Maria Laakso ja Hanna Samola

Maria Laakso, dosentti, yliopisto-opettaja, kirjallisuustiede, Tampereen yliopisto

Hanna Samola, dosentti, yliopistonlehtori, Suomen kirjallisuus, Tampereen yliopisto

VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

SÄRÖILEVÄ FEMINISTINEN JA YHDEN SUKUPUOLEN UTOPIA GRETA GERWIGIN ELOKUVASSA BARBIE

Artikkeli käsittelee Greta Gerwigin ohjaamaa elokuvaa Barbie *(*Barbie*, Yhdysvallat, 2023) feministisenä ja yhden sukupuolen hallitsemana utopiana, jossa on myös dystopian piirteitä. Barbiemaan utooppisuus kyseenalaistuu esimerkiksi hetkinä, joina yhteiskuntaa tarkastellaan Kenien näkökulmasta. Elokuva kiinnittyy monin tavoin utopian traditioon, mutta samaan aikaan se purkaa luomaansa utopiaa ja kyseenalaistaa yhden sukupuolen hallitseman feministisen utopian mahdollisuuden elokuvan kuvaamassa todellisuudessa.*

Greta Gerwigin ohjaamasta elokuvasta *Barbie* (*Barbie,* Yhdysvallat, 2023) tuli kesällä 2023 kassamagneetti. Elokuva kilpaili katsojaluvuista samanaikaisesti julkaistun Christopher Nolanin ohjaaman *Oppenheimerin* (*Oppenheimer*, Yhdysvallat, 2023) kanssa.[1] Meemeissä ja sosiaalisessa mediassa kaksi mammuttimaisen suosittua elokuvaa vertautuivat toisiinsa ja syntyi leikkisä käsite *Barbenheimer*. Meeminikkareita ja faneja huvitti erityisesti elokuvien vastakkaisuus. Gerwigin *Barbie* kertoo viihdyttävästi ja musikaalin lajirepertoaaria hyödyntäen Barbie-nukeista. *Barbie* on estetiikaltaan räjähtävän pinkki, kun taas *Oppenheimer* kuvaa synkin ja vakavin ottein ydinaseen kehittäjää fyysikko Robert Oppenheimeria. Näennäisestä keveydestään huolimatta *Barbie* on monitasoinen ja yhteiskuntakriittinen elokuva, jonka kriittisyys ilmenee erityisesti utooppiselta vaikuttavan nais-Barbie-joukon hallitseman Barbiemaan (*Barbieland*) ja patriarkaalisen Tosimaailman (*Real World*) asettumisessa toistensa vertailukohdiksi.

Tutkimme artikkelissa, miten Gerwigin elokuva kytkeytyy niin utopian kuin dystopian traditioihin. Tarkastelemme, miten elokuva jatkaa ja purkaa feministisen, yhden sukupuolen hallitsemia yhteiskuntia kuvaavan utopian traditioita ja niihin liittyvien sukupuolen ja seksuaalisuuden esittämisen tapoja. Tarkastelemme elokuvan keskeisintä tapahtumapaikkaa ja sen maailmanjärjestykselle olennaista yhteiskuntaa, Barbiemaata, ensinnäkin feministisenä yhden sukupuolen utopiana ja toiseksi yhden sukupuolen dystopiana.

1 Jo *Barbien* avajaisviikonloppu tuotti maailmanlaajuisesti 365 miljoonaa dollaria, mikä oli kaikkien aikojen suurin tuotto naisohjaajan ohjaamalle elokuvalle. Verkkopalvelu Box Office Mojon tilastojen mukaan *Oppenheimerin* kansainvälinen tuotto on tähän mennessä lähes 976 miljoonaa Yhdysvaltain dollaria ja *Barbien* yli 1,4 miljardia Yhdysvaltain dollaria.

Esitämme, että *Barbie*-elokuva tuottaa feminististä yhden sukupuolen utopiaa mutta samanaikaisesti jatkuvasti ironisesti kyseenalaistaa utooppisuuden. Analysoimme, miten elokuvan kerronta, musiikki, värisymboliikka sekä intertekstuaaliset ja -mediaaliset viittaukset tuottavat ja purkavat utopiaa ja yhdistyvät sukupuolen ja seksuaalisuuden esityksiin. Käsitämme intermediaalisuuden mediumien rajat ylittävinä rakenteina: mediumien yhdistelminä ja viittauksina toisen mediumin esitystapaan, esimerkiksi elokuvan viittauksen kaunokirjallisuuden tekniikoihin (Rajewsky 2005, 46–51). Tarkastelumme kohdistuu etenkin *voice-over*-kerronnan ironisuuteen, värien merkityksiin, musikaaliosuuden rakentumiseen sekä aiempiin utopia- ja dystopiateoksiin kohdistuviin viittauksiin.

Barbien julkaisusta ei ole kulunut montakaan vuotta, mutta elokuvaa on jo tarkasteltu lukuisten eri alojen näkökulmista, mistä esimerkkeinä toimivat Anna Gotlibin ja Claire Elize Katzin toimittama artikkelikokoelma *In a Barbie World: Barbie as Narrative, Symbol, and Cipher* (2025) sekä Jo Coghlanin, Lisa J. Hackettin ja Huw Nolanin toimittamat artikkelikokoelmat *The Barbie Phenomenon. Volume 1: Gender, Identity, Race and Sexuality* (2026) ja *The Barbie Phenomenon. Volume 2: Icon, Brand, Celebrity and Fandom* (2026). *Barbien* utooppisuutta ja sen esittämän utopian kytköksiä naisten asemaan on sivuttu tutkimuksessa aiemminkin. Anna Maria Broussard (2024) tarkastelee elokuvaa aseksuaalisena utopiana ja Robyn Timothy (2024) kyberfeministisenä utopiana. Anna Gotlib (2025) kirjoittaa Barbiemaasta valheellisena utopiana, jossa Kenit on pakotettu sivuhahmoiksi. Anna Temel (2024) puolestaan analysoi elokuvan esittämää pakollista heteroseksuaalisuutta ja sukupuolen performatiivisuutta. Rebekah Brammer (2026) tutkii elokuvan esittämiä liminaalitiloja ja -hahmoja sekä niiden kytkeytymistä utopian ja dystopian konventioihin. Aiemmassa tutkimuksessa ei ole kuitenkaan syvennytty purkamaan elokuvan kytkeytymistä feministisen tai yhden sukupuolen utopian traditioon. Tässä artikkelissa pyrimme tältä osin täydentämään *Barbie*-elokuvan ympärille nopeasti virinnyttä tutkimusta.

Elokuvan alussa päähenkilö, niin kutsuttu Stereotyyppinen Barbie (Margot Robbie), herää Barbiemaan pinkissä kodissaan ihanaan arkeensa. Myöhemmin hänen juhlien ja iloisten asioiden täyttämään elämäänsä alkaa kuitenkin

Kuva 1. *Barbien* (USA, 2023) estetiikka on elokuvan alkumetreistä asti pinkkiä ja muovista. Kuvat: Movie – Screencaps.com / Barbie.

tunkeutua Barbieille vieraita ajatuksia kuolemasta. Barbien kehokin muuttuu; alati korkokenkäasennossa sojottavat jalat muuttuvat ihmisen jaloiksi. Barbie matkustaa etsimään vastauksia Tosimaailmasta. Palatakseen ennalleen Stereotyyppisen Barbien on löydettävä Tosimaailmasta ihminen, joka leikkii Stereotyyppisellä Barbiella ja on siirtänyt tähän omia tunteitaan ja ajatuksiaan. Elokuvan toinen keskeinen henkilöhahmo on Barbieen yksipuolisesti rakastunut Ken (Ryan Gosling), joka lyöttäytyy mukaan matkaan. Perillä Ken huomaa, että Barbiemaasta poiketen Tosimaailmaa hallitsevat miehet. Havainnon ravistamana Ken palaa Barbiemaahan ennen Barbieta ja tämän ihmisomistajia ja muuttaa Barbiemaan miesten hallitsemaksi Kendomiksi, jossa Barbieiden tehtävä on palvella poikaystävä-Kenejä. Kenin identiteettikriisi on elokuvan ytimessä: Ken ei löydä itselleen sopivaa maskuliinista identiteettiä Kendomin hallitsijana, ja keskenään kiistelevät Kenit ajautuvat sotaan.

Tosimaailman ja Barbiemaan yhteyttä tarkastellaan elokuvassa myöhemminkin, ja maailmojen välinen suhde on elokuvan juonen ytimessä. Varsinainen kertomus alkaa Barbiemaasta ja päähenkilö-Barbiesta, mutta hiljalleen katsojalle paljastetaan, että Tosimaailman tytöt ja muut nukkejen omistajat vaikuttavat Barbiemaan tapahtumiin nukkejensa välityksellä. Etenkin Barbienukkeja valmistavassa Mattel-yhtiössä työskentelevän Glorian (America Ferrera), tämän tyttären Sashan (Ariana Greenblatt) ja näiden jakaman nuken eli elokuvan päähenkilö-Barbien välillä on erityinen yhteys: Glorian ja Sashan kokemat negatiiviset tunteet saavat vaaleanpunaista unelmaa elävän Barbien äkisti havahtumaan kuolevaisuuteensa ja ruumiillisuuteensa. Hän menettää barbiemaista täydellisyyttään ja alkaa kokea inhimillisiä tunteita ja vaivoja. Hän tulee tietoiseksi sekä Tosimaailman että Barbiemaan puutteista ja näiden eroista.

Barbie-elokuva on osa leluelokuvien traditiota, johon kuuluvat muiden muassa *Toy Story* -elokuvat (*Toy Story,* Yhdysvallat, 1995–2026), *Transformers*-elokuvat (*Transformers,* Yhdysvallat, 2007–2023), *Lego*-elokuvat (*The Lego Movie,* Yhdysvallat, Australia & Tanska, 2014–2019) sekä Mattel-yhtiön tuottamat lukuisat *Barbie*-animaatioelokuvat (2001–2025). Myös Gerwigin ohjaama *Barbie* on osin Mattelin tuottama, mutta edeltäjistään poiketen sitä ei ole suunnattu lapsille. *Barbie* on kerronnallisesti ja sisällöllisesti rikas ja haastava aikuisten elokuva, joka kiinnittyy lukuisiin elokuvallisiin ja kirjallisiin traditioihin ja intertekseihin.

Jo elokuvan alkukohtaus on Richard Straussin musiikkiin asti kuva kuvalta etenevä pastissi Stanley Kubrickin kulttielokuvan *Avaruusseikkailu 2001* (*A Space Odyssey,* Yhdistynyt kuningaskunta & Yhdysvallat, 1968) alusta. Kubrickin elokuvan prologissa ”The Dawn of Man” musta monoliitti ilmestyy ihmisapinoiden keskuuteen ja opettaa näille työkalujen käytön käynnistäen evoluution kohti ihmisyyttä. *Barbien* prologissa samankaltainen asetelma rakennetaan seuraamalla vauvanukeilla leikkiviä pikkutyttöjä. Monoliitin sijaan tytöille ilmestyy jättimäinen Barbie-nukke. Seuraa tyttöyden evoluutio, jossa tytöt murskaavat vauvanukkensa, siirtyvät leikkimään häikäisevän kauniilla aikuisnukeilla ja vapautuvat samalla hoivaajan roolista. Vapautuminen ei kuitenkaan johda naisten tasa-arvoistumiseen miesten kanssa, vaikka Barbieiden keskuudessa näin ajatellaankin.

Kuvat 2, 3, 4, ja 5. *Barbie*-elokuvan ensimmäinen kohtaus on pastissi elokuvasta *Avaruusseikkailu 2001* (1968). Vauvanukeilla leikkineille tytöille ilmestyy jättimäinen Barbie-nukke (Margot Robbie), mikä käynnistää tyttöyden evoluution. Kuvat: Movie – Screencaps.com / Barbie.

Utopian ja dystopian käsitteet

Ymmärrämme utopian filosofi Ruth Levitasia (2010/1990, 9) mukaillen ilmauksena paremman elämän toiveesta, joka ei välttämättä palaudu stabiiliin täydellisyyteen vaan voi olla muutoksen tilassa. Utopia kytkeytyy aina paikkaan, sillä etymologisesti utopia viittaa paitsi *eu-topiaan* (hyvä paikka) myös *ou-topiaan* (ei-paikkaan), olemattomaan ja kuvitteelliseen paikkaan (Mohr 2005, 11). Utopiat ovat kuvitteellisia paikkoja, joissa vallitsee ihanteellinen järjestys. Hyvän elämän lisäksi utopioita käsittelevissä teoksissa voidaan esittää aikalaisyhteiskunnan kritiikkiä: utopia voi asettua todellisesta yhteiskunnasta eroavaksi tavoitteeksi, jota kohti tulisi pyrkiä. (Levitas 2010, 1.) Utopia onkin filosofis-yhteiskunnallisen käsitteen lisäksi kirjallisuuden ja elokuvan laji, jolla on omat tyypilliset piirteensä, kuten sijoittuminen kuvitteelliseen, ympäristöstään erillään olevaan paikkaan, utopiayhteiskunnassa vieraileva hahmo, yhteisomistajuus, kollektiivisuus ja staattisuus (Baccolini & Moylan 2003, 5; Spiegel 2017, 56).

Feministisellä utopialla viittaamme lajityyppiin, jonka teoksissa kuvitellaan naisten kannalta ihanteellisia paikkoja ja yhteiskuntia, joissa patriarkaatin sijasta vallitsee usein matriarkaatti. Asetamme analyysissamme *Barbie*-elokuvan vasten feministisen utopian traditiota ja siinä kuvattuja naisten hallitsemia yhteiskuntia. Esimerkiksi yhdysvaltalaiskirjailija Charlotte Perkins Gilmanin 1900-luvun alussa kirjoittaman utopiatrilogian keskimmäinen osa *Herland* (*Herland,* 1915) kuvaa miespuolisten löytöretkeilijöiden löytämää naisten hallitsemaa ihanneyhteiskuntaa. Yhdysvaltalaisen Mary E. Bradley Lanen romaani *Mizora* (*Mizora,* 1880–1881) kuvaa puolestaan täydellistä yhteiskuntaa, joka on syntynyt sulkemalla miehet yhteisön ulkopuolelle ja kehittämällä naisten aseksuaalisen lisääntymistavan.

Utopiakirjallisuuden historiassa myös kuvaukset miesten hallitsemista yhden sukupuolen utopioista voivat kantaa mukanaan feminististä eetosta. Tällöin kyse ei kuitenkaan naisten kannalta tarkasteltuna ole utopiasta vaan dystopiasta. Näin on esimerkiksi Ira Levinin romaanissa *The Stepford Wives* (*The Stepford Wives*, 1972) ja sen samannimisissä elokuvasovituksissa vuodelta 1975 (ohj. Bryan Forbes, Yhdysvallat) ja 2004 (ohj. Frank Oz, Yhdysvallat, *Stepfordin naiset*). Kaikki Stepfordin kaupungin kauniit miehiään palvovat kodinhengettäret ovat robotteja. *Barbie*-elokuvan kuvaama yhden sukupuolen utopia rakentuu edellisen kaltaisten utooppisten ja dystooppisten esikuvien varaan.

Koska ihanteellista yhteiskuntaa kuvaavassa utopiassa on harvoin fiktioelokuville tyypillistä draaman kaarta, elokuvamuoto on lähes mahdoton klassisen utopian esittämiselle (Spiegel 2017, 58–59). Siksi monissa elokuvissa ja kaunokirjallisissa teoksissa utopia rikkoutuu ja saa dystopian piirteitä. Esitämme, että näin tapahtuu *Barbiessakin*. Raffaella Baccolini ja Tom Moylan (2003, 2) ovat nimittäneet kriittiseksi utopiaksi (*critical utopia*) lajia, joka kehittyi 1970-luvulla ja johon lukeutuu esimerkiksi Joanna Russin, Marge Piercyn ja Ursula K. Le Guinin teoksia. Kriittisiksi dystopioiksi (*critical dystopia*) Baccolini ja Moylan nimittävät puolestaan teoksia, joissa dystopian ja utopian lajipiirteet yhdistyvät ja dystopian sisällä on utooppisen toivon elementti.

Utopian ja dystopian lajit kulkevat toisin sanoen lähekkäin, vaikka ovatkin kirjallisuus- ja kulttuurihistoriallisesti eri ikäisiä. Aiheemme kannalta on esimerkiksi hätkähdyttävää, että niin utopioissa kuin dystopioissa kuvataan usein eugeniikkaa eli lisääntymisen rajoittamista ja kontrollointia sen perusteella, millaisia ominaisuuksia ihmisellä on (Lake 2018, 1279; Samola 2016, 187). Niin utopioissa kuin dystopioissakin eugeenisten käytäntöjen tarkoituksena

on ihanteellisena pidetyn väestön saavuttaminen. Siinä missä utopioissa eugeniikka esitetään tavoiteltavana asiana, dystopioissa se nähdään yhtenä ihmisryhmien sorron muotona. Modernit utopiat, kuten *Barbie*, hyödyntävät nähdäksemme utopian ja dystopian limittymistä.

Dystopia määrittyy usein suhteessa utopiaan: utopian pimeäksi peilikuvaksi, negatiivikuvaksi, vastakohdaksi tai epäonnistuneeksi utopiaksi (Kumar 1987, 100; Baccolini & Moylan 2003, 1). Niin kutsutuissa klassisissa tai totalitaristisissa dystopioissa kuvataan yksilön kärsimystä totalitaarisessa yhteisössä, jossa osa väestöstä on alistetussa asemassa. Yhteisö voi olla osalle ihanteellinen, mutta ihanteellisuus on vain kulissi. (Samola 2016, 19.) Totalitaristisen dystopian lisäksi dystopian muita alalajeja ovat muiden muassa feministinen dystopia, ekodystopia, kriittinen dystopia ja yhden sukupuolen dystopia. *Barbie*-elokuvassa, jossa on sekä utopian että dystopian piirteitä, Kenien kapina muistuttaa dystopiateoksille tyypillistä kapinajuonta, jossa totalitaristisessa yhteiskunnassa alistetut havahtuvat heikkoon asemaansa ja ryhtyvät vastaiskuun (vrt. Baccolini & Moylan 2003, 5–7).

Keskeisiä utopian tuottamisen ja toisaalta kyseenalaistamisen keinoja *Barbiessa* ovat hypoteesimme mukaan esitettyjen maailmojen rinnakkaisuus, eksessiivisesti esitetyt sukupuolityypilliset värit ja sukupuolityypilliset tekemiset. Merkittävää on myös näkökulman vaihtaminen. Barbie-hahmojen näkökulmasta Barbiemaa on onnela, mutta Kenien näkökulmasta ei. *Barbie*-elokuva leikittelee fantasiakirjallisuudesta tutulla rinnakkaisten maailmojen motiivilla (Nikolajeva 2003, 140): Barbiemaan lisäksi on olemassa Tosimaailma, jossa Barbiet ovat nukkeja. Elokuvan alussa Barbiemaa on matriarkaatti, tai oikeastaan barbiarkaatti, sillä toisin kuin matriarkaatissa eli äidinvallassa, Barbiet eivät lisäänny suvullisesti vaan muoviteollisesti, eivätkä Barbiet (tuotannosta poistettua Midge-nukkea lukuun ottamatta) ole äitejä. Myöhemmin Kenit perustavat Barbiemaahan patriarkaatin, Kendomin. Kaikki elokuvan kuvaamat yhteiskunnat, Tosimaailma, Barbiemaa ja Kendom, perustuvat sukupuolten jyrkkään binääriseen jakoon, jota elokuvan feministisessä eetoksessa hypoteesimme mukaan myös puretaan.

Barbiemaan ja Tosimaailman suhde

Elokuva rakentuu Tosimaailman ja Barbiemaan väliselle jännitteelle. Maailmat ovat monessa suhteessa toistensa käänteiskuvat, mutta niiden välillä kulkee portaali, joka mahdollistaa maailmojen välisen siirtymisen. Barbiemaa näyttäytyy aluksi utooppisena suhteessa Tosimaailmaan, mutta sen utooppisuus kyseenalaistuu elokuvan edetessä.

Prologin jälkeen elokuvan kerronta siirtyy esittelemään lyhyesti *voice-overin* eli ekstradiegeettisen kertojaäänen kuvaamana Barbie-nukkejen historiaa. Tämän jälkeen siirrytään elokuvan maailmoja kuvaavaan karttanäkymään. *Barbie*-elokuvan paikalliset ja tilalliset jäsennykset ovat kytköksissä utopian lajiin, sillä utopia on lähtökohtaisesti paikka. Utopian klassikon, Thomas Moren *Utopian* (*Utopia,* Englanti, 1516) sivuilla on siinäkin kuvituksena ihanneyhteiskunnan karttoja. Fiktiivisten maailmojen rinnakkaisuuden osoittava kartta *Barbie*-elokuvassa onkin merkityksellinen kerronnallinen elementti, joka kytkeytyy utopian traditioon.

Modernin elokuvallisen kartografian konventioiden mukaisesti (esim. Caquard & Taylor 2009) *Barbien* kartta on animoitu. Kamera liukuu kartan pinnalla synnyttäen kerronnallista illuusiota spatiaalisesta siirtymästä. Ka-

Kuvat 6 ja 7. Barbiemaata ja Tosimaailmaa kuvaava kartta on *Barbie*-elokuvassa tärkeä kerronnallinen elementti. Kuvat: Movie – Screencaps.com / Barbie.

mera lähtee liikkeelle Barbiemaasta,[2] jota kartalla edustaa (nimeämättömällä rannikolla sijaitseva) vaaleanpunainen sydän täynnä ylhäältä nähtyjä vaaleanpunaisia miniatyyritaloja. Barbiemaasta piirtyy kartalla vaaleanpunainen katkoviiva, samalla kun kamera liukuu kohti Tosimaailmaa, tarkalleen ottaen Kaliforniaa, jossa sijaitsee myös Mattelin pääkonttori. Tosimaailmaa kuvaava kartta ei ole vaaleanpunainen vaan realistisen sävyistä ilmakuvaa Yhdysvaltojen rannikosta. Sen kohdalla kartan yllä on valkoinen teksti ”Real World”. Maailmat siis erotetaan jo kartalla toisistaan värisymboliikan avulla.

Barbiemaan väreissä korostuu pastelli- ja neonväreihin kytkeytyvä keinotekoisuus ja *camp* (vrt. Bradbury-Rance 2025, 782). Keinotekoisuus on luonteva ominaisuus Barbiemaalle, joka on nukkejen valtakunta. Keinotekoisuus voidaan kuitenkin liittää myös utopiaan, joka merkitsee paitsi täydellistä myös ei-olevaa ja mahdotonta. Utopian termi muistuttaakin ironisesti, että epätäydellisessä maailmassa täydellistä paikkaa tai yhteiskuntaa ei voi olla. (Manuel & Manuel 1979, 1; Laakso 2022.) Tähän viittaa myös Barbiemaan korostunut keinotekoisuus. Täydellisyys on mahdollista vain leikissä.

Barbien alussa nähty kartta ei esitä päähenkilöiden tilallista liikkumista – eihän päähenkilöitä ole vielä edes esitelty – vaan maailmojen välistä suhdetta.

2 Elokuvan kohta (0.03:24).

Karttakohtaukseen liittyy nopeatempoinen jakso, joka koostuu välähdyksistä pikkutytöistä nukkejensa kanssa. Tytöt ovat tismalleen samanlaisia kuin nukkensa. Yksi tyttö laulaa nukkensa tavoin mikrofoniin, ja toinen lääkärintakkiin sonnustautunut tyttö pitelee nukkensa tavoin stetoskooppia. Tyttö–nukke-parit yhdistettynä karttaan paljastavat elokuvan kuvaamien maailmojen välisen suhteen. Nukkemaailman asukeilla on vastineensa todellisessa maailmassa: tytöt, jotka leikkivät Barbieilla.

Elokuva nostaa esiin keskeisen Barbie-nukkejen sukupuoleen liittyvän keskustelun. Barbie-nuket ovat elokuvan ulkopuolisessa todellisuudessa edustaneet täydellistä ja ihailtavaa naiseutta, ja samalla ne ovat saaneet osakseen paljon kritiikkiä esimerkiksi mahdottomien ulkonäkönormien asettamisesta. Kuuluisat nuket osallistuvat sukupuolen performointiin feministisen teorian klassikon Judith Butlerin (2007/1990, 173) tarkoittamalla tavalla. Sukupuolitetut käyttäytymismallit naamioidaan luonnollisiksi, vaikka sukupuolta tosiasiassa tuotetaan ja uusinnetaan jatkuvasti. Barbie-nuket ovat historiallisesti olleet vaikutusvaltainen sukupuolen tuottamisen areena. Barbiet implikoivat niillä leikkiville lapsille sellaista naiseutta, jolle on tyypillistä esimerkiksi ulkonäkökeskeisyys ja heteroseksuaalinen halu miestä kohtaan (vrt. Temel 2024). *Barbie* on elokuvana hyvin tietoinen tästä nukkejen vaikutuksesta, ja näemmekin kahden maailman rakenteen toimivan elokuvassa työkaluna, jolla nukkejen vaikutusta tyttöihin ja näiden käsitykseen naiseudesta voidaan tarkastella kriittisesti.

Nukkeja ja tyttöjä esittelevän jakson aikana kertojan ääni messuaa: ”Tytöistä voi tulla naisia, jotka voivat saavuttaa kaiken haluamansa. Barbien ansiosta kaikki feminismin ja tasa-arvon ongelmat on ratkaistu. Ainakin Barbiet ajattelevat niin.”[3] Kiinnostavaa säröilevän utopian kannalta on kertojan puheen kaiullinen ironia. Kertojan sanat on tarkoitettu kuvaamaan tyttöjä, todellisen maailman asukkaita. On kuitenkin ilmiselvää, ettei feminismi ole käynyt Barbien myötä tarpeettomaksi eikä tasa-arvoon liittyviä ongelmia ole ratkaistu, vaikka Barbiet itse näin kuvittelevat. Kaikki Barbie-nukkeja tuottavan Mattel-yrityksen johtajat ovat miehiä, jotka päättävät, millaisilla nukeilla lapset seuraavaksi leikkivät ja millaisia Barbie-esikuvia tytöille valmistetaan. Barbiemaan kuvitteellisuutta korostaakin myös Barbie-hahmojen omaksuma väärä tietoisuus.

Kertojan äänen sijoittuminen suhteessa elokuvan maailmoihin on kompleksinen. *Voice-over*-kertojana toimii elokuvan fiktiotodellisuuden hahmo, Ruth Handler, joka elää haamuna tosimaailmassa ja on myös fiktion ulkoisen todellisuuden hahmo. Ruth Handler (1916–2002) perusti Mattel-yhtiön puolisonsa Elliot Handlerin kanssa ja lanseerasi Barbie-nuken vuonna 1959 (Stone 2010, 29). Barbie-nuken edeltäjänä on pidetty saksalaista Lilli-nukkea, jolla on Barbien tavoin aikuisen naisen vartalo (Reid-Walsh 2024, 142), mutta Barbie-nukke on aikuisnukeista ikonisin. Yllä siteeratussa katkelmassa kertojana toimiva Ruth Handlerin haamu mukailee Barbie-hahmojen vääristynyttä todellisuusnäkemystä. Kertoja itse ei paikannu suoraan kumpaankaan todellisuuteen vaan sijaitsee ikään kuin niiden ylä- tai ulkopuolella ja mahdollistaa tapahtumien, henkilöhahmojen, maailmojen ja miljöiden ironisen kommentaarin, joka osaltaan kyseenalaistaa utopian mahdollisuuden.

Barbiemaa on osittain Mattel-yhtiön luomus eli Tosimaailmasta erillään oleva maailma, jossa sukupuoliroolit ja sukupuolten väliset valta-asetelmat ovat päinvastaiset kuin patriarkaalisessa Tosimaailmassa. Toisaalta Barbiemaata muokkaavat niin sen asukkaat, esimerkiksi Kenit, kuin Tosimaailman ihmiset, jotka leikkivät Barbie-nukeillaan. Barbiemaahan kohdistuvan vallan-

3 ”Girls can grow into women, who can achieve everything and anything they set their mind to. Thanks to Barbie, all problems of feminism and equal rights have been solved. At least that’s what the Barbies think.” (0.03:29–0.03:43; käytämme tekstissä elokuvan suomentajan käännöksiä.)

kumouksen jälkeinen Kenien perustama Kendom on puolestaan Barbiemaan äärimmäisen miestyypillinen, maskuliinisuutta korostava käänteiskuva. Kendom paljastaa Barbiemaan utooppisuuden repeämät ja utooppisuuden alla piilevän dystooppisuuden. Toisin päin käännettynä yhden sukupuolen hallitsema ja sukupuolidikotomisesti järjestynyt todellisuus onkin kammottava sortokoneisto. Kumpikin maailma on kuitenkin kytköksissä Tosimaailmaan. Esimerkiksi Kenien Kendom saa innoituksensa juuri Tosimaailman miesten taiten rakennetusta ja piilotetusta patriarkaatista, joka Kendomin kuvauksessa liioitellaan näkyväksi. Näin elokuva osoittaa, että sen käsittelemät kysymykset sukupuolten välisistä valtasuhteista ovat todellisen ihmismaailman kysymyksiä, vaikka ne onkin etäännytetty keinotekoiseen Barbie-todellisuuteen.

Vaaleanpunainen utopia säröilee

Barbiemaahan siirrytään tilallisesti kameran kääntyessä taivaalle ja kiitäessä pilvien halki. Pilvenhattaroiden takaa paljastuu karttakuvaelmasta tuttu vaaleanpunainen Barbiemaa. Pilvien läpi saapuminen sisältää kristillisiä konnotaatioita taivaasta ja paratiisista. Samalla se on kuitenkin myös lastenohjelmiin ja erityisesti leluihin liittyviin lastensarjoihin ja -elokuviin liittyvä klisee. Pilvien halki siirrytään aikuisen näkökulmasta liioitellun kiltteihin ja täydellisiin satumaihin, sellaisiin kuin *Halinallet*-animaatioiden (*Care Bears*, Yhdysvallat & Kanada, 1981–) Halimaa tai *My Little Pony* -animaatioiden (*My Little Pony*, Yhdysvallat & Kanada, 1981–) Cloudsdale.

Lelumaisuus luonnehtii myös Barbiemaata. Pilvien väistyttyä zoomataan alaspäin, kunnes saavutaan muovisen talon ylle. Talon katto aukeaa kuin näkymättömän leikkijän käsissä, ja katsojalle esitellään päähenkilö-Barbie, joka uinuu kimaltavan peiton alla kertojan sanoin ”[e]lämässä parasta päiväänsä joka päivä”.[4] Uuteen aamuun heräävän Barbien myötä katsojalle esitellään Barbiemaa, joka vaikuttaa heti ensi katsomalta naisten utopialta. Barbie vilkuttaa herättyään riemukkaasti naapuritaloa asuttavalle Barbielle, mikä käykin helposti, sillä Barbieiden taloissa ei ole seiniä. Yhteisö on iloinen, rauhanomainen ja yhteiskuntaa asuttavien naisten kannalta tasa-arvoinen.

Tasa-arvoisuus ulottuu hahmojen nimiin, sillä lähes jokaisen nuken nimi on Barbie. Elokuvan kielellisessä todellisuudessa leikitellään jatkuvasti Barbie-sanalla, joka toisissa yhteyksissä on erisnimi, toisissa yleisnimi ja toisinaan tuotemerkki: Stereotyyppinen Barbie, musta Barbie, Barbien Unelmatalo. Barbiemaan todellisuudessa samannimisyys liittyy ennen kaikkea Barbie-yksilöiden radikaaliin yhdenvertaisuuteen. Barbiet eivät kadehdi toistensa menestystä. Oli kyse Nobelin rauhanpalkinnosta tai presidenttiydestä, keskiössä on aina Barbie. Barbiemaata ympäröiviin kallioihinkin on nakutettu Yhdysvaltojen kuuluisinta poliittista symbolia, Mount Rushmoren monumenttia muistuttava kiviveistos, jossa miespresidenttien sijaan on ikuistettuna Barbieita.

Miljöönä Barbiemaa muistuttaa Los Angelesia palmuineen ja rantoineen. Samoin kuin Los Angelesissa Barbiemaassa paistaa aina aurinko, ja maisemaa kirjovat palmut ja uima-altaat. Los Angelesilla on maine unelmien tavoittelun kaupunkina, koska Hollywood ja suuret elokuvayhtiöt sijaitsevat siellä. Kaupunki on kapitalistinen paratiisi, ja ristiriitaisuutensa vuoksi se on yhdistetty niin utopiaan kuin dystopiaan (Davis & Morrow 2006, 18–20).

Barbiemaan muovinen miljöö on rakennettu kauttaaltaan nykykulttuurissa tyttötyypillisinä pidetyistä väreistä, joita Mattel-yhtiö on käyttänyt Barbie-tuotteissaan. Elokuvan Barbiet harrastavat asioita, joita nukke-Barbiet ovat

4 ”Living her best day every day” (0.03:54).

tavanneet harrastaa, kuten juhlimista, rullaluistelua, auringon ottamista, polkupyöräilyä ja alituista asujen vaihtamista. Tällaiset ajanviettotavat on usein yhdistetty myös rannoistaan, aurinkoisista päivistään ja pukugaaloistaan tunnettuun Los Angelesin kaupunkiin. Sen sijaan, että Barbiet havittelisivat yksilön menestymistä, kuten kapitalistisessa Los Angelesissa stereotyyppisesti on tapana, he toimivat kollektiivina toisiaan tukien.

Barbien toiminta ei rajoitu vain harrastuksiin, vaan Barbiet toimivat myös hallintoelimissä ja kaikissa mahdollisissa ammateissa, joiden osaajia Barbiemaassa tarvitaan. Näin elokuva tuntuu tekevän Barbieiden maailmassa todeksi kertojan alussa esittämät sanat tyttöjen mahdollisuuksista. Barbiemaassa tytöt ja naiset todella voivat tehdä mitä tahansa ilman, että heidän täytyisi rajoittaa stereotyyppisen feminiinisiä piirteitään. He voivat pukeutua pinkkiin ja puhua korkealla äänellä oikeussalissa. Barbie-yhteisön korkein vallankäyttäjä presidentti on vain yksi tytöistä, joka tanssii kimaltavassa mekossa yhdessä muiden Barbieiden kanssa. Barbiemaassa valtaa ei tarvitse rakentaa, korostaa ja säilyttää maskuliinisten symbolien avulla, sillä vallanjaosta ei ole epäselvyyksiä.

Barbiemaan moniin ammatteihin liittyy myös huumoria. ”Ammatti-Barbiet” ovat keskeinen osa Mattelin nukkejen historiaa, ja juuri ammatti- ja harrastajanukeilla yhtiö on torjunut Barbie-nukkeihin kohdistunutta kritiikkiä esimerkiksi epäterveiden ihanteiden edistämisestä (Sherman & Zurbriggen 2014, 198). Elokuvassa ammattien joukkoon on kuitenkin eksynyt myös sellaisia, jotka eivät voisi kuulua Mattelin strategiaan. Mattelin ammatti-Barbieihinkin on liitetty stereotyyppisen sukupuolittuneita ja seksualisoituneita ominaisuuksia, kuten hoivaavuus ja vartalonmyötäiset vaatteet (mt., 198). Barbiemaassa työskentelee esimerkiksi roskakuski-Barbieita, joilla tosin on vaaleanpunaiset vartalonmyötäiset asut.[5] Elokuvan päähenkilöllä, Stereotyyppisellä Barbiella, ei ole ammattia, mikä esitetään osittaisena syynä hänessä elokuvan mittaan viriävään identiteettikriisiin ja eksistentiaaliseen ahdistukseen.

Barbie-elokuvan esittämä feministinen ja yhden sukupuolen hallitsema utopia Barbiemaa on täydellisyydestään huolimatta täynnä säröjä ja halkeamia. Tämä on välttämätöntä jo elokuvan kerrottavuuden kannalta. Yhteiskunnassa, jossa kaikki on staattisen hyvin, ei ole mitään kerrottavaa, ja täydellisen utooppisen yhteiskunnan juonelliset tarjoumat lähentelevät nollaa. Koska dystopia sen sijaan mahdollistaa jännittävän juonirakenteen, dystopia on viimeistään 1800-luvulta alkaen lajina syrjäyttänyt utopiaa. *Barbie* on elokuvana varsin tietoinen tästä utopian heikkoudesta. Jo kertojan kuvaama Barbien tapa elää ”parasta päiväänsä joka päivä”[6] kiistää muutoksen ja sitä kautta kerronnallisesti kiinnostavien tapahtumien mahdollisuuden.

Tapahtumattomuus liittyy myös Barbiemaahan leikkitodellisuutena. Maan leikkiluonnetta korostetaan elokuvan maailmanrakennuksessa. Barbiet eivät esimerkiksi syö oikeaa ruokaa, suihkusta ei tule oikeaa vettä, eivätkä Barbiet kulje portaista vaan lennähtelevät paikasta toiseen kuin näkymättömän leikittäjän käsissä. Leikin korostuminen johtaa utopian ja dystopian näkökulmasta kahteen suuntaan. Yhtäältä leikkitodellisuus on utooppinen yhdistyessään lapsuuden nostalgiaan ja leikin hauskuuteen ja iloon. Ainakin Barbie-nukeilla leikkineissä katsojissa voi herätä muistoja omista Barbie-leikeistä. Leikki on oma todellisuutensa, jota luonnehtivat yhtäältä ilo ja luovuus ja toisaalta keinotekoisuus sekä se, ettei leikkimaailman asioita yleensä nähdä todelliseen maailmaan kuuluvina (Heljakka 2024, 74). Toisaalta leikkitodellisuus korostaa eroa Tosimaailmaksi kutsuttuun paikkaan, jossa tehdyt päätökset vaikuttavat myös Barbiemaahan ilman, että Barbie-hahmoilla on niihin sananvaltaa.

5 (0.04:20).

6 ”living her best day every day” (0.03:54).

Stereotyyppinen Barbie esitetään ikään kuin koneen ja ihmisen hybridinä. Barbie toimii mekaanisesti ja toisteisesti kuin kone (tai lelu), mutta hänen koneenkaltaisuutensa säröilee, kun hän alkaa saada inhimillisiä ominaisuuksia, mikä tekee hänestä kyborgimaisen (Timothy 2024, 639). Päähenkilö-Barbien konemaisuuden rikkovia inhimillisiä ominaisuuksia ovat esimerkiksi pahanhajuinen hengitys ja jalkaterät, jotka laskeutuvat korkokengän mukaisista maanmyötäisiksi. Jalkaterien muutos havainnollistetaan esittämällä niiden romahtaminen lähikuvassa.[7] Ruumiintoimintojen ja ulkomuodon muutokset saavat päähenkilön pohtimaan omaa kuolevaisuuttaan: hän ei ole ikuisesti samanlaisena pysyvä kone vaan muuttuva ja orgaaninen.

Barbiemaan leikkitodellisuus tuntuu myös noudattavan Mattel-yhtiön Barbie-leikille asettamia puitteita. Barbiet eivät tee onnelassaan oikeastaan mitään kiinnostavaa, vaan alkuperäinen Barbiemaa on pitkäpiimäisen iteratiivinen, kun samat asiat toistuvat päivittäin. Tästä hyvä esimerkki on tervehdys ”Hi Barbie”,[8] jota Barbiet Barbiemaassa toisilleen hokevat. Tervehdyksiä lausutaan sinne tänne niin ahkeraan, että tervehtiminen käy jo sisällyksettömäksi. Barbeilla ei ole kovinkaan laajaa tunnepalettia toisiaan kohtaan. Kaikki pelkistyy siihen, että tervehditään, kehutaan toisia tai tanssitaan joka ilta yhdessä upeissa juhlissa. Tällaisena Mattel-yhtiö on Barbiet brändännyt, mutta elokuvan kerronnassa tällainen elämäntapa asettuu ironiseen valoon kertakaikkisen tylsyytensä takia. Barbiemaan utopiassa on kammottavan pitkästyttävää.

2010-luku on ollut hedelmällistä aikaa feministiselle dystopialle Margaret Atwoodin dystopiaromaanin *Orjattaresi* (*The Handmaid's Tale*, Kanada, 1985) uuden tulemisen myötä. Atwoodin romaaniin perustuva suosittu televisiosarja *The Handmaid's Tale* (Yhdysvallat, 2017–2025) nosti romaanin uudelleen ajankohtaiseksi, ja teoksesta onkin niin romaanina kuin sarjana tullut 2000-luvun feministisen liikkeen symboleita. *Barbien* kannalta *The Handmaid's Tale* on kiinnostava vertailukohta. Romaanin ja sarjan kuvaama dystopiatodellisuus on Barbiemaalle vastakkainen naisten painajainen, jossa miehet käyttävät kaikkea valtaa ja naiset on alistettu lisääntymiskoneiksi. Siinä missä Atwoodin romaanin ja sen televisioadaptaation orjattaret kulkevat verenpunaisissa kaavuissa, Barbieilla on vaaleanpunaiset asunsa. Myöhemmin elokuvan juonessa Barbiet yrittävät kumota Kenien patriarkaattia, ja intertekstuaalinen kytkös *The Handmaid's Taleen* korostuu. Pinkit pakettiautot, joihin Barbiet houkuttelevat Kenien aivopesemiä hahmoja, muistuttavat *The Handmaid's Tale* -sarjassa kuvattuja mustia pakettiautoja, joissa toisinajattelijat ja kapinalliset kyyditetään kohti tuntematonta.[9]

Atwoodin romaanissa todetaan: ”Parempi ei koskaan ole parempaa kaikille. (--) Joillekuille se on aina pahempaa.”[10] Tämä on tiivistys utopian ja dystopian häilyvistä keskinäisistä suhteista. Dystopiat usein muistuttavat lukijaa utooppisen ajattelun vaaroista. Dystopiayhteiskunnat ovat usein pieleen menneitä utopioita, jotka ovat täydellisiä yksille ja sortokoneistoja toisille asukkailleen. Samoin utopiat saattavat joiltakin osin olla epätasa-arvoisia ja sortavia. (Moylan 2000, xiii; Laakso 2020, 86; Laakso 2022.) Kertovissa fiktioissa utooppisuus ja dystooppisuus määrittyvätkin usein näkökulman kautta.

Barbiessa ”parempi” ei ole kaikkien kannalta parasta. Barbiemaan utooppisuus kyseenalaistetaan elokuvan mittaan hetkissä, jolloin yhteiskuntaa tarkastellaan Barbie-hahmojen sijaan Ken-hahmojen näkökulmasta. Kenit ovat suhteessa Barbieihin vain statisteja, jonkinlainen alempi luokka. He saavat kyllä osallistua Barbieiden juhliin, mutta illan mittaan heidän on poistuttava, sillä jokainen ilta on tyttöjen ilta. Barbiet eivät edes ole koskaan tulleet ajatelleeksi, missä Kenit asuvat, koska Barbiemaassa ei ole Kenien taloja. Kenit

7 (0.18:37).

8 (0.07:24).

9 Autot, joilla Kenien patriarkaalis-romanttiseen vaikutuspiiriin joutuneita Barbieita kyyditetään, vertautuvat myös fiktion ulkopuolisen todellisuuden autoihin, joilla esimerkiksi totalitaristisissa ja autoritaarisissa valtioissa on kuljetettu toisinajattelijoita.

10 *Orjattaresi*, 203. Alkukielellä: ”Better never means better for everyone [--] it always means worse for some” (Atwood 2010/1985, 224).

vain katoavat onnellisen Barbie-eliitin näkymättömiin silloin, kun Barbiet haluavat olla keskenään.

Anna Gotlibin (2025) tulkinnan mukaan *Barbie*-elokuva kutsuu Kenien kautta pohtimaan myös päähenkilöyttä moraalisena kysymyksenä. Gotlibille (2025, 75–79) päähenkilöys on eräänlainen moderni *monomyytti* eli ajatteluamme merkittävällä tavalla ohjaava tarinarakenne. Päähenkilön kokemukseen keskittyvät tarinat kätkevät päähenkilöyden ulkopuolelle jäävien sivuhenkilöiden merkittävyyden. Olemme tottuneet tarinoihin, joissa vain päähenkilöllä on väliä; muiden tarpeet ja tunteet ovat yhdentekeviä. *Barbie*-elokuva tekee Gotlibin luennassa näkyviksi tällaisen tarinamallin heikkoudet, sillä kuten Gotlib tiivistää, Barbiemaan utopia on valeutopia, jonka ulkopuolelle ikuisiksi sivuhahmoiksi tuomitut Kenit jäävät. (Mt.) Kenien yhteiskunnallinen statistin rooli liittyy kuitenkin myös utopian ja dystopian horjuviin ja toisiinsa vuotaviin rajoihin. Kenien näkökulmasta Barbiemaa ei ole utopia vaan epätasa-arvoinen sukupuolidystopia, Kenien *The Handmaid's Tale*, jossa miehet eivät saa käydä töissä ja määrittyvät vain suhteessa naisiin. Tässä suhteessa Barbiemaa muistuttaa separatistista eli eri sukupuolet eri yhteisöihin erottavaa utopiaa tai dystopiaa (Attebery 2002, 115; Isomaa 2017, 23).

Barbiemaan pinkki utooppisuus rakoilee myös yhteiskunnan tavassa kieltää yksilöllisyys. Yksilöllisyyden kiistäminen on klassisen dystopian keskeisimpiä sorron muotoja. Dystopiateoksissa kuvattujen dystooppisten valtioiden kansalaiset on usein nimetty numerosarjoin ja heidät on pakotettu yhdenmukaisuuteen ja epäyksilöllisyyteen. Esimerkiksi Jevgeni Zamjatinin dystopiaklassikossa *Me* (*Мы*, Neuvostoliitto, 1921) totalitaristisen Yhtenäisen valtion kansalaiset on nimetty kirjain-numeroyhdistelmin ja pakotettu pukeutumaan yhdenmukaisiin asuihin. Barbiemaan yhtenäistetyt nimet, Mattel-yhtiön määräämä pukeutumistyyli sekä kaikkialle ulottuva pinkkiys toimivat samankaltaisella epäyksilöllistävällä tavalla. Jopa väärät ajatukset on Barbiemaan todellisuudessa kielletty, mikä on tyypillinen dystopiapiirre (Gottlieb 2001, 11–12). Barbiemaan utopian ensimmäisiä säröjä ovat päähenkilö-Barbien mieleen tunkeutuvat ajatukset kuolemasta, jotka yhteisö torjuu kammoksuen. Barbiemaassa vain iloiset ajatukset ovat sallittuja.

Barbiemaan utooppisuutta nakertaa myös yhteiskunnan äärimmäinen sukupuolinen normittavuus. Yltiönaistapainen nukkemaailma korostaa stereotyyppisen feminiinisinä pidettyjä piirteitä, kuten pitkähiuksisuutta ja kauneudenhoitokiinnostusta, jotka ovat samalla Mattel-yhtiön Barbie-nukkejen ominaisuuksia. Äärimmilleen viety stereotyyppinen naisellisuus rajaa kuitenkin ulkopuolelleen tai marginaaliinsa muut kuin naiset, ja nais-Barbieidenkin keskuudessa hierarkia järjestyy norminmukaisen kauneuden mukaan. Kauneusnormit ovat samat kuin elokuvan ulkopuolisessa todellisuudessa ja toisaalta sitä toisintavissa Barbie-tuotteissa. Barbiemaan tyttötyypilliset piirteet, erityisesti pinkkiys (Koller 2008, 396), esitetään myös räikeän hyperbolisesti, jolloin niiden esitys voidaan tulkita elokuvan kokonaiseetoksessa koomisena. Pinkki yhdistyy elokuvassa keinotekoisuuteen ja muovisuuteen: Barbien talon muovinen liukumäki on pinkki samoin kuin Barbien muovinen moottoriton auto. Vaikka eksessiivinen pinkkiys juhlii naiseutta ja tyttöyttä, elokuvan suhde pinkkiyteen ei ole yksioikoinen.

Kenien kapina Barbieiden ylivaltaa vastaan rikkoo pinkin yksiulotteisuuden. Elokuvan juonellisesti ja musiikillisesti kiinnostavimpiin kohtiin kuuluu Kenien voimaantumisen ja identiteettipohdinnan esittäminen. Ken esittää laulun "I'm just Ken" – "Olen pelkkä Ken", jonka puhuja pohtii riittämättömyyttään ja alhaista asemaansa Barbiemaassa: "Olen vain Ken. Muualla olisin

kymmenen.”[11] Laulu on paitsi elokuvan ainoa henkilöhahmon esittämä myös ainoa moniosainen ja lukuisia sävellajivaihdoksia sisältävä kappale. Samalla se on elokuvan ainoa laulu, jonka esittää näyttelijä, tässä tapauksessa Ryan Gosling. Kenien nousu alhaisesta asemasta on yksi elokuvan käännekohdista ja tekee särön elokuvan neonväriseen ja räikeään värimaailmaan. Laulaessaan kappaleen väliosaa, ”Tunnetko Ken-ergian?”,[12] Kenit siirtyvät animoitujen tähtien siivittäminä liminaalitilaan, jossa he ovat pukeutuneet mustiin asuihin ja heidän taustallaan on vaalean pastellisia sävyjä, jotka toistavat translipun värejä. Translipun värien käyttö, Kenin haavoittuvuuden paljastuminen ja se, että keskenään taistelleet Kenit luovat toisiinsa rakastavia katseita, kantavat toisiaan balettiasennoissa ja antavat toisilleen poskisuudelmia musiikkiesityksen aikana, vihjaavat, että myös binääristä sukupuolijakoa, heteronormia ja stereotyyppisiä sukupuolioletuksia horjutetaan kapinassa.

Kuvat 8 ja 9. Päähenkilö-Kenin (Ryan Gosling) esittämä laulu ”I’m Just Ken” on yksi elokuvan käännekohdista, jossa Barbieiden pinkki ylivalta kyseenalaistuu. Kuva: Movie – Screencaps.com / Barbie.

Yhden merkittävän särön *Barbie*-elokuvan feministiseen yhden sukupuolen utopiaan lyö vaaleanpunaista yhteiskuntaa läpäisevä kaupallisuus. Asukkaat ovat Mattel-yhtiön tuotteita, joiden tulee käyttäytyä yhtiön toiveiden mukaan, eivätkä he saa ylittää rajoja, jotka uhkaisivat Mattel-yhtiön kaupallista

11 ”Anywhere else I’d be Ten” (1.26:54).

12 ”Can you feel the Ken-ergy” (1.29:50).

tuottavuutta. Barbiet itse eivät tätä tiedosta. Elokuvan alkuun sijoittuvassa oikeussalikohtauksessa juristi-Barbie pitää jopa innoittuneen puheen yritysten sananvapauden rajoittamisesta, jotta nämä eivät muuttaisi Barbiemaan demokratiaa plutokratiaksi, rahavallaksi.[13] Barbiet eivät kuitenkaan ihanteistaan huolimatta ole yksilöitä vaan tuotteita, jotka elävät näennäisdemokratiassa rajoitetuin oikeuksin.

Barbie-tuotannossa on vuosien kuluessa kokeiltu erilaisia Barbie-nukkeja, jotka kuitenkin ovat osoittautuneet epäsuosituiksi. Elokuvassa epäsuositut Barbiet elävät osana yhteisöä, mutta heidän erilaisuutensa merkitään jatkuvasti. Näitä hahmoja esitellessä elokuvassa käytetään vitsikästä *metalepsistä* eli kerronnan tasojen sekoittumista, esimerkiksi henkilöhahmojen sekoittumista kertojan hallitsemaan kerronnan tasoon (Genette 1980, 234–236). Erilaisuuden merkitsemistä on myös nukkevalmistajan epäonnistuneille ideoille naureskelu. Esimerkiksi elokuvan alkupuolelle *voice-over*-kertojan ääni esittelee Midgen seuraavasti, kun tämä osuu aamuajelulla olevan päähenkilö-Barbien reitille: ”Midge oli Barbien raskaana oleva ystävä. Ei näytetäkään Midgeä. Mattel poisti hänet, koska raskaana oleva nukke oli liian outo.”[14] Midge raskausvatsoineen yrittää pysyä kameran huomion keskipisteessä ikään kuin tiedostaen *voice-over*-kertojan sanat ja kameran olemassaolon samaan aikaan, kun kamera päättäväisesti siirtyy kohti Barbieita, joita Mattel tai ostajat eivät ole pitäneet liian outoina. Matriarkaalisia yhteisöjä kuvaavaan naisutopian traditioon suhteutettuna on kiinnostavaa, että raskaana oleva Barbie on syrjäytetty Barbiemaassa, koska useiden naisutopioiden asukkaat ovat äitejä (Isomaa 2017, 23).

Myöhemmin elokuvassa esitellään ”Sugar Daddy Ken”, kuten Gloria nukkea kutsuu.[15] Ken korjaa nopeasti, ettei suinkaan ole Sugar Daddy Ken. Hän osoittaa sylissään olevaa muovikoiraa ja sanoo: ”En ole namupappa. Tämä on Namu, minä sen isi.”[16] Hahmo kiistää näin nimensä seksuaaliset konnotaatiot sokerideittailuun ja korostaa rakastavansa lähinnä koiraansa. Näin hahmo asettuu osaksi Barbiemaan todellisuutta, jossa ilmeisiä viitteitä seksiin ei ole.

Barbiemaan kaupallista luonnetta korostetaan ironisesti Tosimaailmaan sijoittuvassa kohtauksessa, jossa päähenkilö-Barbie on Mattelin päämajassa. Barbieta yritetään pakottaa samanlaiseen laatikkoon, joissa Barbie-nuket kaupassa myydään. Astuessaan laatikkoon Barbie toteaa muistavansa hajun: ”Todellinen proustilainen takauma.” [17] Barbien heitto viittaa Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -romaanisarjan (*À la recherche du temps perdu*, Ranska, 1913–1927) kohtaan, jossa madeleineleivoksen tuoksu kuljettaa muistoissa taaksepäin. Jo tällainen korkeakulttuurinen viite sijoitettuna Barbien suuhun synnyttää komiikkaa, mutta vielä koomisempia ovat seuraavat vuorosanat. Menneisyyttään muistelevasta Barbiesta leikataan Mattelin johtoryhmään, joka sekin intoutuu muistelemaan: ”Muistatteko Proust-Barbien? Ei myynyt hyvin.”[18] Ajatus Proust-Barbiesta esitetään järjettömänä. Vitsi korostaakin, kuinka Mattel Barbie-nukkeja luodessaan toimii. Ympäröivä kulttuurihistoria banalisoituu, kun mikä tahansa voidaan omia Barbien ominaisuudeksi. Epäonnistuneet kokeilut poistetaan tuotannosta, ja niiden heijastumat Barbiemaassa jäävät elämään puolielämää.

Sukupuolisuus, lisääntyminen ja (ihmis)ruumiillisuus Barbiemaassa

Kenit ja Barbiet edustavat stereotyyppisen dikotomisia sukupuolia ja heteronormia. Vaikka heillä ei ole sukupuolielimiä, heidän sekundääriset suku-

13 (0.07:22).

14 “Midge was Barbie’s pregnant friend. Let’s not show Midge actually. She was discontinued by Mattel because a pregnant doll is just too weird.” (0.06:16–0.06:22.)

15 (1.12:20).

16 “I’m not a sugar Daddy. This is Sugar, and I’m her daddy.” (1.12:26.)

17 “I’m having a real Proustian flashback.” (0.47:43).

18 “Remember Proust Barbie? That did not sell very well.” (0.47:45.)

19 (1.09:44).

puoliominaisuutensa, kuten kasvonpiirteet ja ruumiin muoto, noudattavat binääristä sukupuolijakoa miehisiin ja naisellisiin ominaisuuksiin. Heteronormin mukaisesti Barbiet ja Kenit pariutuvat toistensa kanssa, eikä esimerkiksi kahden Barbien tai kahden Kenin välisiä suhteita ole, lukuun ottamatta liminaalitilassa esitettyä ”I’m Just Ken”-laulun väliosaa, jossa esitetään Kenien välistä hellyyttä.

Heteronormatiivisuus määrittää myös Barbiemaan arvojärjestystä. Heteroseksuaalisen normin ulkopuolelle jää lukuisia queer-koodattuja hahmoja, kuten sivuhahmo Earring Magic Ken sekä elokuvan juonelle keskeiset hahmot Allan ja Outo Barbie. Allan on eräs Mattelin epäonnistuneiksi määritellyistä kokeiluista, Kenin mieskaveri, jonka ainoa ominaisuus on se, että kaikki Kenin vaatteet sopivat hänelle.[19] Allan ei kuulu Kenien yhteisöön, sillä hänen ulkonäkönsä ja käytöksensä ei ole yhtä stereotyyppisen maskuliinista. Eräässä kohdassa paljastuu, että Allaneita on aiemmin siirtynyt Tosimaailmaan: kaikki yhdysvaltalaisen NSYNC-poikabändin jäsenet ovat Allaneita. Barbiemaahan jäänyt ainut Allan on kuitenkin tuomittu roikkumaan Barbiemaan miesyhteisön ulkosyrjällä ja kaveeraamaan Barbieiden kanssa. Allanin asema toisintaa esimerkiksi *Sinkkuelämää*-sarjasta (*Sex and the City*, Yhdysvallat, 1998–2022) tuttua heteronaisen homomiesystävän roolia (vrt. Mortimer 2010, 38).

Stereotyyppisen feminiinisyytensä menettänyt Outo Barbie on puolestaan suljettu ei-norminmukaiseksi muuttuneen ulkonäkönsä vuoksi yhteisön ulkopuolelle. Oudon Barbien taustalla on monille Barbie-nukeilla leikkineille tuttu kohtalo. Leikkiin kyllästynyt lapsi on leikannut nukkensa hiukset ja kohdellut nukkea niin rajusti, että prinsessamainen ulkonäkö on tuhoutunut. Myös Oudon Barbien liikkuminen on Barbieille epätyypillistä: hänen raajansa asettuvat spagaatteihin, mikä sekin johtunee nukella leikkineen liian rajuista otteista ja raajojen vääntelystä. Kumpaankaan heteronormatiivisesta järjestyksestä poikkeavaan hahmoon ei suhtauduta yhteisössä vihamielisesti, mutta heidät sivuutetaan usein. Tässä suhteessa Barbiemaan sukupuolijärjestys toisintaa elokuvan ulkopuolisen todellisuuden hetero- ja sukupuolinormatiivisuuksia, eikä Barbiemaa näyttäydy dikotomisesta sukupuolijärjestyksestä poikkeaville hahmoille utooppisena. Clara Bradbury-Rance (2025, 783) nimittää *Barbieta* naissolidaarisuuden manifestiksi, joka nojaa heteronormatiiviseen tavallisuuteen. Nainen voi olla mitä vain, kunhan on norminmukaista tavallisena pidettyä naiseutta tavalla tai toisella edustava.

Kiinnostavaa Barbieiden ja Kenien sukupuolisuudessa on se, ettei heillä ole ulkoisesti voimakkaan sukupuolittuneesta ulkonäöstään huolimatta lainkaan sukupuolielimiä. Elokuvan Barbie-hahmoja onkin usein tulkittu aseksuaalisuuden edustajina (ks. Broussard 2024). Anna Maria Broussard (2024) tulkitsee Barbiemaata aseksuaalisena utopiana, jossa nukkejen yhteiselo toteutuu vailla seksuaalista halua. Tällaiset tulkinnat kuitenkin ohittavat sen, että elokuvan päähenkilö-Ken haluaa seksiä tai ainakin jonkinlaista intiimiä yhdessäoloa Barbien kanssa. Tulkitsemmekin Barbiemaan aseksuaalisen utopian sijaan kuvaavan yhteiskuntaa, jossa naiset säätelevät seksuaalisia suhteita päättämällä, kenen kanssa seurustelevat ja harrastavat seksiä.

Barbiemaassa naisyhteisön lisääntyminen ilman heteroseksiä on ratkaistu sillä, että Mattel valmistaa lisää erilaisia Barbie-nukkeja, joiden prototyypit asuttavat Barbiemaata. Epäsuositut nuket ovat Barbiemaan hierarkiassa marginaalisessa asemassa, kun taas Stereotyyppinen Barbie on yhteisössä suosittu ja tunnettu hahmo. Lisääntymistematiikka yhdistää Barbiemaan kuvauksen feministisen utopian traditioon, jossa eugeniikka ja lisääntymisjärjestelyt ovat keskeinen aihepiiri (Lake 2018). Feministisen utopian klassikkoromaanissa

19 (1.09:44).

Herland naisten asuttaman saaren asukkaat lisääntyvät partenogeneettisesti. Vain osa naisista lisääntyy, ja muiden naisten tehtävä on huolehtia toisten naisten jälkeläisistä. Myös useissa feministisissä dystopioissa, kuten *The Handmaid's Talessa*, lisääntyminen on keskeinen aihe. Dystopiat kuvaavat usein lisääntymiseen pakottamista tai lisääntymisen rajoittamista negatiivisella eugeniikalla, kuten pakkosteriloinneilla (Samola 2020, 46). Lisääntymistä voidaankin pitää erityisen kiinnostavana yhteiskunnan alueena, jota utopiat ja dystopiat usein tarkastelevat.

Barbiemaan utopiayhteiskunnassa lähestulkoon kaikki Barbiet on vapautettu lisääntymisen vaivoista ja velvoitteista, kun ainoa raskaana ollut Barbie on poistettu tuotannosta. Barbieiden rynnistys lelumarkkinoille on vapauttanut myös tyttölapset äitiyden ihannoinnista korvaamalla vauvanuket aikuisnukeilla. Samalla elokuva kuitenkin paradoksaalisesti korostaa äitiyden määrittävää vaikutusta naisen elämässä: elokuvan loppupuolella Mattelin työntekijä Gloria esittää johtajalleen idean tavallisesta Barbiesta, joka voisi olla äiti tai ei-äiti.[20] Gloria aloittaa naisen elämään liittyvien eri vaihtoehtojen luettelon mainitsemalla äitiyden. Näin hän korostaa, että naisen täytyy aktiivisesti valita, haluaako olla äiti vai ei.

1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun fiktiivisissä feministisissä utopioissa eugeeniset käytänteet ovat johtaneet utopiayhteisössä korkeana pidettyyn moraalin tasoon, jossa lapset eivät synny seksuaalisten tekojen seurauksena (Lake 2018, 1279–1280). Tällaista seksitöntä utopiayhteiskuntaa edustaa myös Barbiemaa, jossa Kenien ja Barbieiden välillä ei ole seksisuhteita eikä samansukupuolisten seksuaalisten suhteiden olemassaolosta ole selviä vihjeitä. Vaikka päähenkilö-Ken haluaa seksiä päähenkilö-Barbien kanssa, he eivät sukupuolielinten puuttumisen vuoksi voi harrastaa ainakaan yhdyntäseksiä. Seksittömyys korostaa utopian lajikehityksessä moraalista ylivertaisuutta. Barbiet ovat lihallisten himojen ja omistushaluisten tunteiden yläpuolella ja voivat keskittyä Barbie-yhteisön hyvän edistämiseen niin politiikassa kuin ystävyyssuhteita vaalimalla.

Viimeisen kerran *Barbie*-elokuvan käsitykset utopiasta kyseenalaistetaan aivan elokuvan lopussa. Elokuvan lopun juonenkuljetus vihjaa lastenelokuville tyypillisestä, liioitellun onnellisesta lopusta. Barbiet ovat vallanneet takaisin Barbiemaan hallinnon, ja sopu on jälleen laskeutunut vaaleanpunaiseen valtakuntaan. Barbiemaan uusi alku ounastelee vieläpä yhteiskunnan kehitystä kohti entistä suurempaa tasa-arvoa, sillä alempi luokka Kenit hyväksytään yhdellä tuolilla alempaan oikeuteen, vetoomustuomioistuimeen. Aikaisemmin Kenit ovat olleet täysin suljettuja hallinnon ulkopuolelle.

Barbie-valtion uusi uljas alku ei kuitenkaan tyydytä elokuvan keskushahmo-Barbieta. Häntä kalvaa edelleen epämääräinen kuulumattomuuden tunne; eksistentiaalinen kriisi ei ole väistynyt. Ratkaisu saapuu Ruth Handlerin hahmossa. *Barbie*-elokuvan villisti kieppuvien todellisuuden tasojen sisällä Handler vaikuttaa Tosimaailmassa Mattel-yhtiön pääkonttorin 17. kerroksessa asuvana haamuna. Kuten edellä mainitsimme, Handler toimii myös elokuvan *voice-over*-kertojana. Elokuvan loppumetreillä Handler saapuu auttamaan Barbiemaan sovun rakentamisessa ja johdattaa lopulta elokuvan päähenkilö-Barbien eräänlaiseen tyhjään liminaalitilaan pohtimaan elämän merkitystä. Handlerille Barbie saa ilmaistua salaisen haaveensa ihmiseksi tulemisesta. Liminaalitila on jälleen merkitty pastellisin sävyin.

Ihmiseksi tuleminen on motiivi, joka *Barbie*-elokuvalle tyypillisesti on lukuisten intertekstien kirjoma. Selkeimmin ihmiseksi tuleminen viittaa kahteen kirjalliseen lähteeseen eli Hans Christian Andersenin satuun *Pieni*

20 (1.38:36).

Kuva 10. *Barbien* lopussa elokuvassa mukana vaikuttava Barbie-nuken luoja Ruth Handler (Rhea Perlman) auttaa päähenkilö-Barbieta valitsemaan muovisen elämän sijaan ihmiselämän. Kuva: Movie – Screencaps.com / Barbie.

merenneito (*Den lille havfrue,* Tanska, 1837) ja Carlo Collodin lastenromaaniin *Pinokkio* (*Le avventure di Pinocchio*, Italia, 1881/1883). *Pinokkio* on yksi kuuluisimmista länsimaisen kirjallisuuden lelukertomuksista. Sen päähenkilö on huonokäytöksinen puunukke, jonka suurin tavoite on tulla ihan oikeaksi pojaksi, ihmiseksi. Pieni merenneito on puolestaan hahmo, joka rakastuu ihmiseen ja myy kauniin äänensä merinoidalle tullakseen oikeaksi ihmiseksi ja saadakseen prinssinsä.

Niin *Pinokkiossa* kuin *Pienessä merenneidossakin* ihmisyys edustaa eräänlaista autenttista elämää, utooppista olemisen tilaa. Ihmisiin verrattuna puunuken tai merenneidon elämä on vajavaista lume-elämää. Molemmat tekstit ovatkin perinpohjaisen ihmiskeskeisiä ja tutkivat (muiden teemojensa ohella) ihmisyyttä ainutlaatuisena ja ylivertaisena elämisen tapana. Samaan jatkumoon asettuu *Barbie*. Elokuvan todellinen onnellinen loppu ei ole Barbiemaan utopiayhteiskunnan uusi nousu vaan päähenkilö-Barbien lähteminen Barbie-todellisuudesta ihmisten maailmaan. Pinokkion ja Pienen merenneidon tavoin myös Barbien on maksettava ihmisyydestään hinta: hänestä on tuleva kuolevainen.

Handlerin ja Barbien välisessä kohtaamisessa ihmiselämän kauneus ja utooppisuus paljastetaan sisäisen fokalisaation kautta. Kohtaus on epifania,[21] jossa Handler loihtii Barbien mieleen ihmiselämän ihanuutta ylistävän kuvasarjan. Näky on elokuvan kerronnassa toteutettu montaasina,[22] kollaasin elokuvallisena vastineena, jossa Barbien mieleen välähtelee kuvakohtauksia toisensa perään. Lyhyissä katkelmissa näkyy ihmisiä eri ikäisinä, syntymästä vanhuuteen, suurten tunteiden vallassa. Perhekuvista koostuvaa kaitafilmitallennetta muistuttavan montaasin alkukuvissa esitetään äitejä lapsineen, mikä yhdistyy elokuvan äitiys- ja lisääntymistematiikkaan. Kun Barbie jättää elämänsä nukkena ja muuttuu ihmiseksi, hänkin voisi ehkä olla äiti. Montaasikatkelmien ihmiset, jotka elokuvan feministisen tendessin mukaisesti ovat kaikki naisia, kokevat niin iloa kuin suruakin. Kasvun ja ikääntymisen myötä alati muuttuva ja tunteiden riepottelema ihminen on vastakohta Barbieiden muovisuudelle. Montaasisarjan nähtyään Barbien silmistä vierii kyyneleitä, jotka ovat kautta elokuvan vihjanneet päähenkilö-Barbien ihmisenkaltaisuu-

21 Epifania tarkoittaa taiteentutkimuksessa henkilöhahmon kokemaa oivalluksen tai totuuden paljastumisen hetkeä (Tigges 1999, 20–24).

22 Montaasi on esimerkiksi elokuvakerronnassa käytetty keino, jossa kuvat asettuvat kumulatiivisesti rinnakkain tai peräkkäin samalla tiivistäen elokuvan kerrontaa.

desta. Handler muistuttaa, että ihmisyyden hinta on kuolevaisuus, mutta sen hinnan Barbie on valmis maksamaan.

Barbien revittelevään poetiikkaan ei tietenkään sovi tällainen kyynelehtivä lopetus. Loppukohtauksessa nähdään Barbie Los Angelesissa, joka Barbiemaan lailla on muovinen kaupunki, kuten *voice-over*-kertoja muistuttaa. Barbie on kuitenkin ihminen tai ainakin tulossa sellaiseksi. Yhtenä ihmisyyden merkkinä kamera zoomaa Barbien jalkoihin, jotka ovat nyt täysin litteät. Vaaleanpunervanbeiget terveyssandaalit ovat korvanneet Barbie-tyypilliset korkokengät.

Elokuvan ironisena huipentumana Barbie matkaa ihmisystäviensä avulla klinikalle, joka paljastuu gynekologin vastaanotoksi. Barbiella toisin sanoen joko on jo naistyypillisinä pidetyt genitaalit tai hän haluaa sellaiset. Elokuva on aiemmin muistuttanut, ettei Barbie-nukeilla ole sukuelimiä. Nyt Barbie kuitenkin on muuttunut tai muuttumassa ”todelliseksi” tai eläväksi naiseksi, ja ironista kyllä, tämä naiseus palautetaan banaalisti naisen sukuelimiin. Toisaalta vihjaus vulvallisuuteen ja vaginallisuuteen voi implikoida, että toimenpiteen jälkeen Barbie pystyisi nauttimaan genitaaliseksistä tai tulemaan raskaaksi. Länsimaisen kirjallisuuden suurten ihmiseksitulemiskertomusten ylevyydelle vastakkaisesti *Barbie*-elokuvan suhde ihmisyyteen ihanteena jääkin siis lopulta ambivalentiksi.

Lopuksi

Edellä olemme tarkastelleet *Barbie*-elokuvan suhdetta utopiaan ja dystopiaan, erityisesti feministiseen ja yhden sukupuolen utopiaan ja dystopiaan. Barbiemaa muistuttaa monella tapaa aiemmasta feministisestä tai matriarkaalisesta utopiasta tuttua naisten utopiaa. Se on patriarkaalisesta todellisuudesta irrallinen naisten hallitsema paikka, jossa naiset toimivat kaikissa ammateissa ja tukevat toisiaan. Feministinen utopia kuitenkin säröilee monissa kohdin. Barbie-hahmojen oletetaan olevan stereotyyppisen naisellisia ja mukautuvan binääriin sukupuolijakoon. Normeista poikkeavat Barbiet ovat yhteisön marginaalissa, eikä yhteiskunta ole hyvä kaikille. Myös Tosimaailmasta kumpuava kaupallisuus syö Barbiemaan utooppisuutta, samoin hyperbolisuudessaan ironisoituva pinkkiys ja muovisuus.

Barbie kiinnittyy monin tavoin utopian traditioon mutta samaan aikaan purkaa luomaansa utopiaa ja kyseenalaistaa feministisen tai yhden sukupuolen utopian mahdollisuuden. Elokuva osoittaa, että separatistinen yhden sukupuolen utopia voi olla muiden sukupuolien dystopia. Stereotyyppisiä ja binääriseen sukupuolijakoon perustuvia piirteitä korostava Barbiemaa on paikka, jossa Kenit ja queer-koodatut hahmot joutuvat elämään marginaalissa.

Yksi piirre, joka erottaa elokuvan 1800-luvun feministisistä utopioista, on äitiyden lähes täydellinen poissaolo. Barbiemaa on matriarkaalinen siinä mielessä, että se on nais-Barbieiden hallitsema paikka, mutta ainoa äiti-Barbie Midge on sysätty aidan taakse eroon muista Barbieista. Äitiyden merkitys korostuu sen sijaan Tosimaailmassa, jossa kuvataan Stereotyyppisellä Barbiella leikkivien äidin ja tyttären suhdetta sekä äidillistä Ruth Handlerin hahmoa. Handler myös vertaa Stereotyyppistä Barbieta omaan lapseensa ja on nimennyt Barbie-nuken lapsensa mukaan. Kun Stereotyyppisen Barbien vihjataan elokuvan lopussa menevän gynekologille rakennuttamaan itselleen naistyypilliset sukupuolielimet tai huolehtimaan jo olevien elinten terveydestä, hänestäkin voi mahdollisesti tulla äiti. Vaikka Barbiemaassa naiset

on vapautettu vanhemmuuden velvoitteista, elokuvan eetoksessa äitiyden merkitys ja onni korostuvat.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Barbie. Yhdysvallat, 2023. Ohjaus: Greta Gerwig. Käsikirjoitus: Greta Gerwig & Noah Baumbach. Tuotanto: Warner Bros., Mattel Films, Heyday Films, LuckyChap Entertainment. Pituus 114 min.

Muu fiktiivinen aineisto

Andersen, Hans Christian (1951/1837) ”Pieni merenneito” (”Den lille havfrue”). Teoksessa *Kootut sadut ja tarinat* 1. Suom. Maila Talvio. WSOY.

Atwood, Margaret (2010/1985) *The Handmaid's Tale*. Vintage Books.

Atwood, Margaret (2017/1985) *Orjattaresi*. Suom. Matti Kannosto. E-kirja. Tammi.

Collodi, Carlo (2016/1881/1883) *Pinokkion seikkailut. Erään puunuken tarina* (*La avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*). Suom. Pauliina de Anna. Savukeidas.

Tutkimuskirjallisuus

Attebery, Brian (2002) *Decoding Gender in Science Fiction.* Routledge.

Baccolini, Raffaella & Tom Moylan (2003) Introduction. Dystopia and Histories. Teoksessa Raffaella Baccolini & Tom Moylan (toim.) *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Routledge, 1–12.

Bradbury-Rance, Clara (2025) Butch Barbie. *Feminist Media Studies* 25(3), 780–784. https://doi.org/10.1080/14680777.2024.2372015.

Brammer, Rebekah (2026) When I Wake Up in My Own Pink World. Liminal Spaces in the Worlds of Barbie. Teoksessa Jo Coghlan, Lisa J. Hackett & Huw Nolan (toim.) *The Barbie Phenomenon, Volume 1: Gender, Identity, Race and Sexuality*. Routledge, 120–131.

Broussard, Anna Maria (2024) Barbieland: Greta Gerwig's Asexual Utopia. *M/C Journal* 27(3). Saatavilla: https://doi.org/10.5204/mcj.3053 (linkki tarkistettu 21.6.2026).

Butler, Judith (1988) Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal* 40(4), 519–531.

Butler, Judith (2007 [1990]) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.

Caquard, Sébastien & Fraser Taylor (2009) What is cinematic cartography? *The Cartographic Journal* 46(1), 5–8.

Davis, Mike & Robert Morrow (2006 [1990]) *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. Verso.

Gotlib, Anna (2025) Are you Really #Kenough. Barbie, Main Character Syndrome, and NPCs. Teoksessa Anna Gotlib & Claire Elise Katz (toim.) *Barbie as Narrative, Symbol and Cipher*. Routledge, 74–85.

Gottlieb, Erika (2001) *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. McGill-Queen's University Press.

Heljakka, Katriina (2024) *How Play Moves Us. Toy's, Technologies, and Mobility in a Digital World*. Väitöskirja. Turun yliopisto. https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-9611-7.

Isomaa, Saija (2017) Maailma ilman miehiä. Marjaana Aumaston *Rikas, Laiha ja Kaunis* yhden sukupuolen dystopiana. Teoksessa Saija Isomaa & Toni Lahtinen (toim.) *Joutsen/Svanen. Pakkovaltiosta ekodystopiaan*. SKS, 17–36. http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201705156413.

Koller, Veronika (2008) 'Not just a colour': pink as a gender and sexuality marker in visual culture. *Visual Communication* 7(4), 395–423. https://doi-org.libproxy.tuni.fi/10.1177/14703572080962.

Kumar, Krishan (1987) *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Blackwell.

Laakso, Maria (2020) Social Dreaming and Uses of Narrativity, Tellability and Experientiality in Literary Dystopia. Teoksessa Teppo Eskelinen (toim.) *The Revival of Politican Imagination. Utopias as Methodology*. Zed, 78–96.

Laakso, Maria (2022) Dystopia. Teoksessa V. P. Glăveanu (toim.) *The Palgrave Encyclopedia of the Possible*. Palgrave Macmillan. https://doi-org.libproxy.tuni.fi/10.1007/978-3-030-90913-0_267.

Lake, Christina (2018) Eugenics in Late 19th-Century Feminist Utopias. *American Journal of Economics and Sociology* 77(5). https://doi.org/10.1111/ajes.12251.

Levitas, Ruth (2010 [1990]) *The Concept of Utopia*. Oxford: Peter Lang.

Manuel, Frank E. & Fritzie P. Manuel (1979) *Utopian Thought in the Western World*. Basil Blackwell.

Mohr, Dunja M. (2005) *Worlds Apart? Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias.* Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy, 1. McFarland & Company.

Mortimer, Claire (2010) *Romantic Comedy.* Routledge.

Moylan, Tom (2000) *Scraps of the Untained Sky.* Routledge.

Nikolajeva, Maria (2003) Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern. *Marvels & Tales* 17(1). Saatavilla: https://digitalcommons.wayne.edu/marvels/vol17/iss1/8 (linkki tarkistettu 21.6.2026).

Rajewsky, Irina O. (2005) Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités / Intermediality* (6), 43–64.

Reid-Walsh, Jacqueline (2024) Barbie – Feminist Satire and Appropriation. *Girlhood Studies* 17(2), 141–146. https://doi.org/10.3167/ghs.2024.170211.

Samola, Hanna (2016) *Siniparran bordelli: dystopian ja sadun lajiyhdistelmät romaaneissa Berenikes hår, Huorasatu ja Auringon ydin*. Väitöskirja. Tampereen yliopisto. https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-0273-3.

Samola, Hanna (2020) From Gilead to Eusistocratia. The Dialogue Between Margaret Atwood's Dystopian Novel *The Handmaid's Tale* and Johanna Sinisalo's *The Core of the Sun*. Teoksessa Saija Isomaa, Jyrki Korpua & Jouni Teittinen (toim.) *New Perspectives on Dystopian Fiction in Literature and Other Media*. Cambridge Scholars Publishing.

Sherman, Aurora M. & Eileen L. Zurbriggen (2014) "Boys Can Be Anything": Effect of Barbia Play on Girls' Career Cognities. *Sex Roles* 70, 195–208.

Spiegel, Simon (2017) Some thoughts on the utopian film. *Science Fiction Film and Television* 10(1), 53–79.

Stone, Tanya Lee (2010) *The Good, the Bad, and the Barbie. A Doll's History and Her Impact on Us.* Penguin.

Temel, Anna (2024) To Be a Barbie Is to Perform: Gender Performativity and Compulsory Heterosexuality in Greta Gerwig's Barbie. *M/C Journal* 27(3). https://doi.org/10.5204/mcj.3055.

Tigges, Wim (1999) The Significance of Trivial Things. Towards a Typology of Literary Epiphanies. Teoksessa Tigges, Wim (toim.) *Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany.* Rodopi, 11–36.

Timothy, Robyn (2024) Barbie Land as Cyberfeminist Utopia. *Feminist Theory* 25(4), 635–648. https://doi.org/10.1177/14647001241291462.