja kulttuurisesti, ja ne kertovat aina jotakin myös omasta todellisuudestamme. Vaikka kapinoivat tyttöhahmot eivät ole kirjallisuudessa uusi ilmiö, on *En pelkää mitään* osoitus siitä, että tarvitsemme heitä edelleen. Kertomalla tarinan tyttöistä fasistisessa Italiassa Salvioni pureutuu myös tämän hetken ongelmakohtiin. Tutkielman kirjoitushetkenkin maailmassa sukupuoleen ja valtaan liittyvät kysymykset ovat huolestuttavan ajankohtaisia. Konservatiiviset arvot ovat voimistuneet, eivätkä tyttöjen ja

naisten oikeudet ole itsestäänselvyys. Naisiin kohdistuva väkivalta on ajankohtainen ja syvään juurtunut yhteiskunnallinen ongelma myös Suomessa. Kuten olen tässä tutkielmassakin tuonut esiin, kertomuksilla on kyky muokata käsityksiämme, toimintaamme ja ajatteluamme. Francescan ja Maddalenen kautta *En pelkää mitään* muistuttaa meille, että kapinoiminen on mahdollista.

## Lähteet

- Salvioni, Beatrice 2024: *En pelkää mitään* [=EPM]. Suom. Leena Taavitsainen-Petäjä. Helsinki: Gummerus.
- Salvioni, Beatrice 2023: *La Malnata* [=M]. Torino: Einaudi.
1. Mooseksen kirja 2–3. Raamattu 1992: Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: Suomen piiphiaseura. <https://www.raamattu.fi/raamattu/KR92/GEN.2> Haettu 13.4.2026.
1. Mooseksen kirja 6. Raamattu 1992: Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Helsinki: Suomen piiphiaseura. <https://www.raamattu.fi/raamattu/KR92/GEN.2> Haettu 13.4.2026.
- Aalto, Minna 2000: *Vapauden ja velvollisuuden ristiriita. Kehitysromaanin mahdollisuudet 1890-luvun lopun ja 1900-luvun alun naiskirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.
- Barthes, Roland 1994: *Mytologioita (Mythologies, 1957)*. Suom. Panu Minkkinen. Helsinki: Gaudeamus.
- Beatrice Salvioni n.d.a [Verkkosivu]. <https://www.einaudi.it/autori/beatrice-salvioni/> Haettu 8.3.2026.
- Beatrice Salvioni n.d.b [Verkkosivu]. <https://thewall.scuolaholden.it/allievi/beatrice-salvioni/> Haettu 6.4.2026.
- de Beauvoir, Simone 2009: *Toinen sukupuoli 1 & 2 (Le deuxième sexe, 1949)*. Suom. Iina Koskinen, Hanna Lukkari ja Erika Ruonakoski. Helsinki: Tammi.
- Bordo, Susan 2003: *Feminism, Foucault and the Politics of the Body*. Teoksessa *Up Against Foucault. Explorations of Some Tensions between Foucault and Feminism*. Toim. Caroline Ramazanoglu. New York/London: Routledge, 179–202.
- Britton, Cathryn J. 1996: ”Learning About ’The Curse’. An Anthropological Perspective on Experiences of Menstruation”. *Women’s Studies International Forum*. 19:6 (1996), 645–653.
- Brown, Penny 1992: *The Poison at the Source. The Female Novel of Self-Development in the Early Twentieth Century*. Lontoo: Palgrave Macmillan.
- Butler, Judith 2006: *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin lumous (Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity, 1990)*. Suom. Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.
- Castrén Paavo & Pietilä-Castrén Leena 2000: *Antiikin käsikirja*. Helsinki: Otava.

- Chang, Natasha V. 2015: *The Crisis-Woman: Body Politics and the Modern Woman in Fascist Italy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Cixous, Hélène 2013: *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia (Le Rire de la Méduse et autres ironies, 1975)*. Suom. Heta Rundgren ja Aura Sevón. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Coffelt, J. Roberta 2001: *She "Too Much of Water Hast": Drownings and Near-drownings in Twentieth Century North American Literature by Women*. Väitöskirja. University of North Texas.  
<https://www.proquest.com/openview/6ae047f0d55ff9c98c30741a7f55d9f2/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- Cohn, Dorrit 1983: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Felski, Rita 1989: *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Foucault, Michel 2010: *Seksuaalisuuden historia (Histoire de la sexualité, 1976/1984)*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Gaudeamus.
- Gibault, Fabien 2025: "Italy–Vatican: Between Institutional Proximity and Ideological Divides". *The French Institute for International and Strategic Affairs (IRIS)*, 28.4.2025 [verkkoartikkeli]. <https://www.iris-france.org/en/italie-vatican-entre-proximite-institutionnelle-et-fractures-ideologiques/> Haettu 7.4.2026.
- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan 1979/2000: *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. Second Edition*. New Haven/Lontoo: Yale University Press.
- Halonen, Minna & Karkulehto, Sanna 2017: Vedenpaisumus tornikamareissa. Sukupuolittavaa väkivaltaa purkavat naisruumiin kokemukset ja eettinen lukeminen. Teoksessa *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Helsinki: SKS, 186–215.
- Harris, Anita 2004: Introduction. Teoksessa *All About the Girl: Culture, Power, and Identity*. Toim. Anita Harris. New York/London: Routledge, xvii–xxv.
- Heinämaa, Sara & Reuter, Martina & Saarikangas Kirsi 1997: Lähtökohtia. Teoksessa *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Toim. Sara Heinämaa, Martina Reuter ja Kirsi Saarikangas. Helsinki: Gaudeamus, 7–19.
- Hunt, Maurice 2005: "Impregnating Ophelia". *Neophilologus*. 89 (2005), 641–663.  
<https://doi-org.ezproxy.utu.fi/2443/10.1007/s11061-005-5284-0>

- Hyttinen, Elsi 2024: Feministinen ja queer-teoreettinen kirjallisuudentutkimus. Teoksessa *Lähestymistapoja kirjallisuuteen*. Toim. Hanna Meretoja, Aino Mäkikalli, Anna Helle, Kaisa Ilmonen ja Markku Lehtimäki. Helsinki: SKS, 324–334.
- Hägg, Göran 2008: *Mussolini*. Suom. Heikki Eskelinen. Helsinki: Otava.
- Ilmonen, Kaisa 2009: “Miten romaanilaji sääntelee vapautta. Karibialainen kirjallisuus ja paikoiltaan siirtynyt kehitysromaanii”. *AVAIN – Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti*. 1, 5-21. <https://doi.org/10.30665/av.74757>
- Jokinen, Arto 2010: Kriittinen mies- ja maskuliinisuustutkimus. Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino, 128–139.
- Jokinen, Arto 2000: *Panssaroitu maskuliinisuus: Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Tampere: Tampere University Press.
- Jytilä, Riitta 2022: *Traumaattinen muisti nykyproosassa*. Helsinki: SKS.
- Kantola, Johanna 2010: Sukupuoli ja valta. Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi ja Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino, 78–87.
- Karkulehto, Sanna 2006: Seksuaalisen ruumiin modernit teoriat. Teoksessa *Seksuaalinen ruumis. Kulttuuritieteelliset lähestymistavat*. Toim. Taina Kinnunen ja Anne Puuronen. Helsinki: Gaudeamus, 44–70.
- Karkulehto, Sanna 2011: *Seksin mediamarkkinat*. Helsinki: Gaudeamus.
- Karkulehto, Sanna & Rossi, Leena-Maija 2017: Johdanto: Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa – sukupuolen ja väkivallan risteyksessä. Teoksessa *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Toim. Sanna Karkulehto ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: SKS, 7–24.
- Koho, Satu 2017: Hyväksikäytetty tyttö vai ahnas narttu? Sukupuoli, väkivalta ja kehon maantiede Riikka Pulkkisen *Raja*-romaanissa. Teoksessa *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Toim. Sanna Karkulehto ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: SKS, 160–185.
- Kunnas, Tarmo 2013: *Fasismien lumous*. Jyväskylä: Atena.
- Koivunen, Anu 2004: Sorto. Teoksessa *Avainsanat. 10 Askelta feministiseen tutkimukseen* (1996). Toim. Anu Koivunen ja Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino, 35–76.
- Koivunen, Helena 2005: *Madonna ja huora*. Helsinki: Otava.
- Käyhkö, Mari 2011: Koulu tyttö tutkimuksen näyttämönä. Teoksessa *Entäs tytöt. Johdatus tyttö tutkimukseen*. Toim. Karoliina Ojanen, Heta Mulari ja Sanna Aaltonen. Tampere: Vastapaino, 89–133.

- La Malnata. [Verkkosivu]. <https://www.einaudi.it/approfondimenti/beatrice-salvioni-la-malnata/> Haettu 8.3.2026.
- Lanser, Susan Sniader 1992: *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lappalainen, Päivi 2012: Ystävyys varhaisissa tyttökirjoissa. Teoksessa *Ritvan ystäväkirja*. Toim. Maarit Leskelä-Kärki, Kirsi Tuohela ja Kaisa Vehkalahti. Turku: k&h-kustannus, 207–221.
- Larson, Dixie Lee 1991: *The Motif of the Drowned Woman in Nineteenth Century Literature and Art*. Väitöskirja. University of New Mexico.  
<https://www.proquest.com/openview/c12c84028ab095ebd13934174c917926/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- Lauter, Estella 1984: *Women as Mythmakers. Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*. Bloomington: Indiana University Press.
- Le Boulicaut, Yannick 2005: ”Shores in Joseph Conrad’s Works”. *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad Studies*, 37(3), 233–244.
- Leden, Laura 2022: Tyttökirjallisuus ja tyttöyden adaptaatio käänntieteilisenä tutkimuskohteena. Teoksessa *Johdatus lastenkirjallisuuden tutkimukseen*. Toim. Kaisa Laaksonen. Tampere: Lastenkirjainstituutti, 137–150.
- Lehtonen, Mikko 2004: *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia* (1996). Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko 1995: *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Tampere: Vastapaino.
- Leppihalme, Ilmari 1995: Penelopen urakka: Myytinkäytön ongelmia ja strategioita naiskirjallisuudessa. Teoksessa *Hullu herttuatar ja muita naisia. Sukupuolen konstruointia naiskirjallisuudessa*. Toim. Raija Paananen ja Nina Työlähti. Oulu: Oulun yliopisto. 21–42.
- Liljeström, Marianne 2004: Sukupuolijärjestelmä. Teoksessa *Avainsanat.10 Askelta feministiseen tutkimukseen* (1996). Toim. Anu Koivunen ja Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino, 111–138.
- Makkonen, Anna 2006: Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS, 9–30.
- Melkas, Kukku 2006: ”Uusi nainen ja modernin mahdollisuudet Aino Kallaksen tuotannossa”. *Naistutkimus*. 19:2 (2006), 57–61.

- Meretoja, Hanna 2018: Kertomusten eettinen potentiaali ja vaarat: kuusi mittapuuta. *AVAIN – Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti*, 2018(1), 6-25.  
<https://doi.org/10.30665/av.70005>
- Moraru, Christian 2001: *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. New York: State University of New York Press.
- Morris, Pam 1997: *Kirjallisuus ja Feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen (Literature and Feminism. An Introduction, 1993)*. Helsinki: SKS.
- Ojanen, Karoliina 2011: Katsaus tyttö tutkimuksen suomalaiseen historian ja keskusteluihin. Teoksessa *Entäs tytöt. Johdatus tyttö tutkimukseen*. Toim. Karoliina Ojanen, Heta Mulari ja Sanna Aaltonen. Tampere: Vastapaino, 9–43.
- Ostriker, Alicia 1982: "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking." *Signs* 8:1 (1982): 68–90. <http://www.jstor.org/stable/3173482>.
- 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." *The Modern Language Review* 102:3 (2007): 781–92. <https://doi.org/10.2307/20467434>.
- Palin, Tutta 2004: Ruumis. Teoksessa *Avainsanat. 10 Askelta feministiseen tutkimukseen* (1996). Toim. Anu Koivunen ja Marianne Liljeström. Tampere: Vastapaino, 225–244.
- Reid-Walsh, Jaqueline 2011: Girlhood. Teoksessa *Keywords for Children's Literature*. Toim. Philip Nel ja Lissa Paul. New York/London: New York University Press, 92–95.
- Rigney, Barbara Hill 1982: *Lilith's Daughters. Women and Religion in Contemporary Fiction*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Rosenholm, Arja 2018: "Kaikki ihmiset osaavat uida". Venäläisen kirjallisuuden uimareita. Teoksessa *Veteen kirjoitettu. Veden merkitykset kirjallisuudessa*. Toim. Markku Lehtimäki, Hanna Meretoja ja Arja Rosenholm. Helsinki: SKS, 48–72.
- Rossi, Leena–Maija 2010: Sukupuoli ja seksuaalisuus, eroista eroihin. Teoksessa *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi ja Tuula Juvonen. Tampere: Vastapaino, 21–37.
- Rättyä, Kaisu 2005: *Suvi Kinosta seuraten. Näkökulmia Jukka Parkkisen trilogiaan*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Saariluoma, Liisa 2000: Johdanto: myytit klassisessa ja modernissa kirjallisuudessa. Teoksessa *Keijujen kuningas ja musta Akhilleus. Myytit modernissa kirjallisuudessa*. Toim. Liisa Saariluoma. Helsinki: SKS, 8–57.

- Sellers, Susan 2001: *Myth and Fairy Tale in Contemporary Women's Fiction*. Gordonsville, Virginia: Palgrave Macmillan.
- Thompson, Zoë Brigley & Gunne, Sorcha 2010: Introduction: Feminism without Borders: The Potentials and Pitfalls of Rethorizing Rape. Teoksessa *Feminism, Literature and Rape Narratives. Violence and Violation*. Toim. Sorcha Gunne ja Zoë Brigley Thompson. New York: Routledge, 1–20.
- Voipio, Myry 2008: Palkeenkieli helmassa. *Onnimanni*. 4/2008, 12–17.
- Voipio, Myry 2009: *Luulen, että olen löytänyt sen. Minkä? Itseni. Tyttöjen toimijuuden muutoksista tyttökirjallisuudessa*. Pro gradu -tutkielma. Oulun yliopisto.
- Voipio Myry 2015: *Emansipaation ja ohjailun ristivedossa. Suomalaisen tyttökirjallisuuden kehitys 1889–2011*. Väitöskirja. Jyväskylä: University of Jyväskylä.
- Vuola, Elina 1994: Eevan ja Marian tyttäret. Kristinuskon naiskuva. Teoksessa *Pahan tyttäret. Sukupuolitettu pelko, viha ja valta*. Toim. Sara Heinämaa ja Sara Näre. Helsinki: Gaudeamus, 209–224.
- Westin, Boel 1994: Flickboken som genre. *Om flickor för flickor – den Svenska flickboken*. Stockholm: Raben & Sjögren, 10–14.
- Wood, Sharon 1995: *Italian Women's Writing 1860–1994*. Lontoo: The Athlone Press.
- Young, Iris Marion 2005: Throwing Like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment, Motility, and Spatiality. Teoksessa *On Female Body Experience. "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. New York: Oxford University Press, 27–45.
- Österholm, Maria Margareta 2012: *Ett flicklaboratorium i valda bitar: Skeva flickor i svenskspråkig prosa från 1980 till 2005*. Väitöskirja. Uppsala: Uppsalan yliopisto.
- Österlund, Maria 2005: *Förklädda flickor: Könsöverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman*. Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Österlund, Mia 2011: Kaunokirjallisuuden tyttölaboratorio. Teoksessa *Entäs Tytöt. Johdatus tyttö tutkimukseen*. Toim. Karoliina Ojanen, Heta Mulari ja Sanna Aaltonen. Tampere: Vastapaino, 213–248.