

TURUN YLIOPISTON JULKAISUJA
ANNALES UNIVERSITATIS TURKUENSIS
SARJA – SER. C OSA – TOM 366
SCRIPTA LINGUA FENNICA EDITA

Murtumia lasikellossa
Naisten kirjoittamat taiteilijaromaanit
Suomessa 1900-luvun
alkupuolella

Jasmine Westerlund

Turun yliopisto
University of Turku
2013
Kotimainen kirjallisuus

**Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto**

**Ohjaajat:
Professorit Päivi Lappalainen ja Lea Rojola
Turun yliopisto**

**Esitarkastajat:
Professori emerita Liisi Huhtala
Oulun yliopisto**

**FT Kristina Malmio
Helsingin yliopisto**

**Vastaväittäjä:
Professori emerita Liisi Huhtala
Oulun yliopisto**

**Kannen kuva: Iris Westerlund
Kannen taitto: Juhana Saarelainen
Summary translated by David Hackston
Tekijänoikeudet: Jasmine Westerlund**

**Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti
tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkistettu
Turnitin OriginalityCheck-järjestelmällä.**

**Sarja C 366
ISBN 978-951-29-5473-5 (Painettu/Print)
ISBN 978-951-29-5474-2 (Sähköinen/PDF)
ISSN 0082-6995
Juvenes Print – Turku 2013**

Sisällys

1. Johdanto	5
1.1. Aluksi	5
1.2. Tutkimuskysymys	6
1.3. Kirjailijat ja tutkimuskohteet	10
1.4. Naistaiteilijaromaani Suomessa	15
1.5. Käsitteiden muovautuminen ja merkitykset	21
1.6. Aiempi tutkimus	34
2. Naistaiteilijaromaanin kronotoopit	44
2.1. Oma huone ja lasikupu	44
2.2. Luontoon matkustaminen	58
2.3. Kaupunki	65
2.4. Arki	74
3. Naistaiteilijaromaanin avioliiton ja kuoleman juonet	84
3.1. Ongelmallinen juoni	84
3.2. Taiteilijanaisen kuolema	90
3.3. Avioliitto ja rakkaus – ja miten ne kierretään	98
4. Toisenlaisia taiteilijuuden juonellistamisen ja kerronnan mahdollisuuksia	116
4.1. Kerronnan kokeilut	116
4.2. Halu ja haluttomuus	130
4.3. Äitiys	143
4.4. Taiteilijuus	157
4.5. Uskonto ja yhteiskunnallisuus	168

5. Naistenväliset yhteydet	180
5.1. Äitien perintö	181
5.2. Demeter ja Persefone	188
5.3. Tummat ja vaaleat sisaret	196
5.4. Luostarisisaret	206
5.5. Ystävät	212
5.6. Myyttiset naiset ja ihanteet	217
6. Lopuksi	228
Lähteet	237
Summary	257
Kiitokset	261

1. Johdanto

1.1. Aluksi

Taiteilijaromaanin juoneen kuuluu, että taiteilijuus on kutsumus, joka valitaan jo lapsena. Minäkin kiinnostuin taiteilijaromaaneista jo lapsena: lempikirjojani olivat kanadalaisen L. M. Montgomeryn *Pieni Runotyttö* (1923) ja sitä seuraavat runoilija-Emiliasta kertovat teokset, jotka vasta sittemmin olen ymmärtänyt taiteilijaromaaneiksi. Näissä teoksissa tulevat esiin monet niistä kysymyksistä, jotka ovat keskeisiä naistaiteilijaromaanien kannalta. Teoksen päähenkilö, Emilia Starr, on orpotyttö, joka ei voi mitään sille, että hänen täytyy kirjoittaa: hän kirjoittaisi vaikka pysyisi köyhänä kuin kirkonrotta eikä saisi julkaisuksi yhtikäs mitään. Nainen taiteilijana on myös suurempien voimien väline. Emilia ei itse luo, vaan hänen kauttaan puhuu jokin, jonka on saatava äänensä kuuluviin. Emilian opettaja sanoo hänelle: "Minusta tuntuu, että sisimmässäsi on jotain, joka koettaa pyrkiä ilmi – mutta sinun tulee tehdä itsestäsi soitin, joka pystyy sen ilmaisemaan." (Montgomery 1923/1965, 303–304). Emilian lähipiiri ei ymmärrä tämän halua kirjoittaa – kirjoittaminen ja romaanien lukeminen eivät ole tytölle tai nuorelle naiselle sopivaa ajanvietettä. Emilialla on lisäksi vaalea ja iloinen vastapari, hänen ystävänsä Ilse, joka tosin itsekin on taiteilija. Myöhemmin Emilian sulhanen Dean Priest suhtautuu Emilian kirjoittamiseen sitä nuivemmin, mitä paremmin hän menestyy – nainen, joka on taiteilija, ei voi kokonaan omistautua rakkaudelle. Dean jopa antaa murskakritiikin Emilian ensimmäisestä romaanikäsikirjoituksesta, niin että Emilia polttaa teoksen. Myöhemmin Emilia kuitenkin löytää rakkauden ja menee naimisiin toisen taiteilijan, kuvataiteilijan Teddy Kentin kanssa. Kirjasarja ei kuiten-

kaan etene niin pitkälle, että lukija saisi tietää, mahtuuko kahden taiteilijan kotiin lapsia – nouseeko Emilia kirjoituskoneen äärestä keinuttamaan kehtoa?

1.2. Tutkimuskysymys

Tutkimukseni käsittelee nimenomaan naistaiteilijaromaania. Miksi tehdä tällainen sukupuolitettu jaottelu mies- ja naistaiteilijaromaaneihin? Koska juuri nainen ja taiteilija ovat kautta vuosisatojen muodostaneet erittäin ongelmallisen yhtälön. Taiteilijuus on ollut naisille mahdollista vain hyvin rajatusti jos ollenkaan, ja näin ollen taiteilijaromaania on pidetty leimallisesti miesten lajina – lajina, jossa miehet kirjoittavat miestaiteilijoista.

Hyödynnän tutkimuksessani ajatusta strategisesta essentialismista, jota ovat muotoilleet mm. Teresa de Lauretis ja Gayatri Chakravorty Spivak. Strategisessa essentialismissa oletetaan hetkellisesti tietynsisältöinen kategoria 'naiset' (ks. Koivunen 2000). Tämä on välttämätöntä, jotta saataisiin sanotuksi jotakin maailmasta tai edistettyä tiettyjä päämääriä. Tässä tapauksessa mahdollistan strategisen essentialismin avulla puhumisen naistaiteilijaromaaneista ja niiden tutkimisen omana erityisenä ryhmänä, jolla on joitain tiettyjä, yhdistäviä piirteitä.

Pohdin tutkimuksessani naisten taiteilijuuden ja naistaiteilijaromaanin ehtoja. Kysyn, millainen on naistaiteilijaromaani, jonka päähenkilö on äiti. Millaisista kysymyksistä joudutaan naistaiteilija-romaaneissa tällöin neuvottelemaan ja millaisia ratkaisuja on mahdollista löytää? Kysyn, millä ehdoin äiti ja taiteilija voivat mahtua samaan teokseen, ja käsittelen kronotooppeja ja juonia, joita teoksissa tällöin nousee esiin. Yritän tutkimuksessani hahmottaa sitä, millaiseksi muodostuu suomalainen naistaiteilijaromaani, jossa äitiydellä on keskeinen sija. Pyrkimyksenäni on aineistoni kautta avata näkökulmia suomalaiseen naistaiteilijaromaaniin laajemminkin, vaikka neljän teoksen perusteella ei ole mahdollista tehdä kovin kattavia johtopäätöksiä aiheesta. Uskon kuitenkin, että valitsemani teokset antavat käsityksen naistaiteilijaromaanin mahdollisuuksista ja ongelmista Suomessa 1900-luvun ensimmäisellä puoliskolla. Naistaiteilijaromaanit ovat

suomalaisessa kirjallisuudessa kartoittamatonta aluetta, ja paljon jää vielä tehtäväksi. Omalla työlläni pyrin avaamaan keskustelua ja valaisemaan tätä pimentoon jäänyttä mutta merkittävää ja tutkimuksen arvoista kirjallisuuden aluetta.

Tartun äitiyden ja taiteilijuuden vaikeaksi koettuun yhtälöön monilta eri puolilta. Samoin kuin tutkimuksessani äitiys ja taiteilijuus, lähestymistavassani puolestaan kontekstualisointi historiaan ja yhteiskunnallisiin kysymyksiin sekä kirjallisuudentutkimuksen metodit kietoutuvat jatkuvasti yhteen. Kontekstualisoivan tutkimusotteen vuoksi yhtä tärkeitä keskustelukumppaneita tutkimuksessani ovat 1900-luvun alun feministiajattelijat Ellen Key ja Emma Goldman, äitiydestä sosiologian puolella kirjoittaneet Ilpo Helén ja Ritva Nätkin kuten myös kirjallisuustieteilijät Mihail Bahtin, Susan Lanser, Anne E. Boyd, Peter Brooks ja Erich Meuthen.

Kuten Kati Launis (2005, 27) huomauttaa, kontekstualisoivan, historiallisen tutkimuksen ja kerronnan tutkimuksen ei tarvitse sulkea toisiaan pois – naiseus kerrotaan romaaneissa fiktioksi juuri tiettyjä ajan romaaneille tyypillisiä keinoja käyttäen. Käytän tutkimuksessani apuna mahdollisuuksien mukaan myös arkistolähteitä ja aikalaiskritiikkejä. Oman osansa aikalaiskeskusteluun tuovat siis Signe Stenbäckin arkiston materiaalit sekä sanomalehtikritiikit *Menneestä päivästä* ja *Lasiseinästä*. On selvää, että kirjallisuus toimii aina tiettyjen konventioiden, esittämisen- ja kertomisentapojen sekä lajien kautta, mutta se ei tee tätä irrallaan maailmasta: avioliiton ja kuoleman juonet yhdistyvät kysymyksiin sukupuolimoraalista ja elämänfilosofiasta, kronotoopit liittyvät liikkumisenvapautteen ja mahdollisuuden kouluttautua ja työskennellä.

Pyrin hahmottamaan taiteilijaromaanin lähtökohtaisesti toisin kuin se useimmiten on hahmotettu. Taiteilijaromaani on yleensä nähty kehitysromaanin alalajina – taiteilijaromaanin määritelmässä on keskitytty pohtimaan päähenkilön yksilönkehitystä, kehitystä taiteilijaksi. Lisäksi taiteilijaromaanitutkimuksissa on usein tehty listoja erilaisista tyypeistä, kuten Maurice Beeben salainen lähde ja norsunluutorni, joihin teoksen päähenkilön ja tämän taiteilijakehityksen voi sijoittaa. Omassa tutkimuksessani nais-taiteilijaromaani ei hahmotu kehitysromaaniksi eikä selity tällaisten määritel-

mien avulla. Olennaiseksi tutkimuksessani ei nouse kehittyminen taiteilijaksi, sillä teokset eivät seuraa päähenkilöitään johdonmukaisesti lapsesta aikuisuuteen, eikä varsinaisesta kehittymisestä välttämättä voida puhua: taiteilijuus ei muodosta yhtenäistä nousevaa linjaa, vaan se sijoittuu sirpaleiksi ympäri tarinaa.

Hahmotan taiteilijuuden tutkimieni naistaiteilijaromaanien perusteella jonkinlaisena läpikulkutilana; naistaitelijaromaaneissa kysymys naistaitelijaromaaneissa ei ole taiteilijaksi tulemisesta, vaan taiteilijuuden toteuttamisesta naisen muiden roolien, kuten äitinä ja vaimona olemisen, lomassa. Kyse voi olla myös taiteilijuudesta luopumisesta. Kun miesten kirjoittamien taiteilijaromaanien kohdalla taiteilijuus on ollut monoliitti, jonka kokonaisvaltaista, kaiken muun ohittavaa merkitystä on korostettu, naistaiteilijaromaanien kohdalla taiteilijuus on pikemminkin yksi säie langassa, johon kuuluu myös monia muita asioita, kuten äitiys. Tutkimissani teoksissa naiset tekevät taidetta ajan ja tilan salliessa.

Hylätessäni vanhat tavat määritellä taiteilijaromaania, tuon esiin uusia. Tutkimukseni keskeinen ajatus on, että tutkimani teokset määrittävät taiteilijaromaaneiksi kronotooppien ja näihin olennaisesti liittyvien juonien avulla. Lisäksi näen naistaiteilijaromaaneille keskeisinä erilaiset naistenväliset suhteet.

Tutkimuksen ensimmäinen luku käsittelee kronotooppeja. Aika ja tila kietoutuvat aineistossani jatkuvasti yhteen: naisten taiteessa ja mahdollisuudessa olla taiteilija käydään neuvottelua ajallisuuden ja tilallisuuden välillä. Nostan esiin jokaisen teoksen kohdalta joitain kronotooppeja. Jotkin kronotoopit esiintyvät useissa eri teoksissa, mutta nekin, jotka esiintyvät vain yhdessä, ovat tulkintani mukaan olennaisia naistaiteilijaromaanin kannalta laajemmin. Kronotoopit voivat kertoa myös naistaiteilijaromaanin ongelmista, mahdottomuudesta saada aikaa ja tilaa, jossa nainen ja taiteilija voisivat yhdistyä.

Kronotoopit ovat Bahtinin mukaan tärkeimpiä juonitapahtumia organisoivia keskuksia, ja niissä saavat alkunsa ja ratkeavat juonen solmukohdat. Kronotoopit esittävät pääosaa juonen muodostamisessa. (Bahtin 1975/1979, 244, 414). Tutkimuksessani kronotoopit paljastavat naistaiteilijaromaanin

solmukohtia, joihin juonet johdattavat: mitä seuraa siitä, että nainen yrittää valita taiteilijuuden ja äitiyden yhtä aikaa? Löytyykö avioliiton juonen päästä naiselle oma huone, ja millainen se on? Millaisiin kronotooppeihin kuolemalle ja avioliitolle vaihtoehtoisina näyttäytyvät juonet kietoutuvat?

Tutkimukseni kolmannessa ja neljännessä luvussa paneudun naistaitelijaromaanin juoniin. Juonien merkitys on toki tuotu esiin naistaitelijaromaaneja tutkittaessa lukuisia kertoja, mutta omassa tutkimuksessani en päädy toteamaan, että kaikki päättyy joko kuoleman tai avioliiton juoneen. Vielä 1800-luvulla kirjallisuudessa avioliitto oli naisen juonen oikea päätepiste, kun taas kuolema oli ainoa vaihtoehto naiselle, joka ei mahtunut rakkauden ja avioliiton juoneen. Usein tutkijoiden mukaan naiskirjailijat ovat vasta 1900-luvun alussa naiskirjailijat alkaneet muunnella näitä juonikonventioita (Gilbert & Gubar 1986, 30; DuPlessis 1985, 3–59; Brownstein 1982/1984, 90)¹. Linda Huf (1983/1985, passim) on tehnyt samanlaisia tulkintoja myöhemmistä naistaitelijaromaaneista.

Omassa tutkimuksessani tuon esiin sen, kuinka keskustelu naisten juonista kietoutuu yhteen naisen paikkaa ja oikeuksia koskevien aikalaiskeskustelujen kanssa. *Menneen päivän* ja *Murtuneiden toiveiden* kohdalla kontekstiksi nousee ennen kaikkea vuosisadan vaihteessa vilkkaana käynyt debatti sukupuolimoraalista ja naisen oikeudesta tai velvollisuudesta äitiyteen. Tärkeitä käynnistäjiä tälle keskustelulle olivat feministit Ellen Key ja Emma Goldman, joihin myös viitattiin usein Suomessa. Esille tulee lisäksi sotienjälkeinen väestöpolitiikka, jossa lasten synnyttäminen näyttäytyy naisen kansalaisvelvollisuutena.

Yksilökehitykselle vastakkaiseksi asettuu myös näkemykseni naistenvälisyyden merkityksestä naistaitelijaromaanille. Naiset eivät tule taiteilijoiksi ja toteuta taiteilijuuttaan tyhjiössä omassa kammiossaan, vaan he ovat taiteilijoita ja samalla äitejä, sisaria ja ystäviä. Muut naiset päähenkilöiden ympärillä estävät ja mahdollistavat heidän taiteilijuuttaan ja vaikuttavat siihen olennaisella tavalla. Väitöskirjani viimeisessä käsittelyluvussa pohdin äitien ja tytärten välisiä suhteita, jotka tutkimissani teoksissa muodostavat jatkumoa

¹ Konventiota ja sen kyseenalaistamista ensimmäisissä suomalaisissa naisten kirjoittamissa romaaneissa käsittelee mm. Grönstrand 2005, 163–172, 247–248.

taiteelle – ja usein miesten silmissä uhkia. Luce Irigaray kirjoittaa naisten genealogiasta ja Josephine Donovan on etsinyt myyttejä, joissa keskeisellä sijalla olisivat äiti ja tytär, ja löytänyt Demeter ja Persefone -myytin. Donovanin ajatusten pohjalta paneudun naistenvälisiin jatkumoihin: äitien ja tytärien välisiin suhteisiin, joissa luonnolla ja taiteella on suuri merkitys. Lisäksi käsittelen sisarusuhteita, joissa jatkumon sijaan korostuu eron tekeminen toiseen, ja toisenlaista sisaruutta, luostarisisaruutta, jossa nunnan kaapu sekä antaa mahdollisuuksia että luo esteitä naistenvälisyydelle. Pohdin myös naiskirjallisuuden tutkimuksessa vähälle huomiolle jääneitä ystävyysuhteita. Viimeiseksi käsittelen esikuvallisuutta: jos todellisista naisista ei löydy tukea ja turvaa, sitä saattaa löytyä Neitsyt Marian tai muiden myyttisten naisten taholta. Toisaalta naiseus ja äitiys voi määrittyä varsin vastakkaiseksi suhteessa korkeisiin esikuvuihin. Kussakin teoksessa jokin naistenvälisyyden muoto nousee esiin toisten jäädessä taka-alalle.

1.3. Kirjailijat ja tutkimuskohteet

Tutkin väitöskirjassani neljää suomalaisten naisten kirjoittamaa taiteilija-romaania.² Nämä ovat Helmi Setälän (Krohnin) *Mennyt päivä* (1906), Liina Röömgrénin *Murtuneita toiveita I-II* (1919), Signe Stenbäckin *Lasiseinä* (1929) ja Sinikka Kallio-Visapään *Kolme vuorokautta* (1948). Näistä kirjailijoista tunnetuin on Helmi Setälä. Anni Helmi Krohn, (avioliitossaan Setälä) syntyi 31.10.1871 ja kuoli 18.10.1967 Helsingissä. Helmi Setälä oli kirjailija,

² Taustamateriaalina tutkimuksessa toimivat Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden taiteilija-romaanikortistoon kuuluvat teokset sekä suuri joukko muita taiteilijaromaaneja, mukaan lukien ainakin seuraavat teokset: Helena Westermarck: *Framåt* (1894), Signe Stenbäck: *Riitan tarina, Pieni papinrouva* (1926), L. J. Inkeri (Lempi Jääskeläinen) *Tyttö, jonka sydän oli lasista* (1928), Katri Ingman: *Vilpitön sielu* (1934), Helvi Erjakka: *Isänsä tytär* (1935), Katri Ingman: *Vapautuva* (1936), Lempi Jääskeläinen: *Idästä saapuu myrsky* (1942), Helvi Erjakka: *Menneisyyden kaivo* (1953), Kyllikki Häme: *Ruutin kirja* (1953), Heli Ojanperä: *Hajonnut maailma* (1954), Irja Salla (Taju Sallinen): *Isä ja minä* (1957), Marianne Alopaeus: *Jäähyväiset elokuussa* (1959), Helvi Erjakka: *Ensimmäinen näytös* (1963), Tove Jansson: *Kuvanveistäjän tytär* (1968), Anu Kaipainen: *Surupukuinen nainen* (1971), Eeva Kilpi: *Naisen päiväkirja* (1978), Solveig von Schoultz: *Porträtt av Hanna* (1978), Anu Kaipainen: *Poimisin heliät hiekat* (1979), Arja Tiainen: *Tuhkimo ja Mefisto* (1983), Anja Kauranen: *Tushka* (1983), Anita Konkka: *Talvi Ravennassa* (1986), Anu Kaipainen: *Kun on rakastanut paljon* (1986), Anna-Leena Härkönen: *Sotilaan tarina* (1986), Anja Kauranen: *Kiinalainen kesä* (1989), Anu Kaipainen: *Kun on pitkät pilven rannat* (2000), *Granaattimena* (2002).

suomentaja, kirjallisuuskriitikko, pää- ja kustannustoimittaja. Hän oli myös yksi kirjoittavista Krohnin sisarista, joihin kuuluivat Aino Kallas (os. Krohn) ja Aune Krohn. Helmi Setälä oli naimisissa professori Eemil Nestor Setälän kanssa vuosina 1891–1913. Helmi Setälä julkaisi elämänsä aikana kymmeniä teoksia, mm. lastenkirjoja ja elämäkertoja. Lisäksi hän suomensi satoja teoksia ja toimi *Valvoja-* ja *Pääskynen-*lehtien päätoimittajana. Setälän tunnetuimpiin teoksiin kuuluvat tutkimani *Menneen päivän* lisäksi mm. romaanit *Kansan hyväksi* (1902), *Surun lapsi* (1905), *Vanhan kartanon tarina* (1907) ja *Kaksi ihmistä* (1909) – joskin nykylukijoille nämäkin teokset ovat varsin tuntemattomia.

1963–1970 julkaistussa Suomen kirjallisuus -sarjassa Helmi Krohn mainitaan toisinaan osana pitkiä nimilistoja: ulkomailla tunnettuna kirjailijana, teatteriarvostelijana, elämäkerturina, matkakirjailijana – ja professorinvaimona. Ainoa hieman pidempi maininta käsittelee Helmi Krohnia *Pääskynen-*lehden toimittajana. Kai Laitisen *Suomen kirjallisuuden historiassa* (1981) Helmi Krohn mainitaan Julius Krohnin (Suonion) lapsena. Uudemmassa *Suomen kirjallisuushistoriassa* (1999) Helmi Krohn tulee esiin useammin: hänet mainitaan mm. nuorisokirjailijana, kansan parissa tehtävän sivistystyön kuvaajana ja naisen sisäisten ristiriitojen esittäjänä. Maarit Leskelä-Kärki on käsitellyt Helmi Setälää ja tämän kirjallista uraa väitöskirjassaan *Kirjoittaen maailmassa – Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä* (2006) ja useissa artikkeleissaan. Omana aikanaan Setälä oli varsin luettu kirjailija – *Menneestä päivästä* ilmestyi ruotsinnos *Svunna dagar* samana vuonna, kun teos julkaistiin suomeksi. *Menneestä päivästä* myös kirjoitettiin runsaasti arvosteluja, jotka eivät olleet yksinomaan kiittäviä, mutta joissa enimmäkseen nähtiin teos kauniina, huolellisesti kirjoitettuna ja koskettavana.

Mennyt päivä alkaa nimettömän päähenkilönsä hautajaisista. Päähenkilön päiväkirjan avulla palataan siihen, kuinka hän matkustaa suureen kaupunkiin opiskelemaan musiikkia, tutustuu mieheen, joka on taidemaalari ja sittemmin tulee tälle raskaaksi. Mies hylkää päähenkilön saatuaan tietää raskaudesta, mutta myöhemmin, oleskellessaan parantolassa, päähenkilö rakastuu uudestaan, tälläkin kertaa mieheen, joka on ollut taiteilija mutta hylännyt kutsumuksensa rakkauden vuoksi. Mies ei kuitenkaan voi hyväksyä

naisen menneisyyttä ja pakottaa tämän valitsemaan joko rakkauden häneen tai lapsen. Päähenkilö valitsee lapsen. Teos sijoittuu ilmeisesti kirjoitusajankohtaansa, 1900-luvun alkuun, mutta ajan ja paikan kuvauksesta ei voi päätellä kovin paljon – enemmänkin teoksessa painottuu tarinan yleistettävyys ja yleisluontoisuus.

Liina Röömgrén on tutkimistani kirjailijoista se, josta tiedetään kaikista vähiten. Runsaista etsinnöistä (joiden kohteena ovat olleet Kansallisarkisto, KELAn kortit, Maamme-kirja eli Suomen väestöluettelo, SKS:n arkisto ja seurakuntien kirkonkirjat sekä Työväen Arkisto) huolimatta en edelleenkään tiedä mitään – edes elinvuosia – Liina Röömgrénin elämästä, en edes sitä, onko Liina Röömgrén oikea nimi vai taiteilijanimi. Tiedän kuitenkin, että hän kirjoitti *Murtuneiden toiveiden* lisäksi teokset *Kohtalon leikkiä* (1923) ja *Paholaisen voittokulku* (1930). Teoksissa on selvä vasemmistolainen sanoma. Teosten julkaisijat ovat porilainen kirjakauppa Otto Andersin ja helsinkiläiset kirjakauppa Valo ja paperikauppa Viertola. Näistä Otto Andersin on ainoa jossain määrin tunnettu kustantaja. Koska kyseisiä kustantamoja ei ole enää olemassa, en ole myöskään niiden avulla onnistunut saamaan tietoja Röömgrénistä. Minulla on kuitenkin syytä uskoa, että Liina Röömgrén oli olemassa, sillä olen saanut koottua tiedon sirpaleita, jotka koskevat jotakuta (tai jotakuta melkein) Liina Röömgrén -nimistä henkilöä. Tiedän, että tämän nimisen henkilön postit eivät tavoittaneet vastaanottajaansa kesällä 1907. Maamme-kirjasta vuodelta 1968 (nide 245) löytyy Lisa Johanna Röömgrén (s. 29.11.1883 Korsnäs, k.15.9.1965). Tiedän lisäksi, että Fröken Röömgrén, matkusti Kristiinankaupungista 27.6.1892 ja joku Liina Röömgrén -niminen valmistui Oulusta ylioppilaaksi lokakuussa 1899. Kokonaista Liina Röömgréniä on näiden tietojen avulla mahdotonta hahmottaa.

Röömgréniltä käsittelemäni teoksen, *Murtuneiden toiveiden*, päähenkilö Inkeri on äidittömänä kasvanut nainen ja lupaava kuvataiteilija, joka saa isänsä perinnön, mutta menettää rahansa kavalluksen vuoksi. Inkeri joutuu tästä syystä elättämään itsensä taiteellaan ja muuttamaan Pariisista takaisin Suomeen. Suomessa hän tutustuu rikkaan suvun vesaan, Raimundiin, ja pari solmii vapaa rakkaus -liiton. Myöhemmin Inkeri ja Raimund saavat myös kaksi lasta. Inkerin ja Raimundin liitto kuitenkin osoittautuu

onnettomaksi, ja teoksen lopussa Inkeri löytää tehtävän rauhan aatteen edistäjänä.

Myös kolmas kirjailijoista, Signe Stenbäck, oli tutkimukseni alussa minulle tuntematon nimi. Hänen suhteensa arkistot ovat kuitenkin olleet suureksi avuksi – Signe Stenbäckin arkisto, joka sisältää käsikirjoituksia, kirjeitä ja kortteja on luettavissa Kansallisarkistossa. Signe Alida Stenbäck (vuodesta 1908 Stenbäck-Lönnberg) syntyi Suomen kaartin upseerin, Leopold Bernhard Stenbäckin ja Anna Kristina Bränlundin nuorimmaisena lapsena Helsingissä vuonna 1887. Hän avioitui agronomi Åke Lönnbergin kanssa vuonna 1908. Stenbäck toimi kääntäjänä ja julkaisi useita romaaneja. Signe Stenbäck kuoli Porvoossa vuonna 1958. Signe Stenbäck kuului tunnettuun Stenbäckin pappissukuun: hänen isoisänsä serkku oli kuuluisa herännäispappi Lars Stenbäck (1811–1870). Signe Stenbäck oli siis sukua myös mm. NNKY:n perustajiin kuuluneelle Ottilia Stenbäckille ja fennomaaneille Lauri ja Konrad Kivekkäälle.

Signe Stenbäck oli ilmeisesti aikanaan melko luettu kirjailija: *Lasiseinästä* kirjoitettiin yhteensä 11 arvostelua joulutammikuussa 1929–1930. *Lasiseinän* arvostelut olivat myönteisiä ja niistä kävi ilmi, että myös aiempi teos *Rajan lapset* (1928) oli saanut osakseen myönteisiä kritiikkejä. Sittemmin Signe Stenbäck itse on jäänyt kuuluisien sukulaistensa varjoon eikä häntä mainita esimerkiksi kirjallisuushistorioissa. Stenbäckin julkaisemia romaaneja ovat *Riitan tarina* (1926), *Pieni papinrouva* (1926), *Äidin osa* (1927), *Rajan lapset* ja *Lasiseinä*. Näistä *Lasiseinän* lisäksi *Riitan tarina* ja *Pieni papinrouva* ovat luettavissa taiteilijaromaaneina. *Pienessä papinrouvassa* papin puoliso Tuuli on herkkä ja taiteellinen nainen, musisoiva ja maalaava esteetikko. Tuuli kuolee synnytykseen teoksen lopussa ja myös lapsi menehtyy – samalla Tuuli kuitenkin vihdoinkin saa ymmärrystä taiteellisuudelleen. *Riitan tarinan* Riitta on villi ja taiteellinen tyttö, joka opiskelee kuvataidetta. *Riitan tarinassa* kuitenkin taiteellisuus on jonkinlaista kypsymättömyyttä: kypsä ihminen ohjaisi kiinnostuksensa yleishyödyllisempiin tehtäviin. Sekä *Lasiseinä*ssä, *Riitan tarinassa* että *Pienessä papinrouvassa* uskonto on kysymys, joka erottaa miehiä ja vaimoja toisistaan. Samoin kaikissa teoksissa

aviomies edustaa järkeä eikä ymmärrä puolisonsa taiteellisuutta – ymmärrystä on etsittävä avioliiton ulkopuolelta.

Tässä tutkimuksessani mukana olevan teoksen, *Lasiseinän*, päähenkilö on kuvanveistäjä Ritva, joka teoksen alkaessa on Alpeilla parantolassa toipumassa tuberkuloosista. Ritva on kahden teini-ikäisen tytön äiti ja uskovaiseen sukuun kuuluvan Eeron puoliso. Teoksen kuluessa Ritva rakastuu parantolan lääkäriin Franz Halleriin, paranee, ja palaa Suomeen. Ritvan kotona innostusta herättävä uskonnollinen liike kuitenkin on ristiriidassa Ritvan taiteilijuuden kanssa, ja Ritva sairastuu uudestaan ja palaa takaisin Alpeille, jonne hän myös jää. Teoksen lopussa Ritva kokee omakseen katolisen uskon, jolle hän omistaa myös taideteoksensa.

Viimeisin käsittelemäni kirjailija, Sinikka Kallio-Visapää, puolestaan on melko tunnettu kirjailija – hänet mainitaan usein lyhyesti kirjallisuushistorioissa ja Suomen kirjallisuuden modernismia käsittelevissä artikkeleissa. Pidemmän käsittelyn Kallio-Visapää saa osakseen *Suomen kirjallisuushistoriassa*. Sinikka Sisko Kallio-Visapää (vuodesta 1958 Nevanlinna) syntyi 2.2.1917 Raumalla ja kuoli 19.3.2002 Helsingissä. Kallio-Visapää suomensi mm. Thomas Mannin, Rainer Maria Rilken, T.S. Eliotin, Jose Ortega y Gassetin ja Dag Hammarskjöldin teoksia. Itse hän kirjoitti 1940–1950-luvuilla romaaneja, runoja, esseitä ja novelleja ja sai useita kirjallisuuspalkintoja. Sinikka Kallio-Visapää oli vuodesta 1958 naimisissa professori Rolf Nevanlinnan kanssa. Kallio-Visapään omaan tuotantoon kuuluvat tutkimani *Kolmen vuorokauden* lisäksi teokset *Siivet* (1946), *Vahasydän* (1946), *Neljästi minä palaan: metamorfooseja* (1948), *Kaislakerttu: kertomus* (1950), *Sils-Maria* (1950) *Santiagon simpukka: matkaesseitä ja kuvasarjoja Espanjasta* (1952), *Kuvista ja kuvaamisesta: esseitä taiteen ja kirjallisuuden ilmiöistä* (1955) ja *Puita: neljä harjoitelmaa* (1966).

Kallio-Visapään *Kolmessa vuorokaudessa* seurataan yksinäisen runoilijan Paulan ja hänen lähipiirinsä elämää – ja Paulan tapauksessa myös kuolemaa – kolmen vuorokauden ajan. Huomion kohteeksi tulevat Paulan lisäksi tämän sisar Sylvia, joka on pianisti ja kolmen lapsen äiti, Sylvian mies Tuomas, joka on tutkija, Tuomaksen veli Eskil, joka on lakimies ja näiden ystävä Elias, joka on runoilija ja historioitsija. Sylvia ja Tuomas asuvat

arvostetulla alueella Helsingissä, ja eletään toisen maailmansodan jälkeistä aikaa. Teos koostuu enimmäkseen varsin arkisista asioista: henkilöiden kohtaamisista, ruuanlaitosta, syntymäpäiväkutsuista, lasten viemisestä puistoon. Teoksen lopussa kuitenkin ”päähenkilö” Paula tekee itsemurhan.

1.4. Naistaiteilijaromaani Suomessa

Olen valinnut tutkimukseeni romaaneja vuosisadan alusta aina modernismin kynnykselle ja toisen aallon feminismiin alkuaikoihin asti. 1960–1970-luvuilla toisen aallon feminismi alkoi vaikuttaa Suomessa – ja toi todennäköisesti mukanaan monen muun asian lisäksi kriittistä suhtautumista äitiyteen. Vuonna 1966 perustettiin esimerkiksi Yhdistys 9, joka edisti tasa-arvoa koskevien epäkohtien tuleamista yleiseen tietoisuuteen ja julkiseen keskusteluun. Ensimmäiset feministiryhmät, jotka ajoivat naisten vapautumista, muodostettiin Suomessa vuonna 1973.

1960–1970-luvuilta en ole löytänyt teoksia, joissa äitiys ja taiteilijuus yhdistyisivät – käsittelen kysymystä tarkemmin myöhemmin tässä luvussa. 1980-luvulta eteenpäin voidaan Suomessakin jo puhua kolmannen aallon feminismistä. 1980-luvulta eteenpäin äitiys lisääntyy selkeästi naisten taiteilijaromaaneissa ja muutenkin äitiydestä aletaan kirjoittaa paljon enemmän; myös naisten kirjoittamat taiteilijaromaanit ylipäänsä lisääntyvät.

Olen halunnut tutkimukseeni romaaneja, jotka nostavat esiin erityisen kiinnostavia kysymyksiä taiteilijuuden ja äitiyden problematiikasta. Olen myös etsinyt tutkimukseeni eri taiteenaloja käsitteleviä romaaneja. Mukana on emansipatorinen ajatus: haluan tuoda tutkimuksen pariin ja nais-taiteilijaromaanien huonosti tunnettuun joukkoon teoksia, jotka ehdottomasti ansaitsevat tulla luetuiksi ja tutkituiksi. Vuosikymmeniltä, joita tutkimani teokset edustavat, löytyy vain vähän naisten kirjoittamia taiteilijaromaaneja, ja vielä vähemmän sellaisia, joissa äitiysproblematiikka on keskeistä. Tutkimuksessani mukana olevat teokset käsittelevät taiteilijuutta suoraan, eivät

symbolisesti tai metaforisesti.³ En ole halunnut vahvistaa usein toistettua oletusta, jonka mukaan naiset eivät voi olla taiteilijoita (muuten kuin symbolisesti esitettynä). Koska nainen ja taiteilija on kautta vuosisatojen koettu hyvin hankalaksi yhtälöksi, minua kiinnostavat ne kohdat, joissa nainen voi kirjoittaa naisesta joka maalaa, soittaa, kirjoittaa – naisesta, joka määrittää itsensä taiteilijaksi ja jonka muut näkevät taiteilijana. Vielä pitkään 1900-luvulla tämä on kaikkea muuta kuin tavallista – mutta jo varhain suomalaisessa kirjallisuudessa kuitenkin mahdollista.

Toinen teosvalintojani määrittävä aihe on ollut äitiys: olen halunnut tutkimukseeni teoksia, joissa taiteilijapäähenkilöt ovat äitejä. Näin valitsemalla kirjoitan vasten oletusta siitä, että taitelija ja äiti eivät mahdu samaan teokseen. Taiteesta raskaana olemisessa ei ole mitään uutta, koska juuri metaforinen äitiys on ollut se, joka on syrjäyttänyt taiteilijaromaaneissa biologisen äitiyden. Mielestäni kiinnostavaa on nimenomaan ruumiillisen, biologisen äitiyden ja taiteilijuuden yhdistäminen. Teosten valintaa on määrittänyt se, että 1930-luvulta en ole löytänyt naisten kirjoittamia taiteilijaromaaneja, jotka käsitelisivät äitiyttä, ja sama koskee pitkälti 1950- ja 1960-luvun teoksia: tästä johtuen teosten jatkumo jää väistämättä aukkoiseksi.

Tutkimistani teoksista *Mennyt päivä* sijoittuu oletettavasti kirjoitusajankohtaansa, vuosisadan alkuun. *Lasiseinässä* kuljetaan vuosisadan alusta ensimmäiseen maailmansotaan ja *Murtuneita toiveita* sijoittuu 1910-luvulle ja ensimmäisen maailmansodan alkuun. *Kolme vuorokautta* kuvaa suunnilleen kirjoitusajankohtaansa, vuosia heti toisen maailmansodan jälkeen. Ajallinen ero ensimmäisen ja viimeisen teoksen välillä on pitkä, mutta kuten tutkimuksessani tuon esiin, samat juonet ja kronotoopit ovat keskeisiä naisten kirjoittamissa taiteilijaromaaneissa vuosikymmenestä toiseen. Muutokset yhteiskunnassa ja kirjallisuudessa tarjoavat erilaisia keinoja ja muotoja käsitellä asioita, mutta, kiinnostavaa kyllä, käsiteltävät kysymykset, äitiyden, naiseuden ja taiteilijuuden solmukohdat, eivät olennaisesti muutu.

³ Ks. verhotusta taiteilijaproblematiikasta Aino Kallaksella Melkas 2006, 235–243. Grace Stewartin mukaan naiset tekevät epäsuoraa taidetta, koska eivät halua taistella itsenäisyytensä puolesta. He suuntaavat energiansa sellaiseen, mikä ei vaadi vapaa-aikaa ja itsenäisyyttä tavalla, jolla taide niitä vaatii. Kun naistaiteilija toimii epäsuorasti, hän voi yhdistää passiivisen sankarittaren ilmaisuvormaiseen taiteilijaan. (Stewart 1979, 25.)

Kuten mainitsin, 1930-luku oli suomalaisessa kirjallisuudessa hiljaiseloa taiteilijuuden suhteen. Tämä siitä huolimatta, että esimerkiksi Elsa Soini, Katri Ingman, Annikki Piukka ja Hilja Valtonen kirjoittivat pääosan tuotannostaan 1930-luvulla. Mervi Kaarninen (1996, 257) toteaaakin, että kirjoittaminen oli 1930-luvun nuorille naisille itsestään selvää kulttuuri-toimintaa, mutta he kuvasivat teoksissaan konttoristeja ja kansakoulunopettajia. Äitiydestä – ilman taiteilijuutta – kyllä kirjoitettiin runsaasti. Esimerkiksi Tyyni Tuulion (Tuulian) romaanissa *Paljain käsin* (1933) nainen, joka on maisteri, muuttaa miehensä mukana maalle ja antautuu äitinä olemiselle, jonka toteaa elämäntehtäväkseen ja lapset luovaksi työkseen. Tämän jälkeen lähes koko romaani on omistettu äitiyden kuvaukselle. Päähenkilö korostaa elämänvalintansa onnellisuutta ja sitä, kuinka tyytyväinen hän siihen on. Kuitenkin teoksen lopussa päähenkilön äiti ehdottaa, että tyttären täytyisi tehdä jotain muutakin kuin olla äiti, ja tytär ryhtyy ilmeisesti tekemään vapaaehtoistyötä tai kirjoittamaan. Äiti antaa ymmärtää, että hänelle on ollut vaikeaa nähdä tyttären heittävän opintonsa hukkaan ja muuttavan kauas maaseudulle. Hän sanoo: ”Kuule, sinun pitää välttämättä hankkia itsellesi jotakin työtä – muutakin työtä kuin koti ja lapset.” (Tuulio 1933, 161) Toisaalta: “[...] Äiti antautuu lapsilleen, se on hänen pyhä tehtävänsä[...].” (sama). Elsa Soinin *Isänsä tyttäressä* (1935) päähenkilöä, näyttelijä Piiaa pelotellaan näyttelijän elämän vaikeuksilla, ja vedotaan juuri perinteiseen käsitykseen äidin ja näyttelijän vastakkaisuudesta:

”Ethän vain ole aikonut tulla näyttelijäksi, lapseni?” [...] ”Ei mitään perhe-elämää, ei rauhaa, ei rahaa koskaan. Jos lapsilla on tulirokko, niin ---” ”Ei minulla ole lapsia”, uskalsi Piia huomauttaa taistellen naurunhaluaan vastaan. ”Ei ole, mutta sinä saat, kaikki saavat.” ”Ei Effakaan.” [...] ”Et kai pidä häntä ihanteenasi? Naisen kutsumus on toinen, ja jos hän haluaa täyttää sen, on hänen vältettävä teatteria, vältettävä teatteria. Et tiedä, kuinka nainen kärsii, kun hänen on laiminlyötävä kotinsa ja lapsensa juuri silloin, kun ne häntä kipeimmin tarvitsevat.” (Soini 1935, 136–137.)

Katri Ingmanin romaanissa *Vapautuva* (1936) päähenkilö Riitta taas vapautuu niin avioliiton etsinnästä kuin taiteilijuudestakin: teoksen lopussa Riitta elää yksinään pienessä mökissään ja nauttii itsenäisestä toimeentulostaan ja

vapaudesta päättää omasta elämästään. Opiskelu on jäänyt kaupunkiin, musiikki ei enää merkitse paljonkaan ja Riitta on torjunut kosinnan.

Taiteilijaromaaneihin voidaan tiettyssä mielessä verrata myös sellaisia romaaneja, jossa naisella on jokin muu kuin taiteellinen kutsumus – tässäkin suhteessa äitiys on usein ongelmallinen asia. Helvi Hämäläisen *Velvoituksessa* (1942) nainen luopuu äitiydestä tieteen hyväksi. Marjut Kähkönen (2004, 209) toteaa, että naisen luovuuden ylevöittäminen ruumiillisuuden kustannuksella ei ole ongelmatonta, mutta vaihtoehtoja ei juuri ole ollut. Yllättävää toki on, että Hämäläinen esittää äitiyden ylellisyytensä ja itsekkyytenä, ja tieteellisen työn epäitsekäänä uhrautumisena.

Myöskään 1950-luvun lopulla ja 1960-luvulla romaaneissa äitiyttä ei juuri esiinny tai äiti jää teoksissa taka-alalle. Lähes ainoa poikkeus on Kyllikki Hämeen vuonna 1953 julkaisema *Ruutin kirja* – siinä päähenkilö on selkeästi sekä kirjailija että äiti.⁴ Erjakan teatterin maailman sijoittuvassa *Menneisyyden kaivossa* (1953) rakkauden, äitiyden ja taiteen kolmiyhteydestä on valittava kaksi: *Menneisyyden kaivossa* näyttelijä Anja luopuu äitiydestä, koska taloudellinen tilanne ja epäkypsä mies eivät anna sille mahdollisuutta – äitiyden juonesta on luovuttava abortin muodossa. 1950-luvulta löytyy kyllä muuten kiinnostavia taiteilijaromaaneja, esimerkiksi Heli Ojanperän *Hajonneessa maailmassa* (1954) ja Helvi Erjakan *Niin he toisiaan rakastavat* -teoksessa (1956) on useita päähenkilöitä.

Perusteita äitiyden syrjään jäämiselle 1950-luvulla voi etsiä esimerkiksi modernismin estetiikasta.⁵ 1950-luvun modernismissa, nk. toisen aallon modernismissa, korostui ajatus taiteen autonomisuudesta (Haapala 2007, 281). 1950-luvun modernismin vedenjakana on pidetty vuotta 1949, jolloin ilmestyi pitkä rivi mieskirjailijoiden teoksia, esimerkiksi Lasse Heikkilän *Miekkalintu*, Lassi Nummen *Intohimo Olemassaoloon*, Viljo Kajavan

⁴ Solveig von Schoultzin *Seitsemässä päivässä* (1942/1948) päähenkilön voi tietää teoksen oletetun omaelämäkerrallisuuden vuoksi kirjailijaksi, mutta teoksessa hän näyttäytyy lähinnä toisessa ammatissaan opettajana.

⁵ Suomen kirjallisuuden modernismin ensimmäinen aalto sijoittuu 1920-luvun suomenruotsalaisen kirjallisuuden pariin. Tällöin mm. Edith Södergran, Hagar Olsson, Gunnar Björling ja Elmer Diktoinus toimivat kirjallisuus- ja kulttuurilehti *Ultran* ympärillä. *Ultran* kirjoittajia kiinnostivat esimerkiksi ekspressionismi ja venäläinen futurismi. Suomenkielinen modernismi näkyi esimerkiksi Tulenkantajien ryhmässä, johon kuuluivat mm. Katri Vala, Olavi Paavolainen ja Mika Waltari. (Ks. esim. Haapala 2007, 278–279.)

Siivitettyt kädet ja Lauri Viidan *Kukunor*. Naiskirjailijoiden – kuten runoilijoiden Eila Kivikkahon, Aila Meriluodon ja Helvi Juvosen – teokset sen sijaan on mielellään sijoitettu modernismin ja perinteisemmän tyylin rajoille. (Ks. Katajamäki 2004, 136–137.)

Ajatukseen taiteen puhtaudesta ja autonomiasta sopii epäilemättä huonosti esimerkiksi äitiyden mukanaan tuoma arkisuus. Modernismi vaati taiteen autonomisuutta suhteessa yhteiskuntaan, ideologioihin, todellisuuteen ja jopa luovaan subjektiin. Ideaalina oli objektiivisuus, kertoja epämääräistyi, eikä kerronnassa pyritty henkilön sisään. Tällaiseen arvomaailmaan myös taiteilijaromaanit sopivat ymmärrettävästi huonosti. Naistaiteilijaromaanien vielä vähäisempää määrää selittää se, että institutionalisoituessaan modernismi problematisoi naiskirjailijoiden asemaa ja osuutta julkisuudessa. Gilbert ja Gubar kirjoittavat yhdysvaltalaisen kirjallisuuden kohdalla samasta ilmiöstä: erityisesti naismodernistit kokivat äitihahmon ongelmalliseksi, ja olivat usein itse lapsettomia. Vaikka lapsettomuuteen voidaan löytää monia syitä, yhtenä niistä voidaan nähdä materiaalsen äitiyden hylkääminen transsendenssin, auktoriteetin ja itsenäisyyden saavuttamiseksi. Miesmodernistit eivät tällaisten ongelmien kanssa joutuneet kamppailemaan. (Gilbert & Gubar 1994, 391.)

Kuitenkin tuntuu osittain nurinkuriselta syyttää taiteilijaromaanien vähyydestä modernismia, sillä Sinikka Kallio-Visapää on nähty nimenomaan modernistina. Tosin hänet on usein – kyseenalaisesti – määritelty vastakohdaksi kielen lumousta vastaan taisteleville modernisteille, mytologisten naisitkujen kirjoittajaksi (ks. Katajamäki 2004, 156). Kallio-Visapään proosassa on kuitenkin sanottu olevan merkkejä ”varsin monenlaisista modernismin muodoista ja kokeilusta” ja lajin ja fiktion luonteen ja rajojen kyseenalaistamisesta tavalla, jota voisi melkein kutsua postmoderniksi. (Hökkä 1999, 82–84.) *Kolme vuorokautta* ilmestyi aikana, johon sijoittui myös romaanin kriisi, joka puolestaan kytkeytyi kirjallisuusarvostelun kriisiin. Kotimaisten romaanien yleistaso oli laskenut ja kirjallisuuden koettiin olevan vanhan toistoa. Sodan jälkeen oli muotoutumassa uusi estetiikka ja uusi kirjallisuusnäkemys. Pyrittiin vapautumaan ideologioista ja korostamaan yksilöä. Tämä kriisi on nähtävissä

Kolmessa vuorokaudessa ja sen rohkeissa metafiktiivisissä kokeiluissa – teos on kauttaaltaan pohdintaa siitä, mitä ovat romaani, kirjallisuus ja taide ja mikä on niiden arvo ja merkitys.

Taiteilijaromaanien puutetta 1960-luvulla saattaa yhtenä tekijänä selittää tuolloin vallinnut vaatimus yhteiskunnallisuudesta. Juhani Niemi (1999, 179) kirjoittaa: ”1960-luvulta alkaneessa kirjallisessa murroksessa subjekti toisaalta vahvistui, toisaalta se hajosi tekstien taa [...] 1960-luvulta lähtien kirjailija on kuollut mutta tekijä elää.” Kirjailija naamoitui ja vaihto sukupuolta ja toisaalta kirjailija nähtiin ammattina muiden joukossa (Niemi 1999, 183; Turunen 1999, 188). Liisa Enwaldin (1999, 200) mukaan 1960-luvulla naiskirjailija esiintyi (runon)laulajana, kun taas miesten proosassa kirjailijanrooli oli selvemmin esillä. Vaikka äitiyttä ei taiteilijaromaaneista löydy, käytiin kyllä runsaasti keskustelua eroottisesta subjektiudesta, syyllistämättömästä aviottomasta raskaudesta ja abortista. Tähän keskusteluun osallistuu osaltaan esimerkiksi Helvi Erjakan *Ensimmäinen näytös* (1963), jossa naisen vaihtoehdot kuitenkin ovat vähissä ja varsin perinteiset. Teoksessa päähenkilö Martta antaa teatteriaikana saadun lapsensa pois, kun taas teatterista luovuttuaan hänen on mahdollista olla myös äiti. Taiteilijuuden ja äitiyden juonet voivat esiintyä vain peräkkäin, eivät yhtä aikaa. Martan potentiaalinen äitiys jätetään kertomatta: tyhjään kohtaan sisältyy Martan loppuraskaus, jonka aikana hän asuu toisella paikkakunnalla, synnytys ja lapsesta luopuminen. Tarina jatkuu taas, kun Martta palaa maaseudulta takaisin kaupunkiin, ilman lasta. Taiteilijajuoneen sopimaton lapsi on tehokkaasti kirjoitettu ulos tarinasta.

Naisten kirjoittamien taiteilijaromaanien määrä kasvoi räjähdysmäisesti. 1970–1980-luvuilla. Tämä johtuu varmasti naiskirjallisuuden noususta, joka tapahtui yhdessä naistutkimuksen syntymisen kanssa. Tunnustuksellisuus ja omakohtaisuus myös voimistuivat 1970-luvun puolivaiheilla, elämäkertoja ja päiväkirjoja julkaistiin paljon. Äiti-lapsi-suhde taas oli 1980-luvun naisten kirjallisuuden keskeinen teema. Tutkimassani taiteilijaromaaniaineistossa kirjailijat ovat yleistyneet vasta

1980-luvulta alkaen – ennen tätä kirjailijapäähenkilöitä esiintyy teoksissa hyvin harvoin.⁶

1.5. Käsitteiden muovautuminen ja merkitykset

Kaikkein tärkeimmät käsitteet teoksessani ovat 'taiteilija' ja 'taiteilijaromaani'. Taiteilijuuden käsite on väistämättä historiallinen. Englanninkielen sanat *artist* ja *artisan* ovat hyvin lähellä toisiaan, ja myös suomenkielen käsite 'taide' on alun perin eriytynyt sanasta 'taito'. Ero näiden kahden välille ei aiemmin tehtykään. Taiteilija oli käsityöläinen, jolla oli ruumiillista ja henkistä taitoa (Beebe 1964, 26.) Käsitys taiteilijasta luojana ja työnsä omistajana syntyi Englannissa 1700-luvun kuluessa ja liittyi mm. lockelaisiin ajatuksiin omaisuudesta, demokraattiseen individualismiin ja vapaan markkinatalouden kapitalismiin (Rose 1996, 614, 632).

Taiteilijaromaania tutkinut Maurice Beebe yhdistää taiteilijuuden synnyn 1700-luvulla taiteen vapautumiseen kirkon tai harvojen rikkaiden alaisuudesta. Tällöin vakiintui ajatus taiteilijasta ammattina, joka ei ollut riippuvainen mesenaateista. Mimeettiset teoriat taiteesta todellisuuden jäljittelynä väistyivät ja tilalle tuli ajatus taiteesta korkeamman todellisuuden paljastumisena. Niin kauan kuin taide oli imitaatiota, taiteilija ei ollut merkityksellinen – vain hänen aiheensa oli tärkeä. Nyt näkijästä, taiteilijasta, tuli tärkeämpi kuin siitä, mitä nähtiin. Taiteilijan mielikuvitus mahdollisti hänelle pääsyn syvempiin totuuksiin. (Beebe 1964, 26.) Romanttinen taiteilija sen sijaan ei nähnyt enää itseään todellisuutta heijastavana peilinä, vaan säteilevänä lamppuna. Runoilijoita alettiin arvostaa jo romantiikan aikana, mutta kuvataiteilijat saivat yleisen arvostuksen vasta John Ruskinin (1819–1900) myötä. (Beebe 1964, 23–26.)

⁶ Muualla maailmassa kirjoittava naispäähenkilö yleisty paljon aikaisemmin: jo ensimmäisenä naistaiteilijaromaanina pidetyn Madame de Staëlin *Corinnen* (1807) päähenkilö on (muusikon, näyttelijän ja säveltäjän lisäksi) runoilija. 1850- ja 1860-luvulla naiskirjailijoita esiintyi jo amerikkalaisissa ja englantilaisissa taiteilijaromaaneissa runsaasti, mm. Fanny Fernin romaanissa *Ruth Hall* (1854), Elizabeth Barrett Browningin teoksessa *Aurora Leigh* (1856) ja Augusta Jane Evansin romaanissa *St Elmo* (1867).

Perinteisesti taiteilijaromaanin juuret nähdään saksalaisessa varhaisromantiikassa. Tässä määritelmässä taiteilijaromaani on sukua kehitysromanille – sukulaisuutta näiden romaanilajien välillä löytyy myös muiden maiden taiteilijaromaanikäsityksistä. Sekä taiteilija- että kehitysromaanin käsitteet ovat filosofi Karl von Morgensternin käsialaa 1810-luvulta. (Fjelkestam 2010, 39–42.) Erich Meuthenin (2001, 1–3) määritelmän mukaan taiteilijaromaanin käsitettä voidaan käyttää 1700-luvun lopulta, Wilhelm Heinsen *Ardinghellost*a (1787) ja Ludvig Tieckin *Franz Sternbalds Wanderungen* -teoksesta (1798) lähtien. Beebe (1964, 4, 21) taas määrittelee yhdeksi ensimmäisistä teoksista Samuel Johnsonin *Rasselasin* vuodelta 1759 ja näkee lajin huipun sijoittuneen vuosiin 1900–1920. Goethe oli monien tutkijojen mielestä merkittävä kehitysromaanin aloittaja, ja Beeben mukaan hänelle kuuluu myös kunnia taiteilijaromaanin keksijänä. (Beebe 1964, 27.) Kiinnostavaa on, että Beebe (1964, 299) ei näe James Joycen *Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916) -teoksen jälkeen taiteilijaromaanilajissa tapahtuneen mitään merkittävää muutosta.

Niin taiteilijan kuin taiteilijaromaaninkin määritelmä on usein sulkenut naiset ulkopuolelle. Taiteilija on nähty nerona, ja Christine Battersby (1994) ja Linda Huf (1985) väittävät, että taiteilijanero on lähestulkoon aina ollut mies. Antiikin Roomassa *genius*, nero, oli miesten suojelushenki, joka inspiroi elämää ja maskuliinista seksuaalista kykyä. Naisten suojelushenki taas oli Juno, joka liittyi äitiyteen ja avioliittoon. (Hekanaho 2006b, 259.) Renessanssissa ajateltiin, ettei naisella voinut olla *geniusta* eli neroa, koska hänellä ei voinut olla luonnonlahjakkuutta ja samaan aikaan syntyi käsitys luovasta ihmisestä yliherkkänä ja riivattuna olentona – nerona (Koskinen 2006, 21). Ajatus neron sukupuolettomuudesta nousi esiin 1800-luvulla. Tämä ei kuitenkaan tarkoittanut, että naisilla olisi ollut mahdollisuus nerouteen – nerous vain oli jotain feminiinistä, jonka mies omisti. Vähintäänkin nainen oli yhä sidottu kehoonsa ja kotiinsa. Toisaalta jotkut näkivät naisten nerouden jopa miehistä korkeampana. Kuitenkin ne naiset, jotka halusivat luoda, joutuivat usein kamppailemaan itsekkyyden tunteiden kanssa ja kokemaan

luomisen halunsa synnilliseksi houkutukseksi. (Boyd 2004, 132–135; Felski 2000, 176.)

Roomalainen *genius* merkitsi alun perin miehen seksuaalista voimaa, ja taiteeseen onkin usein yhdistetty miehinen seksuaalisuus, mikä on tehnyt taiteilijuuden naisille vaikeasti saavutettavaksi. Seksuaalisuus on esitetty miesten kohdalla taiteen lähteenä. Jos seksuaalisuus on ollut miestaiteilijoille voimavara, josta ammentaa luovuutta, naisten kohdalla on vedottu laimeaan seksuaaliviettiin taiteilijanerouden kieltämiseksi (Huf 1985, 4; Battersby 1989, 3, 78). Naisen seksuaalisuus ja koko olemus on nähty vastaanottavaisena ja hoivaavana, ei luovana. Naiselle on siis sopinut muusan, välittäjän ja avustajan rooli. Naisia on kyllä pidetty luonnostaan taiteellisina, sikäli, kun taiteellisuus tarkoittaa tunteellisuutta ja kauneudelle omistautumista, mutta samalla naisten on koettu olevan kykenemättömiä luovuuteen tai taiteelliseen arvosteluun. Luova nainen on tämän vuoksi usein näyttäytynyt luonnonoikkuna, jonain, joka ei oikeastaan olekaan nainen. Tällaisia ajatuksia esittivät mm. Immanuel Kant 1700-luvulla ja Cesare Lombroso 1800-luvulla. Taustalla näkyy pelko naisen kontrolloimattomasta seksuaalisuudesta. Naistaiteilijat yhdistettiin usein prostituoituihin. (Boyd 2004, 129–130; Losano 2008, 2.) Seksuaalisuus ja järjellisyys ovat naisten tapauksessa sulkeneet toisensa pois. Jos naiset kuitenkin kulttuurisesti on määritetty seksuaalisiin käsitteihin, on heidät jo suljettu pois taiteilijuudesta. Taiteilijuuden valitseva nainen taas on tällöin jäänyt naiseuden ulkopuolelle. (Huf 1985, 5-6; Frye 1986, 3-5; Battersby 1989, 3, 45, 70; DuPlessis 1985, 87.) Naisen ruumis on länsimaisessa rationaalisessa ajattelussa yleensäkin ollut maskuliinisen rationaalisuuden este (Melkas 2006, 131).

Naisten mahdollisuutta nerouteen pohdittiin yhä uudestaan 1800-luvun kuluessa, kun naiset astuivat julkisuuteen kirjailijoina. Vastaus, jonka kirjoittavat naiset useimmiten kritiikeissä saivat, oli, etteivät naiset voineet tehdä taidetta, koska heiltä puuttui nerouteen tarvittava yksilöllisyys. (Boyd 2004, 129.) Toisaalta naisilta on nähty puuttuvan myös esimerkiksi äly, abstrakti emotio tai taiteellinen impulssi. Naisen taiteellisen kyvyttömyyden tiellä on nähty jopa naisen miestä heikommat lihakset. Lisäksi ainoastaan mies on ollut fyysisesti kokonainen ja on siksi voinut luoda vakuuttavia

naishahmoja – vajavainen nainen taas ei ole voinut uskottavasti kirjoittaa miehistä. (Pannill 1975, 2–7.) Kiinnostus naistaiteilijuuteen nousi kuitenkin suureksi 1800–1900-lukujen vaihteessa, ja aiheesta keskusteltiin paljon erilaisissa tieteellisissä kirjoituksissa, ja naiskirjailijat itse pyrkivät uudelleenkirjoittamaan käsitystä naisesta toimijana (Melkas 2006, 56–60).

Ensimmäiset naistaiteilijaromaanit ovat lähes yhtä varhaisia kuin miestenkin kirjoittamat taiteilijaromaanit. Madame de Staëlin (Anne Louise Germaine de Staël-Holsteinin) *Corinnea* (*Corinne, ou l'Italie*, 1807) pidetään yleisesti ensimmäisenä naistaiteilijaromaanina. Teos käännettiin heti usealle kielelle. Teos on paitsi ensimmäinen, myös harvinaisen rohkea naistaiteilijan nerouden ylistyksessään: Corinnea ihailaan ja palvotaan, ja kaikki haluavat hänen seuraansa. Eikä ihme: Corinne sekä soittaa, laulaa, runoilee, näyttelee että maalaa taitavasti. Caroline Auguste Fischerin *Margarethe* vuodelta 1812 taas on unohdettu varhainen naistaiteilijaromaani (Fjelkestam 2010, 39). Myös Beebe käsittelee lyhyesti *Corinnea*, koska tämä oli ensimmäinen ”taideromaani”, joka sai laajaa huomiota ja toimi mallina genrelle. Hän mainitsee, että Corinnan taide on tunteellista ja muodoltaan rapsodista. Beebe toteaa myös, että Corinnan taiteellinen temperamentti saattaa olla luonnollisessa konfliktissa naisellisten halujen ja velvollisuuksien kanssa (Beebe 1965, 71, 72.)

Suomessa romaanikirjastojen, kirjallisuuslehtien ja -kalenterien lisääntyminen edesauttoi naisten julkaisemismahdollisuuksia 1840-luvulta alken. Samaan aikaan romaanin arvostus lajina nousi. Naisten kirjoittamisen ja julkaisemisen mahdollisuudet olivat kuitenkin sidoksissa niin taloudellisiin tekijöihin kuin oikeanlaisiin yhteyksiin kirjallisuuden ja kulttuurin vaikuttajien kanssa. Naisten kirjoittamista mahdollistivat esimerkiksi lajivalinnat ja nimimerkillä kirjoittaminen. (Grönstrand 2005 passim, erit. 37–52.) Naistaiteilijat ilmestyvät suomalaiseen kirjallisuuteen hieman myöhemmin, 1880-luvulla: heitä esiintyy ensimmäiseksi Hanna Ongelinin novellissa ”Ett karnevalskämt” (1880) ja Lilly Londenin novellissa ”Ur en sängerskas dagbok” (1893). Varhaisissa naisten kirjoittamissa romaaneissa kyllä käsitellään taiteita suhteessa naiseen mutta ei kuvata naistaiteilijaa (Launis 2005, 297, 321). Päivi Lappalaisen (2000, 178–179) mukaan

Suomesta ei vielä 1880-luvulta löydy varsinaista taiteilijaromaania, vaikka taiteilijahahmoja romaaneissa esiintyykin. Naiset ovat saattaneet kommentoida taiteilijaproblematiikkaan liittyviä kysymyksiä teoksissa, jotka eivät sinänsä ole taiteilijaromaaneja – naiset esimerkiksi kirjoittivat heitä koskevia käsityksiä uudelleen historiallisten aiheiden avulla (Leskelä-Kärki 2006, 203). Naisten kirjoittamia taiteilijaromaanejakin löytyy kuitenkin jo 1800-luvun lopulta, Helena Westermarckin *Framåt*-teoksesta (1894) alkaen.

Myös käsitystä taiteilijaromaanista on vaivannut ahtaus. Kristina Fjelkestamin (2010, 39–49) mukaan taiteilijaromaanikäsitys on ollut sikäli kapea, että se on olettanut taiteilijan runoilijaksi tai kuvataiteilijaksi, kun naiset ovat useimmiten olleet näyttämötaiteilijoita (ks. myös Pannill 1975, 91).

Tämä ei ole yllättävää, sillä vielä 1900-luvullakin on ajateltu, että naisille soveltuvat paremmin ”alemmat” taiteenlajit, visuaaliset ja esittävät taiteet abstraktien kirjallisuuden tai säveltämisen sijaan. Näissä taiteenlajeissa naiset saattoivat toteuttaa luontoaan: koska naiset, joilla ei ollut *geniusta*, eivät voineet luoda mielikuvituksesta, he saattoivat olla vain kopioijia tai amatöörejä. (Boyd 2004, 132–135.) Esimerkiksi pianonsoittotaito on usein kuulunut sivistyneistönaisten kasvatukseen – taito on tarkoitettu perheen ja vieraiden viihdyttämiseksi ja ilahduttamiseksi, ei taiteeksi. *Fin-de-sièclen* aikaan nousi esiin ajatus näyttelemisestä naisille erityisen sopivana taiteena, sillä näytteleminen, keinotekoisuus, nähtiin (paradoksaalisesti) naiselle luonnollisena toimintana. Miehen ajateltiin luovan älynsä avulla kun taas nainen loi fyysisyyden, ruumiinsa kautta (Dijkstra 1986, 121–122, 169–175). Näytteleminen nähtiin vastaanottavaisena ja passiivisena toimintana, joka rasitti ruumista, ei mieltä, ja se oli luovan toiminnan sijaan imitoivaa (Pannill 1975, 94–95). Kuitenkin jo *Corinnessa* kirjoitetaan vasten tätä oletusta, kun teoksen monilahjakkaan päähenkilön kohdalla korostetaan juuri hänen aitouttaan: ”He [a friend of Corinne] said that in all these gifts Corinne was always herself, not restricting herself to a particular style or particular rules [...]” (de Stael 1807/2008, 27.)

Visuaalisen taiteen puolellakin naisten mahdollisuudet ovat olleet rajatut: naisille on pidetty suositeltavina naisellisia aiheita kuten kukkia, asetelmia ja muotokuvia. Naisellisuuteen on yhdistetty kaikki sellainen, mikä muis-

tuttaa syklistyydestä ja arkisesta toistosta: ruoka, koti ja siihen liittyvät työt. (Bryson 1995.)

Naispuolisia kirjoittajia on tunnettu jo 1400-luvulla. Rüdiger Schnellin mukaan 1600-luvulle asti oli mahdollista olla naiskirjailija, jos oli joko leski tai naimaton. Naimisissa oleva nainen tarvitsi kirjoittamiseen miehensä luvan ja tuen. Naimisissa oleville naisille kirjoittaminen oli useimmiten mahdollista vain, jos nainen kielsi naiseutensa eli luopui seksuaalisesta aktiivisuudesta. Oppineisiin naisiin saatettiinkin liittää *virgo* (neitsyt)-status. (Schnell 2011, 18–23.) Varhaisille naiskirjailijoille lajeista soveliaita olivat yksityislajit (kirje, päiväkirja ja omaelämäkerta). (Schnell 2011, 18–23.) Myöhemminkin kirjallisuudessa naisille sopivia aiheita ja lajeja olivat luonnokset kodin aiheista tai sentimentaalinen runous ja romaanit (Felski 2000, 177; Battersby 1994).

Suomalaisissa naistaiteilijaromaaneissa tilanne taiteenlajien suhteen on ollut hieman toinen. Yleisin ammatti suomalaisissa naistaiteilijaromaaneissa on kuvataiteilija, ja lisäksi muusikoita on runsaasti. Suomessa naisilla oli taiteen kentällä kouluttautumismahdollisuuksia jo 1800-luvulla. Kuvataiteessa oli tuolloin naisille tarjolla monivuotinen, yhteinen koulutus. Tämä mahdollisti ammatti-identiteetin syntymisen. Kuvataiteilijan ammattiin säätyläistyttö sai myös valmiuksia ja kasvatuksensa puolesta, sillä siihen kuului piirustuksen ja maalauksen opiskelu. Taiteilijaksi ryhtyminen oli säädynmukainen valinta, kun taiteen tekeminen oli kohonnut käsityöläisluokan ammatista yläluokalle kuuluvaksi toiminnaksi. (Lappalainen 2000, 165–166; Werkmäster 1988, 15.) Toisaalta kuvataiteilijan osakaan ei ollut naiselle välttämättä helppo: Kristin Järvstadin (2008, 207) mukaan kuvataiteilijanainen asettaa esille myös itsensä, jolloin raja säädyttömän ja säädyllisen naisen välillä hämärtyy

Myös musiikin opiskelu oli naisille mahdollista jo 1800-luvun lopun Suomessa. Naisopiskelijat muodostivat jopa välillä enemmistön Helsingfors musik institut -oppilaitoksessa. Monet naiset opiskelivat ja konsertoivat ulkomailla, vaikka töiden saaminen ei ollutkaan naisille helppoa. Yleisesti ottaen suomalainen yhteiskunta suhtautui hämmästyttävän avoimesti naispuolisiin muusikkoihin. Oli myös hyvin tyypillistä, että naismuusikot

yhdistivät uran ja avioliiton. Naispuolisia säveltäjiä oli kuitenkin 1800-luvun lopulla vähän. (Björkstrand 1999: 60, 72–77, 93, 116, 232–236, 250–257, 277.)

Näyttelijöitä on suomalaisissa naistaiteilijaromaaneissa vain vähän. Suomalaisten naistaiteilijaromaanien taiteilijat eivät siis ole sidottuja vain esittävään taiteeseen, johon ei yhdistetä neroutta tai luovuutta. Kuitenkaan korkeimpina pidetyt taiteenlajit, kirjallisuus ja säveltäminen, eivät ole olleet heille avoimia. Kirjailijapäähenkilöt yleistyvät naistaiteilijaromaaneissa niinkin myöhään kuin 1980-luvulla. Tilanne pysyy hämmästyttävän pitkään saman kuin 1800-luvun lopun kirjallisuudessa. Eva Heggstadin (1991, 149) mukaan 1800-luvun lopulla ruotsalaisten naiskirjailijoiden teoksissa esiintyi vain vähän naispäähenkilöitä, jotka olivat ammatiltaan kirjailijoita. Päivi Lappalaisen mukaan Suomesta tällaisia teoksia ei löydy yhtäkään. Suomessa kirjailijapäähenkilöt olivat harvinaisia myös miesten teoksissa. (Lappalainen 2000.) Kati Launis (2005, 321) huomauttaa, että 1800-luvun lopulla kirjoittavan naisen kuvaaminen olisi ollut liian arka aihe – naisena kirjoittaminen oli tarpeeksi uskaliaasta, saati sitten kirjoittaa kirjoittamisesta. Myös Antonia Losanon mukaan 1800-luvun Englannissa naiskirjailijat kuvasivat huomattavan paljon naiskuvataiteilijoita teoksissaan (Losano 2008, 1).

Kirjailijapäähenkilöiden vähäisyys saattaa liittyä myös pyrkimykseen välttää omaelämäkerrallisuutta. Taiteilijaromaaneihin on usein liitetty oletus omaelämäkerrallisuudesta – ikään kuin taiteilijaromaanissa kirjailija väistämättä kertoisi omasta elämästään. Esimerkiksi Beeben (1964) ja Svenssonin (1985, passim.) mukaan taiteilijaromaani on ehdottomasti omaelämäkerrallinen. Päivi Lappalaisen mukaan naisten kirjoittamia teoksia on lähtökohtaisesti pyritty lukemaan omaelämäkerrallisina vielä mieskirjailijoiden teoksia helpommin (1995, 172). Koska naisille itsensä esiintuominen taiteilijoina on kuitenkin ollut vaikeaa ja usein tuomittavaa, on ymmärrettävää, että naiset ovat pyrkineet välttämään omaelämäkerrallisuutta ja kirjoittamaan teoksiinsa muita taiteilijoita kuin kirjailijoita. Alison Boothin mukaan omaelämäkerrallisiksi tulkittavissa olevien henkilöhahmojen esittäminen olisi kaventanut naisten kirjoittamisen vapautta. Se olisi sitonut heidät tiettyihin yksityisyyden ja taiteilijana olemisen konventioihin. Naiset

ovatkin käyttäneet miespuolisia henkilöitä, koska ovat halunneet välttää omaelämäkerrallisuuden vaikutelmaa. (Booth 1992, 130–131, 282.) Suomessakin naiset ovat usein kirjoittaneet taiteilijuudesta peitellysti (Lappalainen 1995, 172; Leskelä-Kärki 2006, 417). Yhtä lailla Englannissa naiskirjailijat käyttivät naistaidemaalarin hahmoa pohtiakseen oman välineensä, kirjallisuuden, kulttuurista asemaa (Losano 2008, 3–4).

Kolmas merkittävä käsite tutkimuksessani on 'äitiys'. Suomessa äitiyttä on määrittänyt ennen kaikkea filosofi J. W. Snellmanin edustama hegeliläisyys, jossa korostetaan yhteisön merkitystä. Erityisen tärkeä yhteisö Suomessa oli kansakunta, jonka rakentajia naiset olivat juuri äiteinä. Väestö- ja perhepolitiikkaa tutkinut Ritva Nätkin yhdistää suomalaiseen äitikuvaan vahvasti työnteon, kollektiivisuuden ja muita Euroopan maita ja Amerikan maita suuremman yhteiskunnallisen vaikutusvallan. Vuosisadan alussa äitiyttä pidettiin sivistyneistön parissa naisen tärkeimpänä tehtävänä ja sitä ihannoitiin, ja äitiyden aktiivisuutta ja emansipatorisuutta korostettiin. Yhteiskunnallisella, kotoa ulospäin suuntautuvalla äitiydellä nähtiin olevan suuri arvo. Sivistyneistöäidit tekivät työtä kansan tapojen muuttamiseksi tarjoamalla lastenhoito- ja kasvatusoppeja sekä puhtaus- ja siisteysnormeja. Kysymys siveellisyydestä oli keskeinen vuosisadan alun äitiydessä. Tämä näkyi ennen kaikkea keskusteluna absoluuttisesta ja relatiivisesta sukupuolimoraalista. Työläisnaisille äitiys ei ollut yhtä selvää kuin sivistyneistön naisille – he joutuivat taistelemaan oikeudestaan äitiyteen. Työläisnaisliikettä kiinnostivatkin ennen kaikkea rahvaan naisten puutteelliset elinolot ja liike puolusti myös aviottomien äitien oikeuksia ja näki heidät ennen kaikkea uhreina. (Nätkin 1997, 22–50.) Se, että naistaiteilijaromaaneja alkaa Suomesta löytyä nimenomaan 1800- ja 1900-lukujen vaihteesta, on selitettävissä osittain yhteiskunnallisen äitiyden ajatuksen mahdollistamalla naisten toimijuudella. Naistaiteilijoiden ja -kirjailijoiden määrä moninkertaistui 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Naisten taiteilijuudesta myös keskusteltiin runsaasti. (Melkas 2006, 56–64.)

Vuosisadanvaihteen jälkeen huoli väestön rappeutumisesta tuli esiin myös Suomessa (Helén 1997; Melkas 2006, 171). Varsinkin kansalaissodan jälkeen naisen paikkaa määritettiin uudelleen ja naisen ruumiiseen kohdistui

voimakas sääntelypolitiikka (Helén 1997; Melkas 2006, 172). Talvisodan jälkeen väestön kasvamisesta tuli Suomessa keskeinen kysymys, ja esiin nousi huoli kansallisesta olemassaolosta. Tällöin äitiyden merkitystä korostettiin ja sitä verrattiin jopa miesten asevelvollisuuteen. (Satka 1994, 76–78.) Toisen maailmansodan aikana Suomessa alettiin harjoittaa varsinaisesti väestöpolitiikkaa ja väestöliitto perustettiin 1941. Liiton tarkoitus oli mm. edistää väestön kasvua. (Nätkin 1997, 62–63.) Nainen näyttäytyi väestöpolitiikassa ennen kaikkea uutta, tervettä elämää tuottavana ruumiina (Helén 1997, 205).

Feministisen ajattelun kannalta äitiys on ollut keskeinen kysymys ja usein ongelma. Naisliikkeen toinen aalto, jonka kulmakivenä voidaan pitää Simone de Beauvoirin teosta *Toinen sukupuoli (Le deuxième sexe, 1949)*, tavoitteli älyllisesti ja eroottisesti vapaata uutta naista ja samalla eksplisiittisesti tai ainakin implisiittisesti kritisoi äitinaisen hahmoa (Gilbert & Gubar 1994, 370–371). Tässä vaiheessa haluttiin tehdä selvästi eroa ajatuksesta, jossa nainen oli sidottu ruumiiseensa ja sitä myötä äitiyteen, eikä feministinen ajattelu siksi jättänyt paljonkaan tilaa äitiydelle. Radikaaleimmat ajattelijat näkivät naisten kyvyn synnyttää heidän alistamisensa päällimmäisenä syynä ja visioivat täysin keinotekoista lisääntymistä. (Nätkin 1997, 13; Gilbert & Gubar 1994, 372; Vuori 2011, 111.)

1980-luvulla pohdittiin erityisesti äitiyden yhteiskunnallista merkitystä. Carol Gilliganin mukaan uuden naisen tuli jossain määrin olla äitinä: hoivaamiskyky toi mukanaan herkkyyttä, jota tarvittiin moraalisten ja eettisten ongelmien ratkaisemiseen (Gilbert & Gubar 1994, 369). Adrienne Richin *Of Woman Born* -teoksesta (1976) lähtien on taas ryhdytty etsimään äitien ja tytärten unohdettua ja väheksytyä sidettä ja pohtimaan sen tarjoamia voimautumisen mahdollisuuksia (ks. esim. Giorgio 2002, 11–12). Richin mukaan kirjoittamatta jääneen äiti-tytär-tarinan kirjoittaminen on välttämätöntä, jos halutaan luoda vahvojen äitien ja tytärten maailma. (Giorgio 2002, 12; Vuori 2011, 113.) Sittemmin huomio on yhä enemmän kiinnittynyt erilaisiin tapoihin olla äiti ja ylipäänsä vanhemmuuden pohdintaan.

Pohdittaessa naisten taiteilijuutta äitiys on usein tullut esiin keskeisenä ongelmana. Se, ettei taiteilija, luova nainen, ole voinut olla ”todellinen” nai-

nen on johtanut ajatukseen, ettei taiteilija voi myöskään olla äiti – äitiyshän nimenomaan on pitkään ollut naiseuden keskeinen tehtävä ja määrittäjä. Usein onkin päädytty ajatukseen siitä, että lapsi työntää tieltään taiteen tai taide syrjäyttää lapsen – naisen on valittava jompikumpi. (Suleiman 1986, 358–359, Battersby 1989, 73; Homans 1986, 26.) Äitiys ja taiteilijuus ovat siis asettuneet toisilleen vastakkaisiksi. Sekä äiti että taiteilija luovat jotain uutta, ja naisen on ajateltu voivan harjoittaa luovuuttaan äitiydessä. Ajatus taideteosten ja lasten vaihdannaisuudesta kuuluu keskeisesti länsimaiseen ajatteluperinteeseen. Se on peräisin jo Platonilta, samoin kuin ajatus, että taideteokset, ”luovuuden lapset”, ovat arvokkaampia kuin oikeat lapset. (Platon, *Pidot* 208e-209e.)

Rita Felskin mukaan naistaiteilijuuden kannalta petollisimpia ovat juuri ne kulttuuriset metaforat tai myytit, jotka määrittelevät naisen ja taiteilijan toisilleen vastakkaisiksi ja toisensa poissulkeviksi – usein nämä kytkökset ovat sitä paitsi piilossa, hankalasti nähtävissä (Felski 2000, 176).

Äitiys on jäänyt alisteiseen asemaan myös kirjallisuuden sisällä, juonten ja henkilöhahmojen tasolla. Sandra Gilbertin ja Susan Gubarin (1994, 378, 389) mukaan ”Lumikki”-tarina toimii hyvänä osoituksena äitiyden alistetusta asemasta kirjallisuuden juonten joukossa. Tarinassa voi nähdä äitiyden ja luovuuden vastakkaisuuden: hyvän biologisen äidin on kuoltava, jotta paha lapsenmurhaaja, taiteilija, voi syntyä. Naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa kodin enkeliä, rakkausloukkuun jäävää naista, edustavasta äidistä on aina Virginia Woolfista asti yritetty päästä eroon, sillä on nähty, että yliäidillinen, uhrautuva ja lempeä hahmo rajoittaa kirjoittavaa tytärtä – esimerkkinä vaikkapa Rouva Ramsay Woolfin *Majakassa* (1927). Kodin enkelin, heikon, passiivisen, kotiin sidotun äidin, tuhoaminen vaikutti 1900-luvun alussa välttämättömältä, jotta tytär saattoi elää toisin ja tehdä omat ratkaisunsa. Samalla kuitenkin tuhottiin feminiiniset traditiot ja tavat nähdä – kaikki sellainen, joka olisi voinut olla miehisen hegemonian vastaista. Naiset alkoivat identifioida itsensä patriarkaalisiin kirjallisiin traditioihin ja he hylkäsivät äitiensä mallit. Josephine Donovanin mukaan myös Freudin aikaansaamalla naisten uudelleenseksualisoimisella ja heteroseksuaalisuuden normatiiviseksi tekemisellä oli merkittävä vaikutus tässä kehityksessä. (Donovan 1989, 20–21, 25–26.)

Sittemmin on kuitenkin alettu kysyä, voisiko äidin nähdä vain ihmisenä, naisena, jota ei tarvitse tappaa, vaikka ei mukailekaan tämän tekemiä valintoja eikä muutu tämän kaltaiseksi (Saxton, 1995, 135–144). Myös Sandra Gilbertin ja Susan Gubarin (1994, 389) mukaan suhde äitiyteen on sittemmin muuttunut, koska nainen ei ole enää biologiansa armoilla vaan on aktiivinen kulttuurinen toimija. Toisen maailmansodan jälkeen useat kirjailijat ovat käsitelleet äitiyttä mahdollistavana diskurssina. Feministisen kritiikin ainoita näkökulmia olivat kuitenkin pitkään tyttären näkökulma tai äitiyden mystifiointi. (Gilbert & Gubar 1994, 389, 390.) Adalgisa Giorgion (2002, 30) mukaan tyttären näkökulma dominoi äiti–tytär-suhteiden kirjallisia esityksiä yhä 2000-luvulla. Gilbertin ja Gubarin (1994, 393) mukaan 1950-luvulta lähtien naisten mahdollisuudet ovat olleet moninaisemmat, (vaikkeivät ehkä vähemmän monimutkaiset): on ollut mahdollista valita kirjoittaminen ja äitiys yhdessä tai erikseen.

Oman näkemykseni mukaan äitiys useimmiten edelleen sivuutetaan kirjallisuudentutkimuksessa, ja taiteilijaromaania tutkittaessa äitiys on saanut melkein pelkästään negatiivisia sävyjä – äitiys on ollut se, mikä estää taiteilijuuden: loukku, päätepiste, mahdoton este. Mielestäni kuitenkin äitiys voi yhtä hyvin olla taiteen mahdollistaja kuin sen estäjä, ja silloinkin, kun äitiys asettuu poikkiteloin taiteilijuuden kanssa, se kertoo jotain olennaista siitä, miten taiteilijuus – ja äitiys – ymmärretään. Joka tapauksessa äitiys ja taiteilijuus kietoutuvat tutkimissani teoksissa yhteen niin, ettei olisi mielekästä problematisoida toista ilman toista. Aikana, jolloin tutkimani teokset ilmestyivät, äitiys nähtiin itsestään selvänä osana naiseutta; usein äitiys ja naiseus jopa olivat sama asia. Vaikka suhtautumisessa äitiyteen tapahtuu muutoksia 1900-luvun alusta 1940-luvulle, kautta vuosikymmenien nainen määritellään ensisijaisesti äidiksi. Myös taiteilijan roolin oli välttämätöntä käydä vuoropuhelua äitiyden kanssa: onko nainen taiteilijanakin äiti, toimivatko lapset inspiraation lähteinä, vai edellyttääkö taiteilijuus oman minuuden jakamista kahtia, taiteilijuuden määrittämistä siksi, mitä äitiys ei ole.

Neljäs tärkeä käsite tutkimuksessani on kronotooppi. Mihail Bahtinin 'kronotooppi' ('aikatila') on termi, joka kuvaa ajallisten ja tilallisten suhteiden

liittymistä toisiinsa kirjallisuudessa. Kronotooppi ilmaisee ajan ja tilan erottamattomuutta. Näistä kahdesta muodostuu kokonaisuus: aika lihallistuu ja tila on vastuussa ajan ja juonen liikkeistä. (Bahtin 1975/1990, 84.) Bahtinin käsittelemät kronotoopit voivat olla joko lajeja, kuten kreikkalaisen romaanin ja ritariromaanin kronotoopit, tai pienempiä yksiköjä kuten kynnyksen ja tien kronotoopit. Kronotoopit voivatkin sisältää toisia kronotooppeja, vaihtua, punoutua toisiinsa ja olla olemassa rinnakkain (Bahtin 1975/1979, 416). Tutkimukseni kannalta on olennaista, että Bahtin näkee kronotoopin myös lajijominaisuuksien kannalta merkittäväksi: kronotooppi määrittää lajijominaisuuksia, se määrää lajin ja lajin tunnusmerkit (1975/1979, 244). Bahtinin mukaan ajalliset ja tilalliset ulottuvuudet ovat kaunokirjallisuudessa välttämättömiä – tässä hän pohjaa ajatuksensa Immanuel Kantin näkemykseen, jonka mukaan aika ja tila ovat välttämättömiä havainnon ehtoja. (Palin 1991, 131; Selenius 1991, 36; Scholz 1998, 146–147.) Toisin kuin Kantille, Bahtinille aika ja tila eivät kuitenkaan ole transsendentaalisia vaan välittömän todellisuuden muotoja (Scholz 1998, 147).

Bahtin ei tutkimuksessaan huomioi sukupuolta, ja Bahtinin kronotoopit ovat varsin miehisiä, mutta kronotooppi antaa mahdollisuuksia myös feministiseen tutkimukseen. Tiina Mahlamäki on uskontotieteen väitöskirjassaan käyttänyt kronotooppeja Eeva Joenpellon tuotannon tulkitsemiseen. Hänen mukaansa Bahtin on kiinnostunut siitä, miten tekstit suhteutuvat sosiaalisiin ja poliittisiin konteksteihinsa – kronotooppi on siis kulttuurisidonnainen ja historiallisesti muuttuva. Sue Vice on esittänyt, että kronotooppi on sukupuolen ulottuvuuden kera hedelmällinen kriittinen kategoria feministisen teorian tarpeisiin (Mahlmäki, 2006, 48, 50). Suzanne Rosenthal Shumway (1994, 152–168) yhdistää mielisairaalan kronotoopin Charlotte Brontën *Kotiopettajattaren romaaniin* (1847) – tosin hänen analyysissään kronotooppi määrittyy enemmän kielen kuin tilan tai ajan avulla. Karen Hohne ja Helen Wussow esittävät teoksessa *A Dialogue of Voices*, (1994, xiii), ettei mikään kronotooppi voi olla vain tietyn sukupuolen määrittämä. Mielestäni kuitenkin kaikki tutkimani kronotoopit ovat nimenomaan naisten kronotooppeja – miesten ja naisten mahdollisuudet tietyissä ajoissa ja tiloissa ovat toisistaan täysin poikkeavat.

Maria Holmgren Troy on yhdistänyt tiettyjä kronotooppeja tiettyihin juoniin. Tällöin kronotooppi indikoi, mitkä juonet ovat mahdollisia tekstissä tiettyinä historiallisina ajankohtina ja mitkä lajityypilliset konvention käytettävissä. Kronotoopit heijastavat aikansa narratiivisuuden muotoja, uskomuksia, ideaaleja ja tabuja (ks. Mahlamäki 2006, 52). Holmgren Troy tarkastelee tutkimuksessaan yhdysvaltalaisia, orjuutta käsitteleviä romaaneja. Hän tutkii kronotoopin avulla taloa pisteenä, jossa monimutkaiset rodun, sukupuolen, seksuaalisuuden, luokan ja kansalaisuuden kysymykset risteävät. Holmgren Troy ehdottaa, että kronotooppi voisi olla "analyttinen teknologia", joka mahdollistaa syvemmän ymmärryksen sukupuolen, seksuaalisuuden, luokan ja muiden kategorioiden suhteista ja yhteyksistä. Kronotooppi toimii hänen mukaansa useilla intra- ja intertekstuaalisilla tasoilla (Holmgren Troy 1999, 12, 13.) Holmgren Troy käsittelee useita tutkimissaan teoksissa esiintyviä erilaisia taloja eri kronotooppeina, kun taas itse miellän kronotoopin laajempaan kategoriana. Holmgren Troyn mukaan metaforan ja kronotoopin ero on siinä, että kronotooppi korostaa ajallisia, historiallisia ja ideologisia аспекteja ja siinä on monitasoisia tekstuaalisia funktioita (mts. 14). Tämä on tärkeä aspekti oman tutkimukseni kannalta – löytämäni kronotoopit eivät ole metaforia tai topoksia, vaan tilan ja ajan yhteenlittyviä.

Bahtinin analyysissä kronotoopin ajallinen ulottuvuus korostuu paikallisuuden kustannuksella (ks. Palin 1991, 132), kun taas omassa analyysissäni haluan korostaa paikallisuuden merkitystä. Ajallisella ulottuvuudella ymmärrän ennen kaikkea historiallisia ja yhteiskunnallisia oloja, joiden puitteissa naisten on mahdollista toteuttaa taitelijuuuttaan. Bahtin korostikin kronotoopin kulttuurisidonnaisuutta ja historiallista muuttuvuutta (Palin 1991, 131). Ajallisuus voi kuitenkin olla tutkimuksessani myös henkilöihahmojen kokemus ajasta, sen kulumisesta ja toistuvuudesta.

1.6. Aiempi tutkimus

Kuten toin aiemmin esiin, taiteilijaromaaneja on usein määritelty typologisoiden, tavalla, jota Maurice Beebe käyttää kuuluisassa taiteilijaromaanitutkimuksessaan *Ivory Towers and Sacred Founts* vuodelta 1964. Beebe määrittää tietyt ääripäät, norsunluutornin ja salaisen lähteen, joiden välille taiteilijaromaanien päähenkilöt (ja todelliset taiteilijat) asettuvat. Norsunluutornitaiteilija vetäytyy muun maailman yläpuolelle yksinäiseen kammioonsa ja kieltää halunsa ja vaistonsa. Salainen lähde -taiteilija ammentaa elämästä ja kokemuksista taiteeseensa, hän elää intensiivisesti ja tuntee syvästi. Nämä taiteilijat jakaantuvat vielä useampiin alalajeihin. Parhaat taiteilijat sijoittuvat Beeben mukaan näiden kahden ääripään puoliväliin (Beebe 1964, passim, ks. erit. 65–68, 114–115, 175.)

Naistaiteilijaromaania ei ole paljonkaan huomioitu miesten kirjoittamissa tutkimuksissa. *Corinnen* lisäksi Beebe käsittelee George Sandin (Amandine Aurore Lucile Dupinin) *Consueloa* (1842). Beebe näkee *Consuelolla* olleen merkittävä arvo siksi, että teoksen myötä taiteilija nousi sankariksi, joka oli sopiva kirjallisuuteen. Beebe kommentoi taiteilijuuden ja naiseuden ongelmaa myös Geraldine Jewsbury'n *The Hallsisters* -romaanissa (1848). Beebe näkee taiteilijanaisen intohimoisen temperamentin tekevän hänestä teoksessa hyvän näyttelijän mutta houkuttelevan samalla pois äitiydestä ja vaimona olemisesta. (Beebe 1964, 74–76, 86.) Ja, kuinka ollakaan: "It is clear that for Miss Jewsbury, [...] art may be a noble calling, but when it conflicts with one's duty as wife and mother, it must be sacrificed." (Mts. 86.) Beebe ei ole mieskeskeisyydessään poikkeus: Peter von Ziman uusi tutkimus *Der europäische Künstlerroman* (2008), joka käsittelee kymmeniä eurooppalaisia taiteilijaromaaneja romantiikan ajasta postmoderniin, ei sisällä yhtäkään naiskirjailijan teosta.

Beeben määritelmä taiteilijaromaanille perustuu selvästi kehitysromaanin: Beeben mukaan taiteilijaromaanin tyypillisiä psykologisia

piirteitä ovat tyytymättömyys kotoisaan ympäristöön, vieraantuminen poroporvarillisesta isästä ja ymmärrys siitä, ettei voi palata kotiin. Taiteilijaromaanin päähenkilö lähtee siis etsimään onneaan ja omaa polkuaan maailmalta. Taiteilija ei kuitenkaan löydä ideaalia maailmasta, joten hän kääntyy taiteen puoleen. Beebe näkee taiteilijasankarille tyypillisenä myös ajatuksen, että taide on kutsumus, joka ylittää ajan ja paikan. (Beebe 1964, 22, 56.) Ei siis ole yllätys, että useat kehitysromaanin käsittelevät tutkimukset sivuavat taiteilijaromaania. Taiteilijuus onkin usein sivuutettu naisten romaaneja tulkittaessa ja sen sijaan on keskitytty tutkimaan muita kehittymisen mahdollisuuksia.

Kehittyminen sillä tavoin, kuin se miehisessä kehitysromaanissa määritellään, on ollut naisille yhtä ongelmallista kuin taiteilijuuskin. Esimerkiksi Susan Fraiman (1993), Esther Kleinbord Labovitz (1986/1988) ja Annis Pratt (1981/1982) ovatkin esittäneet vaihtoehtoisia näkemyksiä kehityskertomukselle. Myös Elizabeth Abel, Marianne Hirsch ja Elizabeth Langland näkevät, että käsite *Bildungsroman* perustuu sosiaalisille mahdollisuuksille, jotka eivät ole olleet naisten saatavilla – kehitys määritetty miehisesti (Abel et al 1983, 7). Sama lähtökohta on ruotsalaisia 1900-luvun kehitysromaanin tutkineella Kristine Järvestadilla, joka yleisesti ottaen ei näe mainittavia yhtymäkohtia klassisen miehisen *Bildungsromanin* ja naisten 1900-luvun ruotsalaisen kehitysromaanin välillä (1996, 9, 242).

Labovitz tulkitsee, ettei käsite *Bildung* ole sinänsä koskenut naisia, koska heitä rohkaistiin olemaan kaikkea muuta kuin itsekkäitä ja etsimään omaa tietään: naisen paikka oli avioliitossa tai perheen parissa. 1800-luvun romaanien sankarittarien elämää seurattiin usein vain fyysiseen kypsyyteen asti – tuleva kehitys ja samalla kehitysromaanin mahdollisuus sivuutettiin. Näin ollen naiskehitysromaanin saattoi tietenkin olla mahdollinen vasta, kun *Bildung* oli mahdollista naisille. (Labovitz 1986/1988, 4, 5–7.) Myös Järvestadin (1996, 17) mukaan 1880-luvulla naisen kehitysproblematiikka oli esillä kirjallisuudessa, mutta naisen kehitys johti poikkeuksetta avioliittoon. Suomessa kehitysromaanitutkimus on sivunnut taiteilijuutta: Minna Aallon kehitysromaanin käsittelevässä väitöskirjatutkimuksessa on esillä ajatus taiteilijuuden ja äitiyden yhteensovittamisen vaikeudesta (Aalto 2000, 121).

Näissä tutkimuksissa tulee esille ongelma, joka syntyy kehitysromaanin ottamisesta taiteilijaromaanin lähtökohdaksi: jos kehitystä arvioidaan miehisellä mittapuulla, sitä on usein mahdotonta löytää naisten kirjoittamista teoksista, ja vaikka kehittymisen arviointiperusteita muutettaisiin, ei kehitys silti välttämättä ole mielekäs termi naisten kirjoittamien teosten kohdalla, kun taiteilijuudelle on mahdotonta omistautua kaiken muun unohtaen. Itse pyrin löytämään sellaisia tapoja määrittellä taiteilijaromaani, jotka eivät ole sidoksissa kehitysromaaniiin. Pyrin tarkastelemaan taiteilijaromaania omana lajinaan, en osana kehitysromaanin traditiota. Joitain tutkimiani teoksia voitaisiin toki lukea kehitysromaaneina, ja niistä on löydettävissä piirteitä, joita on tuotu esiin myös kehitysromaania tutkittaessa. Itse kuitenkin tartun ennen kaikkea taiteilijuuteen, niin pirstaleista ja vaikeasti tavoitettavaa kuin se saattaakin olla.

Naistaiteilijaromaanin tutkijoista nostetaan yleensä esiin lähinnä Linda Huf. Monet Hufin tunnetuiksi tekemistä väitteistä ovat kuitenkin peräisin kahdelta aiemmalta naistaiteilijaromaanitutkijalta, Linda Pannillilta ja Grace Stewartilta. Linda Pannill julkaisi – ehkä huonon saatavuutensa vuoksi – unohduksiin jääneen väitöskirjansa *The Artist-heroine in American Fiction, 1890–1920* vuonna 1975. Pannillin mukaan kiinnostus naistaiteilijan ongelmaan oli suurempi aikavälillä 1890–1920 kuin 1920–1960, mutta hän huomioi, että naistaiteilijan ongelmaa käsitteleviä teoksia saattaa olla vielä löytämättä. Myös vuosisadanvaihteessa fiktiossa esiintyi kiinnostusta naistaiteilijan asemaan, mutta erityisesti aikakauslehtien keskusteluissa vähäteltiin naisten taiteellisia kykyjä. Vuosina 1960–1975 Pannill havaitsee kiinnostuksen luovan naisen tilanteeseen taas lisääntyneen naiskirjailijoiden puolella. Pannill vaatii menneisyyden naistaiteilijoiden menestyksen näkemistä sen sijaan, että sulkisimme siltä silmämme. Pannillin mukaan taiteilijaksi haluavalle naiselle on taiteilijaromaaneissa kolme suuntaa: rajoitettu kokemus, naisellinen kokemus ja epätyypillinen kokemus (Pannill 1975, ii, 35, 198–205.)

Toinen varhainen ja melko vähän esillä ollut naistaiteilijaromaanitutkimus on Grace Stewartin *A New Mythos* vuodelta 1979. Stewart korostaa etsimisen teemaa naistaiteilijaromaaneissa. Stewart on kriittinen Beeben esittämiä malleja kohtaan. Naisen ja taiteilijan välinen problematiikka näyttäytyy

keskeisenä myös Stewartin tutkimuksessa. Naistaiteilijan tehtävä vaikuttaa Stewartin mukaan lähes mahdottomalta: on torjuttava miesten kirjoittama myyttinen nainen ja Jungin stereotyyppinen *animus*, on sivuutettava peniskateus, on itsenäistytävä äidistä ja kuitenkin identifioituttava häneen. Stewartin naistaiteilijaromaaneista löytämiä motiiveja ovat mm. Hufin myöhemmin esittelemät lento, pako ja siivet. Lisäksi hän löytää naisten taiteilijaromaaneista labyrinthteja ja sokkeloita. Stewart kiinnittää myös huomiota äiti-tytär-suhteeseen: hänen mukaansa se muodostaa ytimen suuressa osassa naisten taiteilijaromaaneja. Taiteilijapäähenkilön on usein painittava joko äitien, tyttärien tai oman äidin tai tyttären identiteettinsä kanssa. Esimerkiksi Willa Catherin *Song of the Lark* -teoksen (1915) kohdalla Stewart korostaa erontekoa äidistä taiteen kannalta merkittävänä. Stewart myös huomaa naistaiteilijaromaanien ilmestyneen tietynlaisina tihentyminä: 1915–1929 ja 1962–1976. (Stewart 1979, 7-8, 14, 17, 21–23, 28, 30, 47, 67–69, 122–123, 109, 176–178, 181.) Stewart ei löydä selitystä sille, miksi naistaiteilijaromaaneja ei tiettyinä aikoina ole ilmestynyt. Nämä ilmestymiskaudet osuvat melko hyvin yhteen omien naistaiteilijaromaania koskevien huomioideni kanssa.

Linda Huf julkaisi naistaiteilijaromaania käsittelevän teoksessa *The Portrait of the Artist as a Young Woman* 1983. Teoksen idea on hyvin samankaltainen kuin Beebellä, sillä myös Huf yrittää luoda tarkat lokerot, joihin taiteilijaromaanit saisi mahtumaan. Ensinnäkin naistaiteilijaromaanin sankaritar on atleettinen, peloton ja hyvä miehisissä asioissa (kuten matematiikka tai urheilu) sekä rohkea seksielämässään. Toiseksi naistaiteilija ei joudu konfliktiin vain taiteilijuuden ja elämän, vaan lisäksi taiteilijuuden ja naiseuden välillä. Kolmanneksi naistaiteilijalla on vaalea, aurinkoinen ja seksuaalisesti konventionaalinen vastahahmo. Neljänneksi naistaiteilijalta puuttuu muusa – miehet ainoastaan estävät ja vaikeuttavat taiteen tekemistä. Viimeiseksi naistaiteilijaromaanit ovat Hufin mukaan radikaaleja. Kaikki ihmiset ja olosuhteet ovat naistaiteilijaa vastaan ja hänen on taisteltava tiukasti oikeuksiensa puolesta. (Huf 1983/1985, 5–10.) Huf käsittelee teoksia 1860-luvulta 1940-luvulle. Tutkimiensa teosten ilmestymisen jälkeen Huf havaitsee naisten kirjoittamien taiteilijaromaanien lisääntyneen. Uudemmistakin taiteilijaromaaneista hän löytää yhteisiä piirteitä. Näitä ovat mm. taiteilijanaisten epäitsekkyuden vähe-

neminen, taiteilijan tulo omaksi äidikseen, itsensä synnyttäminen, ja se, että taiteilijaromaanin loppuessa taiteilijanaisen tulevaisuus on yhä epäselvä. (Mts. 151–156.) Hufin mukaan se, mitä voidaan oppia naisten taiteilijaromaaneista aina *Corinnesta* alkaen, on rakkauden vaarallisuus naistaiteilijalle.

Myös Susan Gubar on kirjoittanut 1980-luvun puolella naistaiteilijaromaaneista – suurin osa hänen tutkimuksistaan käsittelee naistaiteilijoita melko biografisesti, mutta artikkeli ”The Birth of the Artist as Heroine” (1982) käsittelee naistaiteilijaromaanin mahdolliseksi tulemistä. Gubarin artikkelissa on useita samoja lähtökohtia, kuin omassa tutkimuksessani, vaikka Gubar käsittelee artikkelissaan vain Katherine Mansfieldin tuotantoa. Mansfield ei kirjoittanut ammattitaiteilijoista, mutta Gubar näkee hänen tuotannossaan tapahtuvan perspektiivin muutoksen, joka mahdollisti äitiyttä käsittelevät naistaiteilijaromaanit: naiset voittavat inhon äitiyttään kohtaan. Gubar näkee raskauden keskeisenä teemana naisten kirjoittamissa taiteilijaromaaneissa, koska nämä pyrkivät vastaamaan ajatuksiin synnyttämisestä metaforana ja ”aivolapsista” sekä siihen, että naisen luovuudeksi on rajattu vain reproduktio, fyysikaalinen synnyttäminen. Naiselle, joka yrittää paljastaa miehisen äitiyden fiktion ja biologisen metaforan, miehisen taiteilijaromaanin konventiot eivät ole sopivia. (Gubar 1981/1983, 26–27.)

Anne E. Boyd on kirjoittanut naistaiteilijaromaaneista teoksessaan *Writing for Immortality* (2004) pohtien juuri naiseuden ja taiteilijuuden ongelmallista yhteenliittymistä. Boydin mukaan *Corinne* ja Elizabeth Barret Browningin *Aurora Leigh* (1856) mahdollistivat sen, että amerikkalaiset naiset saattoivat luoda omaelämäkerrallisia taiteilijapäähenkilöitä, jotka valitsivat maskuliiniset tavoitteet. *Aurora Leigh* kuvaa naisneroa, jolle perinteiset naiset tehtävät eivät riitä elämänsisällöksi. Boydin (2004, 84) mukaan teoksen tarkoitus on osoittaa vääräksi väite, jonka mukaan naistaiteilija ei ole joko todellinen nainen tai todellinen taiteilija. Auroralle rakkaus on – kuten on usein ollut miestaiteilijoille – nerouden lähde. *Corinnen* ja *Auroran* myöhemmät seuraajat eivät kuitenkaan omaksuneet näiden teosten romanttista suhtautumista rakkauteen, Boydin mukaan teokset olivat siis realistisempia suhteessa naistaiteilijan elämään. Romaanit päättyvät joko naisen tai taiteilijan tai mo-

lempien kuolemaan – teoksissa on tehtävä valinta itsensä taiteellisen ilmaise-
misen ja heteroseksuaalisen rakkauden välillä. (Boyd 2004, 84–87.)

Näen monet Pannillin, Stewartin, Hufin ja Boydin löytämistä motiiveista, juonista ja aiheista keskeisinä myös omalle tutkimukselleni. Juonikonventioiden kohdalla tutkimukseni on kuitenkin huomattavasti kontekstuaalisovempaa kuin näillä tutkijoilla. En tyydy toteamaan taiteilijuuden ja naiseuden vaikeaa yhtälöä, vaan pohdin, mihin yhteiskunnallisiin keskusteluihin taiteilijaromaanien juonet liittyivät Suomessa 1900-luvun alkupuolella. Pyrin lisäksi tuomaan esiin konventiosta poikkeavia juonia ja perinteisten juonten monitulkintaisuutta. Esimerkiksi Pannillin ja Hufin käyttämän lasikellomotivin yhdistän bahtinilaiseen kronotooppiin. Kronotoopit ovat uusi tapa lähestyä naistaiteilijaromaania, ja ne tuovat uudenlaisia tarkastelumahdollisuuksia perinteisten juonen ja henkilöhahmojen rinnalle. Myöskään äitiys, joka on oman tutkimukseni kannalta keskeistä, ei aiemmissa naistaiteilijaromaanitutkimuksissa juuri korostu – yleensä äiti (sekä omana äitinä että omana äitytenä) tulee näissä tutkimuksissa esiin vain jonain sellaisena, josta on päästävä eroon, jotta taiteilijuus mahdollistuisi.

Taiteilijaromaania on määritelty muidenkin keskeiseksi nostettujen käsitteiden kuin kehityksen kautta – muita tällaisia käsitteitä ovat olleet esimerkiksi ylevä ja itsereflektio. Erich Meuthen on käsitellyt taiteilijaromaaneja tutkimuksessaan *Eins und doppelt, oder vom anderssein des Selbst* (2001). Meuthen näkee taiteilijaromaanin erityisyyden itsetarkkailussa, joka väistämättä johtaa subjektin hajoamiseen tarkkailijaksi ja tarkkailtavaksi.

Sekä Evy Varsamopoulouta että Kristine Fjelkestamia kiinnostaa naistaiteilijaromaanissa ylevän käsite. Evy Varsamopoulou lähtee tutkimuksessaan *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime* (2002) liikkeelle Hufin vastakohta-ajatuksesta, siitä, että naistaiteilijalla on aina sovinnainen, perinteisen naisen paikalle asettuva vastakohta, jota vasten naistaiteilijan erityisyys tulee esiin. Varsamopoulou näkee Friedrich Schilleriä seuraten taiteilijanaisen ylevänä ja perinteisen, sovinnaisen naisen kauniina. Esimerkkipariksi sopivat *Corinnen* Corinne ja Lucile: niin kauan kuin Corinne on ylevä, voimakas taiteilija, hän ei tarvitse

rakkautta toisin kuin kaunis, heikko ja enkelin kaltainen Lucile. Varsamopoulou pohtii myös Hufin ajatusta naistaiteilijaromaanien radikaaliudesta. Radikaalius kääntää naistaiteilijan viholliseksi itselleen, sillä naiseuden sijaan taiteilijuuden valitseminen – tai edes tämän vaihtoehdon ajattelemisen – saa naisen vihaamaan itseään. Varsamopoulou analysoi Hufia tarkemmin sitä, mikä tässä ajatuksessa on radikaalia, ja toteaa että sitä on tukahduttavien sukupuolistereotyyppien tekstualisoiminen. Varsamopoulou myös kritisoi Beeben jaottelua naisten kirjoittamiin teoksiin soveltumattomana. (2002, xxiii, 22, 91.)

Uutta pohjoismaista tutkimusta edustaa Kristina Fjelkestamin *Det sublimas politik* vuodelta 2010. Hänen mukaansa luonteenomaista naisten taiteilijaromaaneille on esteettisen ja poliittisen yhdistäminen – tämä näkyy jo *Corinnessa*. Fjelkestam ei yritä luoda korrelaattia miehisesti määritellylle taiteilijaromaanille vaan tarkkailee genreä kulttuuriteoreettisen muuntelun kautta. Fjelkestamille genre ei ole luokitteleva termi vaan keskeinen osa ideologisessa prosessissa, joka luo rajoja ja mahdollisuuksia kirjallisuuden tuotteille tiettyyn aikaan ja tietyssä paikassa. Fjelkestam ei siis pohdi sitä, kuinka teokset voitaisiin määritellä taiteilijaromaaneiksi vaan niiden vastauksia aikansa poliittisiin kysymyksiin. Myös kirjailijoiden poliittiset tarkoituksiperät korostuvat Fjelkestamin analyysissä. Joitain määritelmiä hänkin kuitenkin tekee: hän näkee 1800-luvun naistaiteilijaromaaneissa kaksi linjaa: toisessa päähenkilö tuhoutuu, toisessa menestyy taiteen alueella. Monet teokset reagoivat hänen mukaansa *Corinneen*. Jos halutaan tehdä ero naisten ja miesten taiteilijaromaanien välille, se sijoittuu Fjelkestaminkin mukaan rakkauden, taiteen, kutsumuksen ja perheen välisen konfliktin kuvaukseen. Jo *Corinnessa* rakkauskoulema liittyy naisen ja neron mahdollittamaan yhdistelmään. Miesten kirjoittamissa teoksissa taiteellinen pyrkimys voittaa, naisilla taas rakkaus. Miesten romaaneissa tyypillisiä vaihtoehtoja ovat antautuminen tai taistelu, naisilla taas sopeutuminen ja koulema. Molempien teoksissa on kuitenkin esillä konflikti elämän ja taiteen välillä. (Fjelkestam 2010, 39–40, 43, 49–50, 84.)

Kuten Fjelkestamilla, myös omassa tutkimuksessani on kysymys yhteiskunnallisten aiheiden ja estetiikan kytköksistä. Pohdin kuitenkin

estetiikan ja yhteiskunnallisuuden yhteen liittymistä ennen kaikkea äitiyden kannalta ja äitiyttä määrittäneiden yhteiskunnallisten keskustelujen pohjalta. Itse en ylipäättään koe mielekkääksi koettaa selittää naistaiteilijaromaaneja yhden käsitteen avulla, oli se sitten ylevän, itsereflektion tai kehityksen käsite. Tämän sijaan haluan lähestyä naistaiteilijaromaaneja useista eri suunnista ja koettaa näin paikallistaa sitä, millaiset kysymykset naistaiteilijaromaanissa ovat keskeisiä.

Myös Antonia Losano on käsitellyt naistaiteilijaromaaneja tutkimuksissaan, vaikka ei käytä kovin paljon termiä "taiteilijaromaani". Hänen tutkimuksessaan korostuu taiteiden välisyys ja *ekfrasis*. Losano määrittää taiteilijaromaanin perinteisellä tavalla taiteilijaksi kasvamisen tarinaksi (Losano 2003, 17). Losano selvittää tutkimuksessaan *The Woman Painter in Victorian Literature* kuinka naisten kompleksinen osallistuminen kuvataiteen kentällä vuosina 1848–1900 vaikutti saman ajan naiskirjailijoihin (Losano 2008, 3). Losanon mukaan viktoriaaniset naiskirjailijat käyttävät naiskuvataiteilijan hahmoa tarjotakseen romaaneissaan sofistikoituneita, yksityiskohtaisia ja usein radikaaleja esteettisiä teorioita. He myös yrittivät teoretisoida naisen subjektiviteettia taiteen kautta. Naiskirjailijat toivat vahvasti esiin näkemyksen, ettei esteettistä puolta voi irrottaa yhteiskunnallisista ideologioista. (Losano 2008, 15–16.)

Uutta tutkimusta edustaa myös Judith E. Martinin teos *Germaine de Staël in Germany* (2011), jossa Martin käsittelee mm. dilemmaa siitä, ettei taiteilijaromaanin kotimaasta Saksasta yleensä ole löydetty naisten kirjoittamia taiteilijaromaaneja. Martin päätelee, että naiset kyllä kirjoittivat, mutta heidän kirjoittamansa naistaiteilijat jäivät periferiaan, kuolevat tai esiintyvät vain pienille yleisöille. Naiset myös yhdistävät taiteilijaromaanin genreä kotoisiin aiheisiin ja *domestic novel* -genreen. Martinin mukaan naiset ovat käsitelleet teoksissaan taiteilijan roolin ja naisen yksityisen roolin välisiä ongelmia. Oma tarkastelutapani on monessa kohden yhteneväinen Martinsin tarkastelutavan kanssa.

Suomessa taiteilijaromaanitutkimusta on tehty vähän, ja naistaiteilijaromaanitutkimus on jäänyt tässäkin tutkimuksessa marginaaliin. Johanna Karttunen on yksi harvoja tutkijoita, joka on käsitellyt laajemmin

suomalaisia taiteilijaromaaneja. Karttunen mainitsee tutkimuksessaan myös Röömgrénin *Murtuneita toiveita* ja Stenbäckin *Lasiseinän*. Karttunen listaa ”varsinaiset taiteilijaromaanit”, eli sellaiset, joissa päähenkilö on taiteilija ja rooli problematisoidaan teoksen tematiikassa. Tällöin taiteilijan rooli joutuu ristiriitaan päähenkilön muiden roolien kanssa tai taiteilijalla on ongelmia oman roolinsa, tehtävänsä ja asemansa sovittamisessa yhteiskunnan, perheen tai itsensä asettamiin vaatimuksiin. (Karttunen 1991, 168.) Näihin teoksiin lukeutuu *Lasiseinä*.⁷ Itse en näe roolien ristiriitaisuutta merkittävänä taiteilijaromaanin määritelmän kannalta sinänsä, mutta äitiyden ja taiteilijuuden problematiikan kannalta se on olennaista.

Karttunen mukaan Stenbäckin ja Röömgrénin teokset ovat ”laveaa kertojakeskeistä epiikkaa”. Teosten muoto on sopusoinnussa teosten maailman kanssa; taiteilijan tehtävää ei sinänsä aseteta kyseenalaiseksi ja taiteilijana oleminen ei aiheuta syvää vierauden kokemusta – päähenkilön on vain löydettävä oikea rooli. (Karttunen 1991, 169.) Omasta mielestäni nämä määritelmät ovat *Murtuneiden toiveiden* ja *Lasiseinän* kohdalla varsin pätemättömiä. Taiteilijuus tuomitaan *Lasiseinä*ssä useilta tahoilta ja taiteilijan rooli aiheuttaa päähenkilö Ritvalle nimenomaan syviä vierauden kokemuksia. *Murtuneissa toiveissa* taas taide ei lopulta ole ratkaisu – todellinen vastaus siihen, mikä on naisen paikka ja tehtävä yhteiskunnassa eivät löydy taiteilijuudesta. Myös Karttunen kuitenkin huomioi, että *Murtuneita toiveita*, *Lasiseinä* ja näiden lisäksi Selma Anttilan *Rakkauden vuoksi ja luode* (1923)⁸ keskittyvät naistaiteilijan hankaluuksiin sovittaa yhteen äidin ja vaimon sekä luovan taiteilijan roolit. Kersti Bergrothillakin naistaiteilijuus on ongelma, mutta avointa selkkausta ei kuitenkaan synny. Maila Talvion romaaneissa taas taiteilijat ovat miehiä. Varsinaisten taiteilijaromaanien ulkopuolelta Karttunen löytää kolme ryhmää, joissa taiteilijan rooli on teoksen tematiikan kannalta tärkeä, mutta ei problematisoidu varsinaisten taiteilijaromaanien tapaan. Tällöin taiteilijan rooli on kaavamainen ja muut teemat ovat taiteilijuutta

⁷ Näitä romaaneja ovat lisäksi Hugo Jalkasen *Musta nainen. Piirteitä taiteilijan elämästä* (1919), Arvi Järventauksen *Kirkonlämmittäjä* (1919), Röömgrénin *Murtuneita toiveita*, Kersti Bergrothin *Helena Kristian ja taulu* (1920), Maila Talvion *Kirkonkello* (1922), Selma Anttilan *Rakkauden vuoksi ja luode* (1923), Uuno Eskolan *Veren viettelyksestä* (1923), Talvion *Opin sauna* (1923), Martti Merenmaan *Korean Kirstin poika* (1925) ja Mika Waltarin *Yksinäisen miehen juna* (1929).

⁸ Kyseinen teos ei kuulu väitöskirjani aineistoon ilmestymisajankohtansa, 1923, vuoksi – mukana ovat lähivuosien teokset *Lasiseinä* vuodelta 1929 ja *Murtuneita toiveita* vuodelta 1919.

tärkeämpiä. Näihin muihin ryhmiin kuuluvat tuhkimotarinat, joissa nainen käyttää taiteilijan roolia sosiaalisen ja taloudellisen nousun välikappaleena⁹ sekä boheemi- ja veijarikuvaukset¹⁰, jotka eivät sisällä modernin taiteilijan problematiikkaa (Karttunen 1991, 173–174.)

Taiteilijaromaaneista on Suomessa lisäksi julkaistu yksi artikkelikoelma, *Pakeneva keskipiste* (1992), jossa Turun yliopiston tutkijat ja opiskelijat tarkastelevat taiteilijaromaania. Naistaiteilijaromaaneista esillä ovat Ulla-Maija Juutilan käsittelemät Ain’ Elisabet Pennasen *Voimaihmissä* (1906) ja *Kaksi raukkaa* (post. 1968) Lea Rojolan käsittelemä L. Onervan *Mirdja* (1908), Päivi Lappalaisen analysoima Elsa Soinin *Isänsä tytär*, Johanna Karttusen käsittelemä Helvi Erjakan *Ensimmäinen näytös*, Kaarina Launon analysoima Solveig von Schoultzin *Porträtt av Hanna* (1978) ja Juha Hyvärisen käsittelemä Tove Janssonin *Rent spel* (1989). Lisäksi Viola Parente-Čapková on käsitellyt taiteilijuutta *Mirdjassa* useissa artikkeleissaan. Pirkko Alhoniemi on käsitellyt Paavo Rintalan taiteilijaromaaneja teoksessaan *Minuuden liitupiiri* (2007). Heidi Grönstrand, Kati Launis ja Kukku Melkas tuovat esiin taiteilijuuden teeman väitöskirjoissaan.

⁹ Tähän ryhmään kuuluvat Ain’ Elisabet Pennasen *Erään perhosen joululahja* (1921), Vendla Lujan *Humu-Hannun perintö* (1927), L. J. Inkerin (Lempi Jääskeläisen) *Tyttö, jonka sydän oli lasista* (1928) ja Laila Kantolan *Nuoren naisen päämäärä* (1929).

¹⁰ Näitä ovat Viljo Kojon *Suruttomain seurakunta* (1921) ja *Kiusauksesta kirkkauteen* (1922), Aarne Rappin *Kunnian kulkurit* (1922) ja *Ruhtinatar* (1924), Arvi Järventauksen *Runoilija Aatami Kuuskosken elämä* (1925), Aapo Similän *Boheemilaulajia* (1927) ja Viljo Sarajan *Taivas yllämme – meri allamme* (1929).

2. Naistaiteilijaromaanin kronotoopit

2.1. Oma huone ja lasikupu

Bahtinin mukaan kronotooppi on periaate, jolla tapahtumien ominaisuuksien peräkkäisyyttä ja rinnakkaisuutta järjestetään juoniksi. Kronotooppi myös tuottaa juonia ja kertomuksia. (Scholz 1998, 160.) Tutkimissani teoksissa kronotoopit mahdollistavat ja tekevät mahdottomiksi taiteilijuuden, äitiyden ja rakkauden juonia.

Virginia Woolf yhdistää teoksessaan *A Room of One's Own* (1929/1990, 12) oman huoneen naisen mahdollisuuteen kirjoittaa. Tutkimissani teoksissa oman huoneen merkitys nousee myös esiin: ainoastaan oma huone, olipa se sitten ateljee, pieni vuokra-asunto tai alppimaja, tarjoaa naiselle tilan ja ajan taiteen tekemiselle. Usein kuitenkin naistaiteilijalle on tarjolla vain lasikupu, jossa aika on pysähtynyt eivätkä muutokset ole mahdollisia. Taiteilijajuoni kilpistyy tällöin lasikuvun kronotoopin alle.

Oman huoneen tematiikka on esillä naistaiteilijaromaaneissa jo varhain: Anne Brontën *Wildfell Hallin asukkaassa* (1848) taiteilija Helen joutuu maalaamaan salaa kirjastossa yrittäessään salata taiteen tekemisen mieheltään – muuttaessaan Wildfell Halliin hän aivan ensimmäiseksi perustaa itselleen ateljeen (ks. Losano 2003, 28–29). Kun uteliaat naapurit lähtevät vierailulle Wildfell Hallin uuden emännän luokse, he törmäävät ensimmäiseksi tähän maalausateljeeseen, eikä emäntä jätä maalaamista edes vieraiden saapessa: ”Hämmästyseksemme meidät ohjattiin huoneeseen, jossa ensimmäisenä osui silmiimme maalausteline [...] Ja hän vapautti pari tuolia taiteellisesta

kamasta, jota niille oli sälytetty, pyysi meitä istumaan ja palasi takaisin maalaustelineen ääreen[.]” (Brontë 1848/1994, 41.)

Kuten toin esille aiemmin, eräs tärkeä teema naisten kirjoittamissa teoksissa on ollut lasikuvun alle jääminen – ja nykyäänkin puhutaan naisten uran katkeamisesta lasikattoon. Lasikuvun – ainakin motiivina – voi nähdä ulottuvan paljon pidemmällekin, sillä suljetuksi tuleminen ja vangiksi jääminen ovat tyypillisiä teemoja myös naisten kirjoittamissa goottilaisissa romaaneissa. Nainen voi olla vankina niin salaisessa siivessä, linnassa, luostarissa kuin avioliitossakin. (De Lamotte 1990, 157.) Naistaiteilijaromaania tutkineen Grace Stewartin mukaan nainen on taiteilijaromaaneissa usein hyönteisenä lasikuvun alla, pullossa tai vaasissa; naiset elävät lasitaloissa. Yrittäessään murtaa lasin taiteilija joko törmää siihen tai leikkaa siihen itsensä – toinen vaihtoehto on tukehtua kuvun alle. Stewart näkeekin naisten kirjoittamat taiteilijaromaanit ilman haukkomisena. (Stewart 1979, 134, 147, 175–176.) Myös Annis Prattin ja Barbara Whiten (1981/1982, 35) mukaan naisten kirjoittamissa teoksissa ovat yleisiä tukahtumisen ja tukehtumisen kuvat.¹¹

Linda Pannill on varhaisessa naistaiteilijaromaanitutkimuksessaan käsitellyt lasikellomotiivia. Pannillin mukaan vuosien 1890–1920 välisenä aikana ilmestyneissä taiteilijaromaaneissa nainen näki usein itsensä astiana suuremmille voimille, mikä mahdollisti naistaiteilijuuden – sittemmin naistaiteilija jäi jumiin näihin astioihin ja seinien taakse. 1960- ja 1970-lukujen naistaiteilijaromaaneista Pannill löytää runsaasti alasrepimisen ja läpimurtamisen symboleja. (Pannill 1975, 200.)

Linda Huf omaksuu Pannillilta ajatuksen lasikellomotiivista. Hän käsittelee runsaasti tätä motiivia, ajatusta loukussa olemisesta ilman kosketusta ympäröivään maailmaan ja vailla poispääsyä eristyksen tunteesta. Tällainen lasikello on usein rakkausloukku, joka aiheutuu toisista huolehtimisesta ja tuhoaa taiteilijuuden. Ristiriita on naistaiteilijan kohdalla ilmeinen, kun otetaan huomioon, että juuri huolehtimista ja hoivaa naisilta yleensä odotetaan. Nämä naiseuteen kohdistuvat odotukset rakentavat Hufin mukaan romaaneissa naisten ympärille lasikuvun, vankilan, joka eristää heidät maailmasta. (Huf

¹¹ Merete Mazzarella (1989) on yhdistänyt ahtaan huoneen motiivin yleisemmin suomenruotsalaisten kirjailijoiden teoksiin.

1983/1985, 143–146.) Tunnetuin esimerkki tästä loukussa olemisesta lienee Sylvia Plathin romaani *Lasikellon alla* (*The Bell Jar*, 1963). Muita esimerkkejä motiivista ovat mm. Anaïs Ninin romaani *Under a Glass Bell* (1947) ja Antonia Whiten novelli ”Beyond the Glass” (1954). Lasiin ja särkymiseen liittyviä teosten nimiä löytyy myös suomalaisten naiskirjailijoiden teosten joukosta, ainakin L. Onervan novellikokoelma *Särjetyt jumalat* (1910) ja runokokoelma *Murtoviivoja* (1909). *Murtuneiden toiveiden* ja *Lasiseinän* lisäksi muutkin taiteilijaromaanit, kuten Katri Ingmanin romaani *Tyttö, jonka sydän oli lasista* (1928) ja Heli Ojanperän romaani *Hajonnut maailma* (1954) viittaavat nimellään lasiin tai särkymiseen.

Stewartin ja Hufin lasikuvut ovat metaforisia, sillä Linda Huf näkee lasikupuna avioliiton, Stewartin lasikupu taas on ennen kaikkea äitiyden aiheuttama. Omassa tutkimuksessani lasikupu konkretisoituu paikaksi, jossa naisen taiteelle ei ole tilaa – useimmiten tällä paikalla on lapsuuden- tai puolison koti. Lasikuvun alla nainen on ennen kaikkea äiti ja vaimo ja sidottu perinteisiin naisen rooleihin. Lasikuvun alla myös aika on pysähtynyt. Lasikupu on murrettava tai hylättävä, jotta nainen voi saada oman huoneen, tilan ja ajan taiteelleen.

Jo varhaisimmassa naistaiteilijaromaanissa, *Corinnessa*, monet miehet haluavat asettaa naiset kodin lasikuvun alle, jossa heidän tehtäväkseen jää kodinhoito, teenkeitto ja miehen elämän sulostuttaminen. Corinneen rakastuneelta Oswaldilta kysytään: ”*What would you do with that at home? [...] Can you imagine your beautiful Italian staying at home while you are out hunting or goin to Parliament [...]?*” (de Stäel 1807/2008.) Kysyjä kuitenkin ymmärtää, ettei naistaiteilijaa kertakaikkiaan voi kuvitella kyyristelemään kodin nurkissa, matalan katon alla: ”*I should want to put her on the English throne and not under my humble roof.*” (de Stäel 1807/2008, 131.)

Lasiseinä viittaa jo nimellään tilaan, ja tilan tematiikka on teoksessa keskeistä. ”Lasiseinä” on esine, veistos, jonka työstämistä Ritva ei saa aloitettua. Tämän lisäksi lasiseinä on Ritvan elämässään kohtaama este. Ritvan lasiseinä vastaa Hufin lasikelloa, joka eristää naistaiteilijan elämästä. Ritva kuvaa lasiseinää: ”Se voisi yhtä hyvin olla elämän valhe, mutta minulle se on ilmestynyt lasiseinä, läpikuultavana, lävitsepääsemättömänä esteenä elämän tiel-

lä[.] Useasti se kohtaa meidät moraalisenä vakaumuksena, joskus köyhyytenä, mutta kamalimpana – uskonnollisuutena.” (L 68) Ritvan lasiseinä muodostuu siis varsin konkreettisista esteistä: avioliitosta Eeron kanssa ja Eeron sukulaisten harjoittamasta ankarasta uskonnollisuudesta, jonka mukaisesti taide tuomitaan ja nähdään syntisenä. Jos taas Ritva ei olisi suostunut naimisiin Eeron kanssa, olisi lasiseinä köyhyyden muodossa estänyt häntä toteuttamasta taiteilijuuttaan. Uskonnollisuuden ja köyhyyden muodoissa lasiseinä asettuu erityisesti juuri naistaiteilijan taiteilijuuden eteen, sillä naisen paikka on kotona perheen parissa. Taiteilijuus ja oman itsensä toteuttaminen on erityisen ongelmallista naisille.¹²

Ritva kokee lasiseinät kodissaan. *Lasiseinässä* se, minkä pitäisi olla naisen koti, on miehen paikka ja omaisuutta. Kalliosaaren koti on Eeron ja Eeron sukulaisten koti, johon Ritva saapuu ulkopuolisena, nuorena, outona morsiamena. Jo nimi ”Kalliosaari”¹³ kertoo paikan kovuudesta ja kylmyydestä ja siitä, kuinka se on eristyksissä muusta maailmasta ja maailman (vapaamielisistä) vaikutteista. Muualla maailmassa aika on muuttunut, ja naisen on mahdollista toimia taiteilijana, mutta Kalliosaarella eletään menneisyydessä. Kalliosaarella naisten tehtävä on synnyttää lapsia ja neuloa sukkaa, ei tehdä taidetta.

Ritvalla on Kalliosaaren kodissa kuitenkin oma huone, ateljee. Eeron taidetta paheksuva täti ei pidä ateljeesta kuuluvista työskentelyn äänistä, mutta ateljee on silti Ritvan turvapaikka. Ritvan ateljee ei ole ainoastaan työhuone, vaan siellä on myös hänen makuusoppensa; ateljee on hänen paikkansa talossa, jossa häntä ei muuten hyväksytä. Ritvan ateljee on selvästi naisten paikka, sillä Ritvan tytär Taru istuu juuri siellä kaivatessaan äitiään tämän poissa ollessa. Ateljeeseen ei kajota silloinkaan, kun muualla talossa tehdään uskonnollisen herätyksen edellyttämiä uudistuksia ja Ritvalle rakkaita esineitä raivataan sivuun. Aiemmin Ritvan taide on näkynyt talossa kaikkialla, mutta uskonnollisen liikkeen saatua valtaa ainoa sallittu paikka

¹² Stenbäck käsittelee lasiseinää nimenomaan uskonnollisuuden kautta myös muualla kirjoituksissaan. Tekstissä ”Mystiikka ja minus-käsite” hän kirjoittaa: ”Palvonta ja inhimillinen pelko ovat kulkeneet käsi kädessä läpi vuosituhansien. --- Tähän asti enempää emme tiedä! Läpitunkematon lasiseinä! Yläpuolellamme elää ja hallitsee tuntematon jumaluus, jonka kasvoja emme koskaan ole nähneet.” (SKS Kia c274 s.a., katkoviivat ja alleviivaukset Stenbäckin.)

¹³ Kalliosaari mainitaan myös Stenbäckin *Riitan tarinassa*.

taiteelle on ateljee. Palatessaan Alpeilta Ritva järkyttyy kodissaan tapahtuneesta muutoksesta – kodin sali, jossa ennen oli esillä taidetta, muistuttaa uskonnollisen siivouksen jälkeen tekopyhää kappelia Bertel Thorvaldsenin *Kristus*-veistoksen hallitsemana. Ritva pakenee ateljeeseensa, omaan kappeliinsa, kun talossa pidetään uskonnollisia kokouksia. Tässä tapauksessa naisen oma huone on paikka, jossa aika on naisen omissa käsissä ja käytettävissä taiteeseen. Lisäksi Ritvan ateljee on ainoa paikka, jossa todellisella pyhyydellä on vielä sijaa – pyhyys liittyy *Lasiseinässä* niin taiteeseen kuin naisten välisiin jatkumoihinkin, jotka molemmat saavat tilaa ainoastaan Ritvan huoneessa (tästä lisää viidennessä luvussa). Ritva kuvaakin ateljeetaan paikkana, "[...]jossa näkymättömät voimat liikkuvat, valkoiset auttajat hänet ympäröivät[.]" (L 91.)

Pidemmän päälle Ritvan ateljeekin alkaa kuitenkin muistuttaa lasikupua. Kalliosaaren aika on perinteisiin sidottua ja järkkymätöntä, sitä ei yksi naistaiteilija voi heilauttaa. Kalliosaaren vääjäämätön aika ei pysy poissa myöskään Ritvan ateljeesta, mikä käy ilmi, kun ateljeen vanha kaappikello juttelee Tarun kanssa Ritvaa kotiin odottaessaan. Kellon sisään on kaiverrettu sukuun kuuluneiden nimet ja syntymä- sekä kuolinajat. Kello mittaa aikaa sukupolvelta toiselle ja huomaa, kuinka lyhyt on ihmisten aika: "Säälin sinua [Tarua] ja kaunista sukukuntaasi. Olette kuin maan yrtit, synnytte kukkiaksenne, kukoistatte, kuihdutte ja joudutte kerran Tuonen virran aaltoihin. Mutta aikanne on niin lyhyt, ehditte hädin tuskin kasvaa täyteen mittaanne, kun jo armoton sammuttaja astuu eteenne[.]" (L 131.)¹⁴

Voidakseen elää ja sananmukaisesti pysyä hengissä Ritva tarvitsee enemmän vapautta ja omaa tilaa, kuin mitä hänen ateljeensa voi tarjota. Ritva yrittää palata Alpeilta kotiin, mutta kotiinpaluu on epäonnistunut, ja Ritva matkustaa pian takaisin Alpeille, jonne hän jää asumaan omaa vuoristomökkiään. *Lasiseinässä* todetaankin: "Vasta muutettuaan omaan, pieneen kotiinsa alppirinteellä hän toipui" (L 161). Ritvan muutettua pois

¹⁴ Samaan tapaan ajankulun vääjäämättömyydestä muistutetaan heti *Menneen päivän* alussa. "Hautajaiskellojen ääni värähtelee ilmassa – bim bam, bim bam! Se on kuin kolkutus ihmissydämen ovelle – matkamies tee tilisi maailman kanssa, valmistu vakavaa vierasta vastaanottamaan. Älä säästä tilintekoasi yhdenteentoista hetkeen, sillä ethän voi tietää milloin ja missä hän sinut tavoittaa." (MP [1]). *Menneessä päivässä* ajan kulun painottamiseen liittyy moraalinen viesti: elä elämäsi hyvin, sillä et voi tietää, ehditkö hyvittää tekojasi.

kotoa hänen ateljeensa merkitys naisten omana paikkana kuitenkin säilyy ja yhä korostuu. Uskonto on vallannut täysin muun kodin Lean pappipuolisoineen tehtyä talosta pappilan. Ritvan ateljeen, naistaiteilijan paikan, perii Taru, vaikka hänestä ei tulekaan taiteilijaa vaan tieteilijä. Ateljeesta tulee tutkijankammio. Ateljee säilyy edelleen paikkana, jossa naiset voivat toteuttaa kutsumustaan ja johon he voivat raivata tilan itselleen miesten hallitsemassa maailmassa.

Paradoksaalisesti konservatiiviseksi mielletystä luostarista, jossa Ritva on toipumassa keuhkotaudista, löytyy Ritvalle oma huone ja vapaus. Luostarin sairaskammiossa Ritva voi vajota omiin ajatuksiinsa, olla rauhassa yksin tai tavata rakastettuaan Franzia. Kalliosaarta ympäröivän eristävän meren sijaan hänen ympärillään aukeaa avara alppimaisema. Vaikka Ritva on usein tuskastunut odottamiseen ja paikallaan oloon ja kaipaa tyttäriään, Ritvan vankila ja sairauden tuoma pysähdystila on kuitenkin myös voiman, vapauden ja eheyden paikka (ks. tästä motiivista Boone 1987, 286). Parantolassa kaukana kodin altaasta ilmapiiristä Ritvalla on mahdollisuus nähdä elämänsä selkeästi ja pohtia valintojaan ja toiveitaan. Näennäinen vankila, luostarin muurien rajaama tila, merkitseekin vapautta. Luostarin merkitystä Ritvan vapautumiselle on korostettu luostarin nimellä, ”Pyhän Johannan luostari”. Pyhä Johanna eli Jeanne d’Arc on kuuluisa pyhimys, joka (mieheksi pukeutuneena) soti Ranskan puolesta ja poltettiin myöhemmin roviolla. Jeanne d’Arc näyttäytyy itsenäisenä toimijana ja perinteisen naisen paikalta irrottautuvana rajojen rikkojana (Itäkare 2005). Jeanne d’Arc on lisäksi kirkon auktoriteetteja vastustavien suojeluspyhimys, mikä sopii hyvin Ritvan taisteluun hänen kotonaan vaikuttavaa uskonnollista liikettä kohtaan.

Lasiseinän lopussa Ritva asuu vaatimattomassa, luostarin kammiota muistuttavassa mökissään ylhäällä Alpeilla perheen, arkisen aherruksen ja muun maailman hylänneenä. Tämä asunto on eräänlainen norsunluutorni. Maurice Beebe tarkoittaa norsunluutornitaiteilijalla taiteilijaa, joka kieltää halunsa ja vaistonsa ja haluaa irrota ihmiskahleista. Norsunluutornista, joka usein on luostarin kammio, katsotaan alaspäin. Taide korvaa elämän ja taiteesta tulee pyhä rituaali. (Beebe 1964, 114.) Kiinnostavaa on, että Kristus-veistoksineen Ritvan asunto muistuttaa paljonkin hänen kotiaan

Kalliosaarella: molemmissa kaikki taidetta myöten on asetettu uskonnon palvelukseen. Suuri ero Kalliosaaren kodin ja Ritvan alppimajan välillä on kuitenkin se, että omassa vuoristomökissään Ritva veistää itse Kristuksen kuvansa ja asettaa sen esille; Ritvan omassa mökissä uskonto ei rakenna lasiseiniä eikä rajoita hänen tilaansa eikä mahdollisuuttaan tehdä taidetta, vaan hän käyttää ja tulkitsee uskontoa tavalla, joka jättää tilaa ja mahdollisuuksia taiteelle ja itsenäiselle elämälle.

Jotta lasikupu – Ritvan tapauksessa lasiseinä – voi särkyä, on siis tehtävä radikaaleja ratkaisuja. Ydinperhe oli 1920–1940-lukujen Suomessa yhteiskunnan perusyksikkö, jossa nainen toteutti tehtävänsä, äitiyttä, maansa hyväksi (Helén 1997, passim, erit. 205). Ritva ei asetu millään tavoin tähän naiselle mitoitettuun paikkaan: hän irrottautuu ydinperheestä, ”luopuu” äitiydestä ja jättää kotimaansa. Lasiseinä pirstoutuu vasta – maantieteellisestikin – kaukana kotoa ja äidin ja vaimon rooleista. Linda Pannillin mukaan naistaiteilija voikin päästä ulos norsunluutornista vain putoamalla pitkän pudotuksen, josta ei ole paluuta (Pannill 1975, 46).

Lasiseinän alussa Ritvan taidetta on kuvattu monelta osin materiaaliseksi ja naiselliseksi. Ritva tekee taidetta kotona, monet hänen teoksistaan ovat esillä hänen omassa ateljeessaan, ja lisäksi teokset kuvaavat lapsia ja eläimiä. Romaanissa mainitaan mm. ”Tyttö ja sammakko” ja ”Äidin ilo” -nimiset teokset. Ritvan taide määrittyy naiseuden ja äitiyden kautta. Ritvan taide kuitenkin asettuu uuteen kontekstiin uskonnon roolin kasvaessa teoksessa. Ritvan käsitys ajasta muuttuu sitä mukaa kun hän siirtyy tyttäriensä ja luonnon parista Jumalan alaisuuteen. Teoksen alkupuolta hallitsevat muistot ja takaumat, jossa palataan Ritvan lapsuuteen tai avioliiton alkuaikoihin. Suurimman osan *Lasiseinästä* vievät sairavuoteella makaavan Ritvan muistot tai unenkaltaiset ajatuksiin vaipumiset, jotka muodostavat kuvan Ritvan elämästä ja sen vaikeista kysymyksistä. *Lasiseinään* sopii Boonen ajatus siitä, että muistojen tuominen kertomuksen nykyaikaan tuo mukanaan tunteen kehämäisyydestä ja pysähtymisestä (ks. Boone, 1981, 287). Pitkän aikaa on epäselvää, onko vakavasti sairaalle Ritvalle edes olemassa mitään, mitä odottaa, tuleeko Ritva toipumaan. Koska Ritva ei voi juurikaan nousta vuoteeltaan, ovat muistot ainoa suunta, mihin tarina voi liikkua. Irma

Garcian (1989, 167) mukaan naiset käyttävät kirjoissa muistiaan rikkoakseen itselleen vieraan ajan lineaarisuuden. Tultuaan luostariin Ritva vielä vastustaa nuorten luostarisarten pyrkimystä pyhimysmäiseen ajattomuuteen ja näkee ohikiitävän nuoruuden sitä kauniimpana. Luostarin sisar Annan arvellessa, että sisar Feliciasta on tulossa pyhimys, Ritva sanoo: ”Voi lapsi, onko teidän kaikkien mahdoton ymmärtää, että sisar Felicia on ihminen – ja nuori?” (L 49.) Pyhimys voi ”elää” ikuisesti mutta Ritva kiinnittyy katoavaiseen ihmisyyteen ja nuoruuteen.

Ritvan palattua takaisin Alpeille ja uskoontulon lähestyessä muistoihin ei *Lasiseinässä* enää palata. Ritvan oman huoneen aika on tällöin muuttunut kristinuskon lineaariseksi ajaksi, jossa odotetaan Kristuksen tulemistä – mikä *Lasiseinässä* tapahtuu vertauskuvallisesti viimeisillä sivuilla. (Ks. kristillisestä ja pakanallisesta ajasta Murphy 2001, 48, 75–77.) Teoksen lähestyessä loppuaan Ritva, jonka nuoruutta aiemmin usein ihmeteltiin, on kuvattu verkkaisena ja harmaantuneena. Ritva ei enää kapinoi, vaan on painanut päänsä Jumalan edessä ja hyväksynyt askeltensa hidastumisen. Kristinuskon lineaarinen aika on tuonut mukanaan myös vanhenemisen ja ymmärryksen kuoleman läheisyydestä, mitä Ritvan veistämät Kristuksen kuva ja Franzin hautaveistoskin ilmentävät.¹⁵

Oman huoneen kronotooppi nousee selkeästi esiin *Menneessä päivässä*, jossa omaa tilaa etsitään niin lapsuuden kodista kuin omasta, taiteen tekemisen mahdollistavasta asunnostakin. *Menneessä päivässä* päähenkilö kirjoittaa lapsuudenkodistaan: “[...]meidän talomme on aivan kuin lumottu linna” (MP 21). Tämä arvostelma ei kuitenkaan ole yksiselitteisen myönteinen. Vaikka koti on kaunis ja mielenkiintoinen kasvuympäristö, se on kuin lumottu linna senkin vuoksi, että ihmiset toistavat siellä kuin lumouksen alaisina samoja virheitä sukupolvesta toiseen eivätkä pysty puhumaan toisilleen, murtamaan sanoilla lumousta. Tämän talon ajassa naiset on määrätty toistamaan samaa kohtaloa: luopumaan taiteesta ja siksi katkeroitumaan. Aika on jälleen lasikellon alle jähmettynyttä aikaa, jossa muutoksia ei voi tapahtua. Aika on vastakkaista perinteisen kehitysromaanin dynaamiselle ajalle.

¹⁵ Vaikka kristinuskon tuo mukaan lineaarisen ajan, kristinuskon aika voi olla toisenkinlaista, syklistä. Teoksessa aikaa vuoristossa mitataan myös rukoushetkien mukaan: kellonajan sijaan mainitaan usein Angelus-aika, katolinen aamu, keskipäivän ja illan rukoushetki.

Menessä päivässä koti ei voi olla naistaiteilijan oma huone tai paikka, jossa nainen voisi ottaa itsensä haltuun. Koti on sisäänsä sulkeva ja rajoittava. Päähenkilön isoäidistä sanotaan: ”Hän oli nainen, hänen paikkansa kuului kodin seinien sisälle” (MP 24). Näin naiset on *Menneen päivän* maailmassa määritelty kautta aikojen ja määritellään edelleen. *Menessä päivässä* naisella ei ole omaa paikkaa, vaan hänet on suljettu kotiin. Miehet tulevat ja menevät, mutta nainen odottaa kotiin sidottuna kuin satujen prinsessa voimatta noudattaa tahtoaan ja haaveitaan – eikä miehistä ole sadun prinsien kaltaisiksi pelastajiksi. Ulkomailla opiskellessaan naisella on oma huone, asunto, mutta sitä ei kuvailla lainkaan, sillä tässä kohtaa rakkaus astuu kuvaan. Mainitaan ainoastaan, että nainen tapaa rakastettuaan asunnossaan ja tässä asunnossa myös tapahtuu rakastelukohtaus. Myöhemmin parantolassa tuntuilla nainen saa taas omaa tilaa, parantolahuoneen, ja alkaa toipua, mutta parantolassakin korostuu rakkaus, ei naisen oma luovuus tai tila sille. Lopulta äitinä nainen on luopunut omasta tilastaan ja ottanut paikkansa lapsensa vuoteen äärellä. Ympyrä on sulkeutunut, eikä nainen enää havittele tilaa ja aikaa itselleen tai taiteelleen, vaan hän on hyväksynyt sukunsa naisten kohtalon ja paikkansa menneisyyden ketjussa.

Murtuneissa toiveissa jo Inkerin kodin nimi, ”Rauhanniemi”, kertoo, että lapsuudenkotiin liittyy myönteisiä konnotaatioita. Rauhanniemeen liittyy voimakkaasti nostalgia, sananmukaisesti koti-ikävä. Rauhanniemessä on ollut tilaa ja luonnon kauneutta, ja kodin menetys isän kuoltua on Inkerille vaikea hyväksyä. Rauhanniemi on Inkerille jopa pyhä paikka; sen luonnossa hän voi kuulla Jumalan äänen. Rauhanniemeen suvun naiset ovat voineet mennä lepäämään, ja Inkerikin tahtoisi itsensä haudattavan sen pihan riippakoivujen alle. Inkeri lähtee aikuisena itseään etsiessään käymään juuri kotiseudullaan ja toivoo löytävänsä siellä taas yhteyden itseensä. 1800–1900-luvun vaihteen naisten kirjoittamissa romaaneissa kotiseutu onkin paikka, josta nainen uskoo löytävänsä itsensä (Karkama 1998, 19). Vierailu kuitenkin paljastaa, että lapsuudenunelmat ovat lopullisesti tuhoutuneet eikä menneeseen ole enää paluuta. Inkerin ennen kaunis ja ylväs kotitalo on huonossa kunnossa ja hoitamaton. Talo on jaettu moneksi pieneksi asunnoksi, joissa asuu köyhiä ja sairaita ihmisiä. Lapsuudenkodin kohtaamisella on myös merkityksensä

Inkerin yhteiskunnalliseen heräämiseen: Inkeri ymmärtää konkreettisesti, että kaikilla ei ole sitä maallista hyvää, mitä hänellä on lapsesta asti ollut. Toisaalta Rauhanniemi on myös ollut eräänlainen lasikupu, ja irtoaminen Rauhanniemestä ja sen tuomasta turvasta ja jatkuvuudesta on välttämätön, jotta jokin voi muuttua. Rauhanniemen tyttäret, joilla on ollut mukava koti ja turvapaikka, eivät ole ryhtyneet muuttamaan maailmaa – Rauhanniemi on hengittänyt omaan, muuttumattomaan tahtiinsa. Rauhanniemessä naiset ovat olleet äitejä ja vaimoja. Inkerin hakeutuminen yhteiskunnallisiin tehtäviin on mahdollinen vasta kodin turvan hävittyä.

Kodin etsiminen on *Murtuneissa toiveissa* muutenkin keskeisellä sijalla: kun Inkeri saapuu Pariisista Suomeen, hänen päällimmäinen murheensa on asuinpaikan löytäminen. Majatalojen huoneita ja niiden hintoja samoin kuin kodittomuuden nöyryytystä on kuvattu tarkasti:

Viimein monta tuntia juostuaan osui hän löytämään huoneen. Se oli tuskin parin metrin levyinen. Siihen oli kalustona: sänky, pieni tutiseva pöytä ja rautainen pesuteline. Hinta oli kaksimarkkaa [sic] vuorokaudelta. Inkeriä puistatti, mutta hän oli juossut itsensä niin uuvuksiin ettei enää jaksanut hakea parempaa. (MT I 69.)

Oma huone tarjoaa *Murtuneissa toiveissa* myös mahdollisuuden taiteilijuuteen. Erottuaan epäinhimillisestä lastenhoitajan toimesta Inkeri heti ensimmäiseksi hankkii itselleen oman asunnon, jossa hän voi maalata ja saavuttaa itsenäisyyden myymällä maalauksiaan. Lastenhoitajan huoneesta muodostuu nopeasti lasikupu. Lastenhoitajan toimessa Inkeriä salakuunnellaan seinän läpi – hänen huoneensa ei ole hänen oma paikkansa, vaan enemmänkin vankilan selli, jossa hän on jatkuvan valvonnan alaisena, vailla yksityisyyttä. Näin Inkeri vertautuu vangittuun edunvalvojaansa, kauppias Mataraan, joka on kavaltanut Inkerin rahat, ja jota Inkeri käy tapaamassa vankilassa. Sekä Inkeri että Matara ovat menettäneet omaisuutensa ja siten varakkaiden ihmisten silmissä myös ihmisarvonsa – he molemmat ovat vankeja. Inkeri pohtiikin elämää kotiopettajattarena: ”On hyvin raskas olla häkkiin suljettuna” (MT I 107). Inkeri voi kuitenkin omalla toiminnallaan vapautua vankilastaan ja ryhtyä taisteluun rahan hallitsemaa yhteiskuntaa vastaan. Naisen ja taiteilijan oma paikka, oma huone, on avain ja

lähtökohta itsenäisyyteen. Myöhemmin Inkeri rahoittaa maalausten myymisellä toisen oman asuntonsa hankkimisen erottuaan miehestään.

Ajat, jolloin Inkerillä on oma asunto, ovat hänen onnellisimpiaan. On selvää, että saatuaan paikan, jossa elää oman mielensä mukaan ja maalata, Inkeri tuntee selviytyvänsä vaikeuksista, pystyvänsä mihin vain. Tultuaan asuntoonsa Inkeri ryhtyykin välittömästi maalaamaan. Asuntoonsa Inkeri voi myös kutsua ystäviään ja se tarjoaa turvapaikan Inkerin ystävälle Lauralle tämän kihlauksen purkaututtua.

Ateljee saattoi olla vuosisadan vaihteen naistaiteilijalle oma huone ja samalla mahdollisuus ylittää yksityisen ja julkisen rajoja. Margareta Gynningin tutkimille 1880-luvun pohjoismaisille naistaiteilijoille Pariisin-ateljee oli sekä koti että työpaikka. Ateljee yhdistettiin yleensä työhön ja työ taas julkiseen alueeseen, jonne naiset eivät kuuluneet, mutta ateljeissaan työskentelevien naisten kohdalla tämä jaottelu hämärtyi. (Gynning 1999, 57.) Toisaalta 1800-luvulla naistaiteilijoiden piti usein naamioida studiosa keskusteluhuoneeksi tai muuksi yleishyödyllisemmäksi tilaksi – oman maalaushuoneen pitäminen oli usein mahdotonta (Losano 2003, 29–30). Kiinnostavaa *Murtuneiden toiveiden* asuntotematiikan kannalta on, että Inkerin puoliso Raimund on ammatiltaan arkkitehti¹⁶. Irigarayn (1984/1996, 28, 84) mukaan mies ympäröi paikattoman, alastoman naisen kuorilla; mies ostaa naiselle kodin ja lukitsee tämän sinne. Samankaltaisen ajatuksen esitti jo vuonna 1937 kirjailija, yhteiskunnalliseen keskusteluun aktiivisesti osallistunut Frida Stéenhoff:

Kvinnan lever i mannens värld som hon bodde i ett hotell och ej i eget hus. Hon för en tillvaro som icke är uttryck för hennes egen personlighet och anar ej vad som fattas henne[.] Och hon stannar i mannens bostad likt en tanklös främling utan att taga itu med sitt eget viktigaste skaparverk. (Stéenhoff 1937, 112.)

Raimundkin rakentaa perheelleen talon, mutta ei kuitenkaan tee tai voi tehdä naiselle paikkaa tähän taloon: yhteinen koti ei koskaan ole Inkerin oma paikka eikä hänen taiteensa paikka samalla tavalla, kuin vaatimaton vuokra-asunto, jossa Inkeri asui yksin. Inkerillä on ateljee yhteisessä kodissaan Raimundin kanssa, mutta taiteen tekemistä ateljeessa ei juuri kuvata. Tämä koti ei

¹⁶ Arkkitehti oli yksi ammasteista, joita Ellen Key piti naisille sopivina; siinä nainen saattoi vaikuttaa siihen, että kodista tuli toimiva ja järkevä (ks. Lindén 2002, 251).

koskaan ole Inkerin tai hänen taiteensa omaa tilaa, vaan Inkeri jakaa sen joko Raimundin tai rakastettunsa Olavin kanssa; koti on aina paikka miehelle. Ateljeesta tulee pyhäkkö Inkerin ja Olavin rakkaudelle: Inkeri katselee ikkunasta ulos ja Olavi sisään ja Inkeri kantaa Olavin antamat kukat ateljeen pöydälle. Toisaalta ateljee ei alun perinkään ole Inkerin oma huone. Ateljeen toinen puoli on verholla jaettu Raimundin toimistoksi: ollessaan Raimundin puoliso Inkeri joutuu jakamaan tämän kanssa myös oman huoneensa.

Taiteilijalla on oltava vapaus liikkua – muuten turvapaikasta tulee vankila. Tavattuun Raimundin ja tultuaan äidiksi Inkeri ahdistuu näköalojen kaventumisesta kodin piirissä: "[...] Inkeristä rupesi tuntumaan raskaalle kotona oleminen, jossa kaikki eteenpäin pyrkimys kuolisi, jos vaan kotonaoloa aina jatkuisi" (MT II 25). Inkeri ei asetu sopuisasti naiselle osoitettuun paikkaan, kotiin, vaan haluaa toteuttaa itseään taiteilijana, joka on tottunut liikkumaan vapaasti. Vähitellen Inkerin ja Raimundin yhteisestä kodista tulee lasikupu, jossa radikaalit ajatukset tasa-arvosta hautautuvat yhteiskunnan odotusten alle. Aloittaessaan yhteisen elämän Raimundin kanssa Inkeri on vapaasti maailmalla ja kaupungissa liikkuva taiteilija, mutta Raimund olettaa hänen tyytyvän vaimon ja äidin rooleihin: puhumaan naisille sopivista asioista ja toimimaan naiselle sopivilla tavoilla. Tämän lasikuvun Inkeri rikkoo muuttaessaan pois perheen yhteisestä kodista ja ryhtyessään taas työskentelemään itsenäisesti. Inkeri kuvaa tukahtumisen tunnettaan: "Sielun silmien eteen tuli paksu, läpinäkymätön esirippu, joka kätki taaksensa paljon, mutta jonka lievettä ei uskaltanut kohottaa, koska pelkäsi kuolevansa siellä kohtaavasta näystä" (MT II 28). Inkeri pelkää elämää ilman rakkautta – hän ei vielä uskalla kohdata niitä mahdollisuuksia, joita itsenäinen elämä tarjoaisi, vaan pysyttelee esiripun tällä puolen, vaikka elämä siten tuntuukin ahtaalta ja tukahduttavalta. Lopulta Inkeri kuitenkin nostaa esiripun ja kohtaa oman elämänsä sellaisena, kuin hän kokee oikeaksi. Inkerille eheä identiteetti on mahdollinen: särkymistä seuraa tehtävän löytäminen rauhan aatteen palveluksessa, ja tämä uusi identiteetti silottaa kaikki Inkerin säröt.

Oman huoneen voi liittää myös Lynne Pearcen käsittelemään romanttisen rakkauden kronotooppiin. Romanttisen rakkauden kronotooppi on yhdistetty Bahtinin seikkailukronotooppiin ja ajatukseen siitä, että

seikkailun – tässä tapauksessa esteiden ylittämistä vaativan rakkauden – myötä henkilön entinen elämä unohtuu. Romanttisen rakkauden kronotooppia on siis pidetty ikään kuin tyhjänä. Pearcen mukaan feministiset teokset vastustavat tätä ajatusta. Niissä rakkaus mahdollistaa edellisen elämän näkemisen selkeästi, eikä edellinen elämä ei unohdu, vaan sitä kannetaan mukana – kuten Jane Campionin elokuvan *Piano* (1993) päähenkilö kantaa soitintaan. Pearcen mukaan naiset kaipaavat rakastajansa taloon tai valtakuntaan astuessaan miehiseen kronotooppiin liittyvää vapautta ja itsenäisyyttä. Naiset voivatkin elää rakastajiensa ajassa, mutta tarinan lopussa he ovat yhtä kaukana havittelemastaan maskuliinisesta kronotoopista kuin aiemmin. Naisesta ei tule kuten rakastajansa, vaan hänestä tulee tämän vaimo. Romanttinen kronotooppi ei myöskään ole ajan ulkopuolella, vaan siinäkin ihmiset vanhenevat. Parhaimmillaan kuitenkin halu toista ja (hänen asuttamaansa paikkaa kohtaan) voi olla mahdollisuus saada itselle uusi elämä – matka kohti toista voi olla matka itsensä toteuttamiseen. (Pearce 1998, 100–102, 110.)

Kolmen vuorokauden kohdalla on nähtävissä naisen ja taiteilijan paikattomuus. Juhani Niemen (1995, 109–110) mukaan *Kolmea vuorokautta* voisi luonnehtia miljöörömaaniksi, jolloin teoksen nimen tuoman ajallisen ulottuvuuden lisäksi korostuu tilallinen ulottuvuus. Sylvian ja Tuomaksen koti on sivistyneistökoti, jota kuvaillaan paljon ja joka on miellyttävä ja tilava verrattuna esimerkiksi Sylvian sisaren Paulan sotkuiseen yksioon. Kuitenkaan Sylvialla ei ole kotonaan minkäänlaista omaa tilaa – kotonaan Sylvia, vaikka onkin taiteilija, on sidottu arkeen ja naisen samoina toistuviin velvollisuuksiin (tähän palaan luvussa 2.4.). Se, mistä hän joutuu jatkuvasti tinkimään, on tila taiteelle. Asunnossa on kelvollinen keittiö, kylpyhuone ja lastenhuone, mutta ei huonetta Sylvialle. Sylvian piano on olohuoneessa, jossa hän voi soittaa vain lasten mentyä nukkumaan – samalla on kuitenkin varottava, ettei häiritse naapureita. Kun Sylvia purkaa ahdistustaan Tuomakselle, hän sanoo: “[...] minulla ei ole tässä talossa yhtä ainoata nurkkaa, missä voisin olla rauhassa niin ettei kukaan näe” (KV 260). Sylvia sanoo kokevansa, että hänen ympäriltään on viety *habeas corpus* eli ”sinulla on ruumis”. Sylvia viittaa tällä alun perin Englannissa jo keskiajalla perustettuun lakiin, jonka tarkoitus on

estää ihmisten mielivaltaisen vangitseminen tai juridisen järjestelmän uhriksi joutuminen. Sylvia kokee siis olevansa kodissaan mielivaltaisesti vangittu ja vailla oikeutta valittaa vangitsemisesta.¹⁷

Paulalla on oma yhden huoneen asuntonsa, joka on monella tapaa vastakohta Sylvian piinallisen tarkasti hoitamalle huoneistolle. Paulan asunnossa on sekaista, se on täynnä paperipinoja, kuivia kukkia, likaisia astioita, täysii tuhkakuppeja... Huolellisesti harkitun illallisen sijaan Paulan asunnossa on vieraille tarjolla vain mustaa kahvia. On selvää, että Paulan taiteeseen varaama aika ei hupene pölyjen pyyhkimiseen ja seurapiirikutsuihin. Paulalla on oma huone, jossa kirjoittaa, mutta hän ei koe huonetta omakseen. Hän pelkää hissien putoamista ja portaissa väijyvää tappajaa, ja hän pelkää omaa huonettaan, jonka kokee vankilaksi: "Se ei ole koti, vaan asunto. Se on vankila, mistä minun täytyy maksaa vuokra." (KV 225.) Omaa huonetta ei sallita naistaiteilijalle missään olosuhteissa *Kolmessa vuorokaudessa*: perheenäiti joutuu jakamaan huoneensa perheen kanssa eikä arjelta ehdi tehdä taidetta, kun taas perheetön naistaiteilija on omassa yksinäisessä huoneessaan pelokas ja ahdistunut – oma huone on hänelle yhtä vieras kuin hän itsekin. Koska naistaiteilijalle ei ole yhteiskunnassa paikkaa, ei hänellä voi olla myöskään omaa huonetta.

Susan Gubar (1981/1983, 39) on esittänyt ajatuksen siitä, kuinka feministimodernistit muokkasivat taiteilijaromaania: yhtenä askeleena oli se, kuinka kodista sairastuminen "sickness of home" muuttui koti-ikäväksi "sickness for home". Tutkimistani teoksista nimenomaan kahdessa ensimmäisessä voisi nähdä olevan kysymyksen koti-ikävästä – kotinsa vieraaksi kokenut *Menneen päivän* taiteilija etsii kotia samoin kuin vanhempansa menettänyt koditon Inkeri. Myöhemmissä teoksissa kodin merkitys on toinen. *Lasiseinän* Ritvalle koti merkitsee sairastumista ja ahdistusta ja *Kolmen vuorokauden* Sylvialle kotiin tiivistyy kaikki se, mikä uhkaa tukahduttaa hänet ja estää häntä olemasta taiteilija.

¹⁷ Kuten mainitsin, myös naisten kirjoittamiin goottilaisiin romaaneihin liittyvät vahvasti kotiin lukituksi jäämisen ja kehämäisyyden teemat; asioiden toistuminen korostaa klaustrofobista vankitukseksi jäämistä – eivätkä naiset pysty tätä klaustrofobista kehää murtamaan. Pakeneminen kilpistyy tällöin ennen kaikkea naiselliseen säädyllisyyteen ja passiivisuuteen. (De Lamotte 1990, passim., erit. 177, 178.)

2.2. Luontoon matkustaminen

Seuraavaksi käsittelen luontoon matkustamisen kronotooppia. Matkustaminen on yhdistetty taiteilijaromaaneihin jo pitkään. Kuten Maurice Beebe kirjoittaa:

Here are certain familiar features of the artist-hero tradition: dissatisfaction with the domestic environment, estrangement from a philistine father, a conviction that art is a vocation superior of time and place, the discovery that you can't go home again, and withdrawal to a Happy Valley (or Ivory Tower or Great Good Place). (Beebe 1964, 22.)

Beeben mukaa siis taiteilija lähtee etsimään onneaan ja omaa polkuaan maailmalta – ideaali ei kuitenkaan löydy maailmalta vaan taiteesta (Beebe 1964, 56, 65–68, 114–115). Niin perinteisen taiteilija- kuin kehitysromaaninkin juonta on olennaisesti määrittänyt kulkeminen eteenpäin, mikä näkyy niin kehittymisenä taiteilijana kuin matkustamisena. Matkustaminen on usein matkustusta taiteeseen ja individualismin indeksi, ja kyseessä voi olla myös henkinen matka (Fraiman 1993, 6-7, 126). Matka voi olla muutos, valmiutta kokea uutta, kaipuuta pois kotoa (Suominen-Kokkonen 2004, 84). Matkustaminen siis periaatteessa mahdollistaa varsin erilaisen ajan kuin se, joka lasikuvun alla vallitsee: matkat mahdollistavat matkustajalle siirtymisen ja muutoksen.

Naisille mahdollisuus matkustaa ei kuitenkaan ole ollut aina avoinna. Julkinen ja yksityinen alue polarisoituvat sukupuolittuneesti (Roulston, 1998, 42). Nainen on ollut koti ja maa, puutarha ja sisätila – usein nainen on myös symboloinut matkan kohdetta, mutta harvemmin hänet on nähty itse matkaajana (Lawrence 1994, 1–2). Matkustaminen on merkinnyt irrottautumista kodista ja sitä myötä naiseuteen liitetyistä arvoista (Hapuli 2002, 16). Naisten kehitysromaanien pysähtyneisyys näkyy Susan Fraimanin (1993, 36) mukaan matkustamismotiivissa: nainen päätyy sinne, mistä lähti. Jos naisten kirjoittaman kehitysromaanin lähtökohdaksi on otettu liike ja

matkustaminen, tämän liikkeen on nähty tapahtuvan sisäänpäin, itseen. (Abel et al. 1993.) Joka tapauksessa naisten matkantekoa on väitetty erilaiseksi kuin miesten ja perheen säätelemäksi (Järvstad 1994, 233–235). Kristine Järvstadin (1996, 233–235) mukaan naisille kodista irtautuminen ei välttämättä edes ole tyydyttävä ratkaisu eikä sitä esiinny usein.

Kuitenkin naisten kirjoittamille kehitysromaaneille on toisaalla nähty olennaisena myös paikallaan pysymiselle vastakkainen *shedding*, lähteminen tai varistaminen. Sankarittaren on varistettava pelkonsa, mitättömyyden tunteensa ja itseinhonsa, irrottauduttava häntä kahlehtivista asioista. Matkustaminen – yleensä provinssista kaupunkiin oppimaan – on nähty tärkeänä piirteenä myös naisten kirjoittamissa kehitysromaaneissa (Labovitz 1986/1988, 23–25, 253–254).

Voidaan jopa tulkita, että nainen voi kehittää potentiaaliaan vain vieraalla maalla (Pratt 1981/1982, 115). Nainen voi tarvita fyysisen ja psyykkisen välimatkan voidakseen tehdä taidetta; lähtö ulkomaille voi olla välttämätön, jotta nainen voi omistautua taiteelle (Murphy 2001, 165–166, 168). Myös Janet Wolffin (1995, 2–3) mukaan muukalaisuus on tärkeä askel itsensä löytämisessä. Hänen tutkimissaan kertomuksissa matkustaminen on ollut kehityksen ja luovuuden katalyytti. Karen R. Lawrencen (1994, 18) mukaan matkustamisen genret, juonet ja troopit ovat antaneet brittiläisille naiskirjailijoille vaihtoehtoisia malleja naisen paikasta yhteiskunnassa: nainen on ollut paitsi paikka myös toimija, liikkuja. Kuitenkin naisten matkustaminen eroaa yleensä jollain tavoin miesten matkustamisesta: siitä puuttuu usko valloittamisen, etsimisen ja hallinnan retoriikkaan. Sen sijaan naispuoliset matkakirjailijat rikkovat usein passiivisuuden ja aktiivisuuden, omaehtoisen ja pakottavan liikkeen vastakohtapareja. (Lawrence 1994, 20.) Naisten taiteilijaromaaneja tutkineen Grace Stewartin (1979, 109) mukaan naiset matkustavat usein uupuneina maan tai veden alle – Stewart tarkastelee matkustamisen motiivia enemmän sisäisenä matkana.

Tutkimissani teoksissa usein esille tuleva matkustamisen muoto on matkustus maaseudulle, luonnon helmaan. Se on nähty myös kehitysromaanien sankarittarelle tyypillisenä (Abel et al. 1993, 8). Tutkimissani teoksissa maaseutu ei kuitenkaan tarkoita turvallista, lähellä

olevaa matkakohdetta, vaan se voi löytyä kaukaa vieraasta maasta. Vuoristossa sijaitsevaan parantolaan matkustetaan kolmessa ensimmäisessä tutkimistani teoksista. Vuoristoparantola on tyypillinen vuosisadan alun kirjallinen paikka: muun muassa Thomas Mannin *Taikavuori* (*Der Zauberberg*, 1924) sijoittuu sellaiseen. Dorothy Richardsonin novellisarjassa *Pilgrimage* (1938) päähenkilö löytää uuden elämän lomaillessaan Sveitsin Alpeilla (ks. Pratt & White 1981/1982, 21–22). Suomalaisista teoksista Marja Salmelan *Unelmiensa uhrissa* ja Helmi Keckmanin *Sydämen keväässä* (molemmat julkaistu 1902) oleillaan tuntuilla hoitamassa terveyttä. Minna Aalto tulkitsee vuoristoparantolan Salmelan kohdalla paikaksi, jossa ihmiset voivat kohdata ilman menneisyyden painolastia ja Keckmanin teoksessa paikaksi, jossa oma itse suhteellistuu luonnon suuruuteen (Aalto 2000, 37, 96). Maarit Leskelä-Kärjen (2009, 149–150) mukaan Helmi Krohnin romaaneissa ulkomailla olo voi antaa naiselle mahdollisuuden seksuaaliseen kokemukseen tai rakkauteen. *Menneessä päivässä* samoin kuin *Lasiseinässä* parantolasta löytyykin uusi rakkaus ja sen myötä mahdollisuus taiteeseen.

Annis Pratt ja Barbara White yhdistävät kuvat naisten autenttisen minuuden kaipuusta vihreän maailman arkkityyppiin¹⁸. Tämä vihreä maailma, luonto, on naisen oma maailma, pakopaikka, johon nainen palaa uudistuakseen ja jota hän voi usein myös hallita. Useissa Prattin tutkimissa teoksissa naiset löytävät itsenäisyyden, lohdun ja seuran luonnosta. Luonto tarjoaa heille yhteyttä itsen ja auttaa heitä löytämään tien läpi miehisessä yhteiskunnassa vallitsevan vieraantumisen. (Pratt & White 1981/1982, 17, 21.) Prattin (1981/1982, 169) mukaan naispuoliset sankarit hylkäävät kulttuurin, joka on vihamielinen heidän kehitystään kohtaan, ja astuvat ajattomaan, ei-kronologiseen maailmaan.

Luonnon aika on tutkimissani teoksissa arkaaista – kysymys ei ole lasikupumaisesta liikkumattomasta tilasta, vaan siitä, että asiat saavat oikeat mittasuhteet ja päästään elämän olennaisten kysymysten äärelle. Luonto on irrallaan suurkaupungin melskeestä ja velvollisuuksista, joita elämä siellä

¹⁸ Tällaiseksi vihreän maailman arkkityypiksi tulkittavia tiloja löytyy myös naisten kirjoittamista kehitysromaneista; Fredrika Runebergin *Sigrid Liljeholmissa* (1862) metsän ja vihreyden mieleen tuova Koivukylä on Sigridin oma paikka, ja Sigrid Backmanin *Vindspel*-romaanissa (1913) Vita gården -niminen paikka esitetään naisen omana tilana, vihreänä maailmana (ks. Lival-Lindström 2009, 89–90, 190–191).

ihmisille asettaa. Luonnon helmassa ei vielä eletä modernia aikaa monine moderneine eksistentiaalisine ongelmineen.

Murtuneissa toiveissa Inkeri oleskelee Raimundin kanssa Lapin tai Pohjois-Pohjanmaan vaaroilla hoitamassa terveyttään. Motiivin voi nähdä liittyvän Inkerin itsensä etsintään ristiriitaisten roolien ja muuttuvan ajan keskellä. Inkeri nauttii kaupungin vilinästä, mutta uskoo toisinaan löytävänsä itsensä myös luonnon rauhasta: ”Toisinaan kaipaen alituisen hyörinään utojen seurassa, jossa ei kukaan minua tuntisi, toisinaan halajan taas synkkien korprien uumeniin ollakseni yksin uhriani suitsuttamassa ja rukoilemassa kuten eremiitta[.]” (MT I 108.) Tunturit eivät kuitenkaan ole mahdollisuus menneestä irrottautumiseen, vaikka kertovatkin oikean suunnan.¹⁹ *Murtuneiden toiveiden* tunturijakso tarjoaa mahdollisuuden esitellä aitoa ja rehellistä suomalaista kansaa ja heidän tapaansa elää, jota moderni maailma ei ole pilannut. Nämä ihmiset elävät vaatimattomasti mutta rehdisti eikä heillä ole aikaa pohtia murheitaan kuten Inkerillä. Kertoja kuvaa: ”Nuo ihmiset olivat oikeata Suomen kansaa, karaistuja taistelussa luonnonvoimia vastaan. Ja ihan kuin säälien katselivat he näitä hentoja ihmisiä [Inkeriä ja Raimundia[.]” (MT I 188.) Kansan pariin paettiin usein vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa modernia, pirstoutunutta elämää (Grönstrand 2009, 179). Maaseudun köyhyys herättelee myös Inkerin sosiaalista omaatuntoa:

¹⁹ *Murtuneissa toiveissa* luonto liittyy paitsi vapauteen, myös naisen elämän rajoituksiin. Luonnonpaikoista suo on ollut merkittävä elementti suomalaisessa kirjallisuudessa ja erityisesti sukupuolta pohdittaessa, vaikka sitä ei ole juurikaan nostettu esiin. Yleensä kulttuurin vastakohtaksi asetuvasta suosta on haluttu eroon. (Rojola 2009, 110–111.) Kuitenkin suo voi olla myös naisen turvapaikka ja pyhäkkö (Pratt & White 1981/1982, 17). Naisten kertomuksissa suosta ei usein pyritäkään eroon, vaan suo liittyy naisen sukupuoli- ja seksuaali-identiteettiin, jonka etsimiseen käytetään kaikkia aisteja (Rojola 2009, 113). L. Onervan *Mirdjassa* (1908) päähenkilö etsii houreissaan suolta syntymätöntä lastaan – jotain sellaista, jota ei elämästä löydy. Suo yhdistyy *Mirjdan* dekadenssissa symboliikassa kuolemaan tai alitajuntaan – suo on dekadentti äiti maa (Parente-Čapková 1998, 122–123; 2006, 209). Irja Sallan *Unissakävijä*-teoksessa (1943) päähenkilö Marjatta harhailee suolla aviottoman lapsensa kanssa. Tälläkin kertaa suo liittyy naisen identiteetin ja seksuaalisuuden pohtimiseen samoin kuin Kallaksen *Sudenmorsiamessa* (1928), jossa päähenkilö Aalo löytää uuden identiteetin ja suhteen ruumiillisuuteensa juuri suolla (ks. tästä Rojola 2009, 114–115; Melkas 2006, 273–275). Lea Rojola (2009, 114) tulkitsee suon paikaksi, jossa kieltäydytään siitä mielikuvasta, joka yhteiskunnalla on naisesta; suosta tulee kapiniovien naisten paikka. *Murtuneissa toiveissakin* suo yhdistyy alitajuntaan ja kapinaan. Inkeri näkee unta, jossa suo on pelottava ja upottava. Samalla kuitenkin suon takana houkuttelevat virvatulet ja suolla kasvaa kaunis, puhtaanvalkoinen kalla. Virvatulia voi tavoitella ja kauniita kukkia löytää unessa, mutta puoliso Raimund varoittaa Inkeriä, ettei tosielämässä kannata seurata haihtuvia kuvitelmia eikä uskoa löytävänsä pelastavaa kauneutta rumuuden keskeltä. Suot virvatulineen on elämässä unohdettava.

[...] pihaan ajoi sateesta läpimärkänä pieni kyytipoika. [...] ”Pieni raukka! Inkerin tuli häntä syvästi sääli. Kenenköhän lapsi lienee? Onkohan orpo, yksin jäänyt ponnistelemaan pienen ruumiinsa ylläpitämiseksi, kylmässä, tunteettomassa maailmassa, oppimassa raakuutta. Voi kohtalon kovuutta, voi vähäväkisten osattomuutta!” (MT I 186.)

Menneen päivän päähenkilö on tunturiparantolassa toipumassa menetetyistä rakkaudesta. Myös *Menneen päivän* tapauksessa tuntureilla voi tavata ihmisiä, jotka ovat välttyneet modernin ajan kosketukselta. Päähenkilö vertaa tuntureiden kansaa paikalliseen luontoon:

Sen katse on suora ja kirkas, sen iho on ahavoitunut ja karhea, sen käynti hiukan kumarainen ja raskas. Sekin taistelee luonnonvoimia vastaan, ja tuo taistelu jättää jälkensä sen ruumiiseen, mutta sen sydän on hilpeä ja lapsellisen suora. Ei sillä ole aikaa tuhlata voimiaan sisällisiin taisteluihin. (MP 86.)

Menneen päivän päähenkilön mielestä ”laaksojen lapset” eli modernit kaupunkilaiset eivät pysty näkemään laajasti kuten ihmiset tuntureilla ja hahmottamaan paikkaansa maailmassa. Niinpä nämä laaksojen lapset, modernit ihmiset, tulevat tuntureille, luonnon helmaan, murheineen, ja toivovat sieltä löytävänsä apua ja selkeyttä. Koska menneisyyden ongelmat eivät kuitenkaan *Menneessä päivässä* sijoitu historiaan tai maantieteellisiin paikkoihin vaan ihmisten ahtaaseen mieleen, eivät tunturitkaan lopulta tarjoa mahdollisuutta uuteen elämään. Niin kauan kuin naisia ja miehiä koskevat erilaiset moraalissäännöt, ei todellista vapautta menneestä päivästä voi saavuttaa.

Lasiseinän kohdalla vuorten koko ja symbolinen merkitys nousee uuteen ulottuvuuteen verrattuna edellisiin romaaneihin. *Lasiseinässä* matkoilla, poissa kotoa oleminen ja sen mukanaan tuoma henkinen kasvu määrittää koko teoksen luonnetta ja sen juonen mahdollisuuksia. Ritva viettää ensin parantolassa ja myöhemmin ylempänä vuoristossa vajaan vuoden, ja lyhyen kotona oleilun jälkeen hän asettuu Alpeille pysyvästi. Susan Fraiman (1993, 38) väittää, että naisten matkat eivät ole pysyviä. Tämä ei päde *Lasiseinään*, jossa koti on vierailupaikka ja vieras maa nimenomaan taiteilija-Ritvan henkinen koti ja taiteilijuuden tyyssija. Kristin Järvstadin (1994, 233–235) mukaan naiset jäävät usein kotiin tai yritykset irtautua siitä ajavat heidät

jopa itsemurhan partaalle. Ritvalle irtautuminen on välttämätöntä, sillä paluu kotiin, omalle paikalle, tarkoittaa henkistä tukehtumista ja myös fyysistä sairautta. *Lasiseinän* loppuratkaisu, jääminen ulkomaille, on tuttu jo 40 vuotta vanhemmasta taiteilijanovellista, Anne Charlotte Lefflerin *En Sommarsaga*-novellista (1886), jossa taiteilija, Ulla, lähtee Roomaan tekemään suurta teostaan ja jättää lapsensa ja miehensä Ruotsiin (ks. Svensson 1985, 199).

Lasiseinässä Alpit tarjoavat ihmisille mahdollisuuden toistensa kohtaamiseen. Ritvalle tämä matka mahdollistaa rakkauden ja luovuuden löytymisen. Ritva tapaa Alpeilla sairaalan lääkärin Franz Hallerin, ja rakkaus Franzin vapauttaa hänen luovuutensa. Vuoret ovat *Lasiseinässä* myös Jumalan läheisyyden symboli. Vuorilla asuvat ihmiset ovat läheisemmässä yhteydessä Jumalaan kuin alhaalla asuvat, jotka modernissa ajassa ovat kadottaneet lapsenuskonsa. Ritva kuvailee vuoristokirkkojen rakentajia – ja oikeastaan myös nykyisiä vuoriston asukkaita: ”Yksinäisyydessä opin käsittämään, että ne ihmiset, jotka kerran näitä pyhäkköjä rakennuttivat, olivat hartaammassa yhteydessä Korkeimman kanssa kuin me” (L 57). Ritva uskoo, että vuoriston ihmiset ovat vilpittömämpiä ja aidompia kuin ihmiset muualla. Samoin kuin *Murtuneissa toiveissa* köyhät maalaiset osoittavat Inkerin tulevaa kohtaloa, valistustyötä köyhän työväenluokan keskellä, *Lasiseinässä* vuoriston vilpittömät, uskovat ihmiset kertovat Ritvan tulevan paikan; katolisen uskon harjoittamisen vuoristossa. Vuoristossa vallitseva mennyt aika, jossa ihmiset elävät läheisessä yhteydessä jumalaan, on *Lasiseinän* tapauksessa myös konservatiivista aikaa. Vaikka teos sijoittuu vuosisadan alkupuolelle, vuoristossa eletään samoin kuin siellä on eletty vuosisatoja: elämä on kiertynyt luostarin ja kirkon ympärille. Naisen ainoa mahdollisuus itsensä toteuttamiseen on uskonnon harjoittaminen, ja tyttö voidaan luvata jo pienenä luostariin, kuten sisar Felicialle on tehty. Toisaalta vuoriston ajattomuus antaa Ritvalle mahdollisuuden olla uudestaan nuori ja kokea rakkaus ja luovuus. Lähinnä kirjeet kotoa sitovat Ritvan aikaan ja sen kulumiseen ”alamaailmassa”. Kirjeistä käy ilmi, kuinka vuodenajat Suomessa vaihtuvat, Ritvan tyttäret kasvavat ja aikuistuvat, Eero vanhenee ja Ritvan Alpeilla olo venyy yhä pidemmäksi.

Alpit edustavat *Lasiseinässä* myös luonnon suuruutta ja voimaa: Ritvan tie uskoon kulkee luonnon ihailun kautta. Ennen vammautumistaan sodassa Franz uskoo luontoon Jumalan sijaan. Franz sanoo: ”Uskon, että terve nuori pakana, joka aamuisin kumartaa aurinkoa ja taivaan valkoisia voimia, on lähempänä Jumalaa kuin nykyajan intoilijat, jotka kovakouraisesti tarttuvat jumaluuteen, joka alati pakenee” (L 157).²⁰ Ritvankin Jumala paikantuu vasta myöhemmin kristinuskon ja kirkon Jumalaksi. Ritvalle kyseessä on siis myös hengellinen matka, matka kohti uskoa. Teoksen lopussa Ritva on tässä mielessä tullut perille: hän on löytänyt Jumalan.²¹

Vuoristo merkitsee Ritvalle *Lasiseinän* edetessä yhä enenevässä määrin mahdollisuutta vapauteen ja taiteen tekemiseen. Franzin suvun linnan tiluksilta vuoristosta Ritva löytää savea ja huomaa pystyvänsä taas muovailemaan. Ritvan kyky tehdä taidetta lisääntyy sen mukaan, mitä kauemmas kodistaan ja mitä lähemmäs luontoa hän pääsee. Omassa majassaan vuoristossa hän tekee jo kaksi korkokuvaa ja tussipiirustuksia. Kesäiset päivät vuoristossa ovat sekä rakkauden että taiteen aikaa.

Tutkimieni teosten kohtaauksissa, joissa kuvataan vuoriston asukkaita, voi nähdä myös idyllin kronotoopin. Saija Isomaa on käsitellyt idyllin kronotooppia Arvid Järnefeltin *Isänmaassa* (1893). Idyllin kronotoopissa aika on yhteisöllistä, paikallistunutta ja eheää, ja tila rajoittuu pienoismaailmaksi, jossa sukupolvet toisensa jälkeen elävät elämän perusrealiteettien ja luonnon mukaan (Isomaa 2006, 129.) Tällä tavoin aika määrittäyty myös tutkimieni teosten vuoristolaisten parissa. Tosin tätä kronotooppia myös rikotaan tutkimissani teoksissa: *Murtuneissa toiveissa* idylliin tekee säröjä maaseudun

²⁰ Mary Sinclairin novellissa ”Mary Olivier. A Life” (1919) vuorilla löydetty panteismi auttaa novellin päähenkilöä kohtaamaan perheen patriarkaalisen kristillisyyden (Pratt & White 1981/1982, 20–21).

²¹ Signe Stenbäckin voikin nähdä romaanissaan myös asettavan uuteen kehykseen sukulaisensa herättäjäpappi Lars Stenbäckin ja Johann Ludvig Runebergin aikoinaan käymän keskustelun siitä, pitäisikö maailman kauneus, joka ilmenee luonnossa ja taiteessa, tuomita vai ei. Tätä keskustelua käytiin Runebergin kirjoittamien ”Vanhan puutarhurin kirjeiden” kautta *Helsingfors Morgonbladissa* 1838. Runeberg yhdisti kirjeissään luonnonrakkauden Jumalan rakkauteen, ja vastauksessaan Lars Stenbäck tuomitsi Runebergin luontosuhteen pakanuudeksi. (Ks. Ekman 2004, 83–84, 214.) Signe Stenbäck on pohtinut näitä kahta kantaa ajanhengen ilmentyminä myös tekstissään ”Johannes ja Viggo” (SKS Kia c274 s.a). Stenbäck toteaa saksalaisesta mystikosta Jakob Böhmeistä: ”[...] moni hurskas sielu näkee hänessä panteistin. Mutta, kun tutustuu häneen lähemmin, huomaa pian, että luonto itse ei merkitse hänelle Luojaa, vaan saa aina jäädä ilmenemismuodoksi ---joka on annettu meille epätäydellisyytemme tähden.” (”Mystiikka ja minuuks-käsite”, SKS Kia c274 s.a, alleviivaukset ja katkoviivat Stenbäckin.)

ihmisten köyhyys ja kurjuus, *Lasiseinässä* taas vuoristolaisten konservatiivisuus, ja *Menneessä päivässä* ihmisten ennakkoluulot ovat lopulta samanlaiset, elettiin sitten vuoristossa tai kaupungissa. Luontoon matkustaminen auttaa tutkimieni teosten naistaiteilijoita asettamaan elämänsä oikeisiin mittasuhteisiin ja löytämään sille tarkoitusta, mutta mahdollisuus taiteen tekemiseen löytyy useimmiten toisaalta, kaupungista.

2.3. Kaupunki

Tutkimissani romaaneissa ei matkusteta vain maaseudulle, naiselle sopivana nähtyyn luontoon, vaan myös suurkaupunkiin. Kiinnostavaa on, että lukuun ottamatta *Lasiseinää* kaikki tutkimani teokset sijoittuvat suurelta osin kaupunkiin – vaikka luonnossa vierailaan ja sieltä haetaan mielenrauhaa ja mielekkyyttä elämään. Bahtin ei käsittele kaupungin kronotooppia, vaan ainoastaan kylän kronotooppia.²² Karkama (1998, 13–37) sen sijaan käsittelee kaupungin kronotooppia ja liittää siihen vapauden, mahdollisuudet, toiminnan, kriisit ja murrokset.

Tutkimissani naistaiteilijaromaaneissa kehittymiseen taiteilijana liittyy olennaisesti irrottautuminen kodista ja lähteminen maailmalle, jossa eletään toista, vapaampaa ja modernimpaa, aikaa. Tämä kronotooppi on keskeinen jo *Corinnessa*, jossa Corinne asuu Roomassa voidakseen olla taiteilija ja toteuttaa lahjojaan. Englantilaisessa kotikylässä Corinnen taitoja ei katsota hyvällä, ja Corinnen isä valistaa häntä: ”In our country women have no occupation but domestic duties. Your talents will relieve your boredom when you are alone. Perhaps you will have a husband who will enjoy them. But in a little town like this, everything that attracts attention arouses envy [...]” (de Stäel 1807/2008.) Roomassa Corinnen kykyjä sen sijaan ihailaan estotta, ja kaikki haluavat kuulla hänen soittavan ja improvisoivan.

²² Bahtin puhuu kylläkin Rooman kronotoopista, ”ihmisen historian suuresta kronotoopista”, jossa yhdistyvät menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus (ks. Palin 1991, 133). Tämä kronotooppi löytyy selvästi myös *Corinnesta*.

Kaikissa tutkimissani teoksissa juoni kuljettaa naistaiteilijan vieraaseen maahan, ja usein matkan tarkoituksena ovat nimenomaan taideopinnot. Teoksissa matkustetaan niin laivalla kuin junallakin, ja kotimaa jää kauas taakse, kuten tässä *Menneen päivän* lähtökohtauksessa: ”Ranta loittonee yhä loitommaksi, kirkkojen tornit ja rakennusten huiput haihtuvat taivaan sineen, ja edessä avautuu meren selkä suurena ja loputtomana.[...] Mitä kauemmaksi laiva rannasta loittonee, sitä kauemmaksi jää minustakin kaikki se mikä ennen oli.” (MP 39–40.)

Naisten kirjoittamia kehitysromaaneja tutkinut Maria Lival-Lindström (2009, 73) on huomannut Fredrika Runebergin *Sigrid Liljeholmin* (1862) kohdalla spiraalirakenteen: teoksessa kuljetaan pois kotoa ja takaisin kotiin. Lival-Lindströmin tutkimista teoksista Anna Åkessonin *Gertrud Wiede* (1909) on ainoa, jossa nainen lähtee Eurooppaan (mts. 142). Kuitenkin *Mennyt päivä* ilmestyi kaksi vuotta ennen *Gertrud Wiedeä*, ja siinä matkustetaan Eurooppaan – itse asiassa jo Helena Westermarckin *Framåt* -teoksessa, joka ilmestyi 1894, naistaiteilija lähtee Pariisiin. Myös ensimmäisessä suomalaisessa romaanissa, Fredrika Wilhelmina Carstensin *Muratissa* (1840), nainen matkustaa vieraaseen maahan (ks. Grönstrand 2005, 146–147). Matkailuvillitys tarttui suomalaisiinkin naiseen maailmansotien välillä. Yleisesti ottaen naiset liikkuvat laajemmin kuin teoriat ovat antaneet ymmärtää ja julkisen ja yksityisen väliset tilat, joissa naiset liikkuvat, lisääntyivät vuosisadan vaihteessa nopeasti. (Hapuli 2002, 33, 155–156.) *Menneessä päivässä* ulkomaille lähdetään opiskelemaan musiikkia – tämä oli melko yleistä suomalaisten naisten parissa jo 1800-luvun lopulla, samoin kuin konsertointi ulkomailla. Suosittuja opiskelukaupunkeja olivat Leipzig, Karlsruhe, Wien, Pariisi, Milano ja Nürnberg. (Björkstrand 1999, 72–77, 250–257, 262.)

Murtuneissa toiveissa kaupunki on tutkimistani teoksista keskeisimmällä sijalla. Teoksessa on tuotu selvästi esiin, että teos sijoittuu Helsinkiin, sillä kadunnimiä ja kaupunginosia mainitaan usein: ”Inkeri kulki Aleksanderinkatua [sic], Yliopiston kulmaan ja kääntyi Uniooninkadulle [sic], mennäkseen Söörnäsiin [sic]” (MT I 80). *Murtuneissa toiveissa* on mainittu tunnettuja helsinkiläisiä paikkoja, kuten ravintola Opris ja Pitkäsilta. Sen

sijaan maalla liikuttaessa teoksessa ollaan selvästi vieraalla maalla: Inkeri ja Raimund lomailevat Tervolassa, Rovaniemellä, mutta aluetta nimitetään vuoroin Pohjanmaaksi ja vuoroin Lapiksi. Lomapaikan yhteydessä mainitaan Kemijoki ja Pohjanmaan laakeus, mutta myös hillat ja jängät, ja ruokana tarjoillaan lohta ja poroa.

Tutkimieni teosten naiset ovat siis kaupungissa kotonaan. *Menneen päivän* ja *Murtuneiden toiveiden* kaupunki on vuosisadanvaihteen suurkaupunki, jossa eletään modernia aikaa ja jossa nainen voi liikkua varsin vapaasti ja jonka hän voi ottaa haltuun. Kaupunki ei kuitenkaan ole miesten teoksissa usein esiintuotu konemainen, ahdistava ja kiihottava kaupunki (ks. Collier 1985; Kelley 1985; Segal 1985; Whitford 1985), vaan tuttu ja itsestään selvä ympäristö. Tutkimieni teosten kaupungeissa eivät esiinny Olavi Paavolaisen (1929/1961) ihailemat autot, metrot, neonvalot ja koneet.

Suurkaupungissa kuljeskelevaa *flâneur*-hahmoa on usein pidetty miestaiteilijan metaforana (Koskinen 2006, 26; Parsons 2000, 17, 39, 41, 70). *Flâneur* saa ihmisjoukosta uskonnollisen, panteistisen humalan (Baudelaire 1897/1972, 13). *Murtuneissa toiveissa* suurkaupungin syke löytyy Helsingistäkin: on ihmismassoja, eri yhteiskuntaluokkien asuttamia alueita ja monia katuja kuljettavaksi. Inkerin, naistaiteilijan, suhtautuminen kaupungin väkijoukkoihin on innostunut mutta vähemmän hurmioitunut kuin *flâneurin*: "[...] mutta hän oli valinnut tämän [tien] saadakseen kulkea suuressa ihmisvilinässä. Se rohkaisi häntä ja teki mielen iloiseksi" (MT I 80). Toisaalta Inkerinkin luontevassa suhtautumisessa kaupunkiin voi nähdä jotain *flâneur*-hahmoon viittaavaa. Deborah L. Parsonsin mukaan naispuolinen *flâneur* eli *flâneuse* oli mahdollinen jo vuosisadanvaihteessa. Tällainen nainen ei ollut katsottava vaan itse aktiivinen tarkkailija. (Parsons 2000, passim.) Inkerikin tarkkailee kaupunkia aktiivisesti ja seuraa tapahtumaketjuja ja keskusteluja: "Pitkälläsillalla hän pysähtyi katselemaan, kuinka poikaset urheilivat kulkemalla Töölönlahden poikki hyppien jäälautalta toiselle. Kun poliisi kielsi, juoksimat he pakoon minkä pääsivät. Joku muija puhui toiselle: tuollaisia ovat, hillittömiä[.]" (MT I 80.) Tosin on huomattava, että Inkeri tarkkailee lapsia ja naisia, ei miehiä.

Inkeri kuitenkin osaa ja voi liikkua kaupungissa vapaasti ja ottaa kaupunkitilan haltuun. Hän myös ylittää huoletta yhteiskuntaluokkia erottaneen Pitkäsillan. *Murtuneissa toiveissa* kaupungissa ei kuitenkaan kierrelläkään huvikseen ihmettelemässä elämää, vaan kaupungin esittäminen ja siellä kiertely palvelee ennen kaikkea yhteiskunnallista tarkoitusta: kuvaus tuo esiin kaupungin eriarvoisina pidetyt osat ja köyhän työväestön ongelmat. Moderni kaupunki on paitsi mahdollisuuksia tarjoava ympäristö, myös paikka, jossa yhteiskuntaluokkien erot kärjistyvät ja kurjuus nousee esiin. Inkeri säälii köyhiä lapsia: ”Pikku raukat! Kadulla saivat he kasvaa, äitien ollessa tehtaissa töissä tai muualla ansiolla. Ja sitte [sic] vielä pitäisi heistä tulla hyviä ja kuuliaisia lapsia.” (MT I 81.) Inkerin mieli mustenee sitä enemmän, mitä pidemmälle hän Sörnäisiin ehtii.²³ Lopulta Inkeri päätyy vankilaan tapaamaan kavaltajaansa. Kun ensin on kuvattu ilman vanhempien huolenpitoa kasvaneita lapsia, on luontevaa nähdä jatkumo kurjan lapsuuden ja vankilaan päätyneen aikuisen välillä. Kuvaavaa Inkerin kohdalla on juuri kepeä sillan ylittäminen – Inkeri, joka on kartanon tytär, ei kuitenkaan kuulu sillan kurjemmalle puolelle. Osoitettuaan myötätuntoaan ja ymmärrystään työväenluokkaa kohtaan hän voi aina palata sillan yli takaisin, ja ottaa haltuun mukavan, porvarillisen kaupungin.

Kolmessa romaaneista matkustetaan tai kerrotaan matkustetun Pariisiin. Sylvia on opiskellut Pariisissa ja Ritva on opiskellut ja rakastunut samaisessa kaupungissa. Ainoastaan *Menneessä päivässä* kaupunkia, jossa päähenkilö opiskelee, ei ole nimetty, mutta kyseessä on kuitenkin suurkaupunki, joka mahdollistaa samanlaisia vapauksia kuin Pariisi. Joidenkin vihjeiden perusteella kaupungin voisi tulkita Lontooksi – esimerkiksi John Everett Millaisin *Ophelia*-maalaus (1852), josta tulkitsen teoksessa puhuttavan, on ollut esillä lähinnä Lontoossa, ja Helmi Setälä oli itse vierailut Lontoossa kesällä 1906 (ks. Hapuli 2003, 62). Eniten Pariisia kuvataan *Murtuneissa toiveissa*. Pariisi olikin vuosisadan vaihteen naistaiteilijoille merkittävä kaupunki – 1880-luvulla ainakin 50 ruotsalaista naistaiteilijaa ja seitsemän suomalaista naistaiteilijaa opiskeli Pariisissa, mikä oli huomattavan

²³ Helmi Setälän teoksessa *Kansan hyväksi* (1902) Pitkäsilta erottaa jyrkästi eri kansan osat toisistaan: sillan toisella puolella alkaa kurjuus ja siellä tulevat vastaan kalpeat ja laihat ihmiset.

suuri määrä. Pariisista oli tullut maailman taidekeskus, jonne tultiin kaikkialta. (Gynning 1999, 117.) Pariisi tarjosi vaihtoehtoja, jotka muualta usein puuttuivat. Kaupungissa oli useita mahdollisuuksia opiskella maalausta yksityisissä kouluissa, joissa oli luokkia myös naisille – naisille suunnattujen ateljeiden pitäminen oli kannattavaa. Kuvanveistoakin oli mahdollista opiskella, vaikka opetusta ei ollut tarjolla yhtä paljon kuin maalauksessa. (Werkmäster 1988, 20.)

Pariisi merkitsi vuosisadan vaihteen naistaiteilijoille vapautusta oman maan ahtaista olosuhteista ja säädyllisyyden puristuksesta – siellä saattoi omistautua työlleen (Werkmäster 1988, 25; Gynning 1988, 29). Pariisissa naiset saattoivat liikkua vapaammin kuin kotikaupungeissaan, joissa heillä oli aina oltava seuralainen julkisuudessa liikkuessaan. (Gynning 1999, 127.) Samaa vapauttavaa merkitystä, modernia aikaa, Pariisiin voi nähdä kantavan tutkimissani teoksissa. Pariisissa sellainen, mikä Suomessa ei vielä ole mahdollista tai mitä Suomessa paheksutaan, saattaa toteutua. Inkerin epänaissellinen vapaa käytös, keskustelu miesten kanssa, tupakointi ja alkoholin juominen, sopii taiteilijapiireihin ja Pariisiin. Pariisissa naisten oli jo 1800-luvun lopulla mahdollista luopua kotitöistä ja osallistua seuraelämään (Gynning 1999, 69).

Margareta Gynning (1999, 69) tuo esiin, kuinka itsenäinen elämä Pariisissa opetti naistaiteilijat seisomaan omilla jaloillaan ja kantamaan vastuun itsestään ja työstään. Tämä merkitys kaupungilla on lähes kaikissa tutkimissani teoksissa; elettyään vapaata, itsenäistä elämää suurkaupungissa naisten on vaikea hyväksyä naisille kotimaassa asetettuja tiukkoja rooleja ja ahdasta elämänpiiriä, elämää menneessä ajassa. Inkeri jatkaakin itsepäisesti pariisilaisia elämäntapoja Suomessa. Hän kuvaa illanviettoa ravintola Opriksessa: ”Siellä oli väkeä ahdinkoon asti. Jokaisen pöydän ääressä iloittiin ja lasketeltiin karkeita sukkeluuksia ja kerrottiin puolihävyttömiä juttuja, joille nuoret neitokset nauraa hihittivät.” (MT I 199) Samassa yhteydessä Inkeri kokeilee tupakanpolttoa ja nauttii punssin lämmittävästä vaikutuksesta. Kun Inkeristä on tullut vaimo ja perheenäiti, on tilanne kuitenkin toinen. Vaikka Inkeri yhä kapinoi ahdasta rooliaan vastaan, meluisassa ravintolassa istuminen ja punssin nauttiminen on täytynyt jättää taakse. Taloustöiden

tekeminen ei kuitenkaan riitä Inkerin elämänsisällöksi ja hänestä tulee hermostunut ja alakuloinen. Inkerin elämää vaimona ja perheenäitinä kuvataan: ”Inkeri oli masentunut ja haluton. Työinto oli poissa. Taloustoimet rasittivat ja välistä tunki hän suoranaista vastenmielisyyttä tekemiseen. Silloin vallitsi hänen ennen niin kodikkaissa huoneissaan melkein epäjärjestys ja siitä hän soimasi itseään, sekä oli lukevinaan Raimundin katseesta samaa.” (MT I 191.)

Kaupungin kronotooppi ei kuitenkaan tarkoita naisten kirjoittamisessa taiteilijaromaaneissa pelkkää uutta aikaa ja sen suomia vapautta ja mahdollisuuksia, sillä naistaiteilijoiden nauttima vapaus ei ole suurkaupungissakaan vailla seurauksia. Naisen julkinen kirjoittaminen, työskentely ja vapaampi seksuaalisuus yhdistettiin helposti prostituoidun katujulkisuuteen ja kaupalliseen seksuaalisuuteen (Gynning 1999, 135–136); olihan juuri kahdella naisryhmällä, ilotyttöillä ja taiteilijoilla mahdollisuus liikkua vapaasti Pariisissa (Wolff 1995, 106). Kadulla nainen ymmärrettiin erotisoivan katseen objektiksi, kun taas hienon naisen, lady, odotettiin vetäytyvän katseilta (Newman 2004, passim, ks. erit. 96). Esimerkiksi *flâneusen* hahmo onkin yhdistetty sekä taiteilijaan että prostituoituun (Parsons 2000, passim). Naisten alue oli varsin rajattu; yksin liikkuva nainen näyttäytyi helposti ”vapaana riistana” (Gynning 1999, 127). Miehet saattoivat elää vapaasti rakkaussuhteissa, mutta naistaiteilija saattoi stigmatisoitua sosiaalisesti, jos hänellä oli useita rakkaussuhteita (Gynning 1999, 69, 133). Erityisesti naispuoliseen kuvataiteilijaan liittyi epäilyttävä julkisuus ja esillä olo. Naisen seksuaalisuus ja irtolaisuus yhdistettiin naiskuvataiteilijoiden kohdalla enemmän kuin minkään toisen naisten harjoittaman ammatin kohdalla. (Losano 2008, 37–38, 56.) Myös L. Onervan teoksissa julkisilla paikoilla liikkuvia naisia uhkaa prostituoiduksi tulkitseminen (Parente-Čapková 2006, 207).

Murtuneissa toiveissakin avioliitosta vapaa ja työhön keskittyvä nainen, joka on tottunut kulkemaan kaupungin katuja mielensä mukaan, on yhteiskunnan silmissä lähellä ilotyttöä. Se, mikä oli mahdollista ja hyväksyttävää Pariisissa, ei ole soveliaista Helsingissä. Kunnollisen vaimon ja perheenäidin ei sovi kuljeskella vapaasti Helsingin katuja, työskennellä kodin ulkopuolella tai seurustella miesten kanssa. Alkoholien nauttimista, tupakointia, ja jopa kahvin

ja teen juomista pidettiinkin vuosisadan alun naisten oppaissa naisille vaarallisina. Myös tanssiminen ja teatteriesitykset mainitaan sopimattomiksi ja vahingollisiksi huveiksi. Kaikki nämä tavat saatettiin liittää kuvaan huonosta tytöstä. Huono tyttö oli myös usein Inkerin tapaan tullut nuorena maalta kaupunkiin. Tällainen tyttö lankesi helposti ansoihin. Tyttöjen kohdalla pahatapaisuus yhdistettiin nimenomaan seksuaalisuuteen. (Männistö 2003, 69–70, 94–95.) Inkeri asettuu siis kaikin tavoin vastakkaiseksi aikakauden naisihanteelle, huonoksi naiseksi. Inkeri näyttäytyy uutena naisena siten kuin tämä ajan lehdistössä esitettiin, ”miehettärenä”. Miehetär pukeutui solmioon, tupakoi ja oli mieluiten tekemisissä palvelusväen kanssa, jos halusi naisseuraa. Naisesta, joka asetti uran avioliiton, lasten ja kotielämän edelle tehtiin lesbisen prototyyppi. (Lindén 2002, 109.) Kiinnostavaa on, että huoran leima uhkasi niin liian naisellista kuin liian miehekästäkin naista (Männistö 2003, 155).

Käveleskely Pariisin kaduilla ei ollut mahdollista kaikille naisille vielä 1800 – ja 1900-lukujen vaihteessa – nainen ei voinut mennä yksin edes museoon tai ravintolaan (Wolff 1995, 104; Pollock 1988/2003, 94–99; Sennett 1977/1993, 217). Tilanne vapautui huomattavasti 1920-luvulla, jolloin monissa muissa kaupungeissa liikkuminen oli yksinäiselle naiselle vielä hankalaa. 1920-luvulla matkustaneet suomalaiset naiset eivät kuitenkaan matkakirjoissaan juurikaan tuo esille yksin matkustamisen vaikeutta tai outoutta. (Hapuli 2003, 75–76, 141–142.) Kristina Fjelkestam (2004, 173) esittää, että sotien välisenä aikana kuljeskelevaa naista ei enää yhdistetty prostituoituun. Kuitenkaan Hilja Haahden mukaan kunnollinen nainen ei voinut liikkua yksin ulkomailla 1920-luvulla ja prostituoitujen ja ”kunnollisten naisten” erottaminen toisistaan oli tärkeää (ks. Hapuli 2003, 171–172), mikä korosti naistaiteilijuiden ongelmallisuutta.

Naistaidemaalarien töissä 1800-luvun lopussa esiintyy vielä lähinnä ruokailu- ja makuuhuoneita, saleja, parvekkeita ja yksityisiä puutarhoja, kun taas miesten teoksissa edustettuina olevat baarit ja kahvilat puuttuvat. Naisimpressionistien teoksissa Pariisia katsellaan usein parvekkeelta tai teatterin aitiosta (Pollock 1988/2003, 78–79, 85–86, Gynning 1999, 55). Margareta Gynningin mukaan naiset eivät ehkä maallanneet kaupunkia mutta jo 1880-luvun pohjoismaiset, Pariisissa opiskelevat naistaiteilijat kävivät silti

teattereissa ja konserteissa, söivät ravintoloissa, kävelivät puistoissa ja asioivat tavarataloissa. *Menneessä päivässä* ja *Murtuneissa toiveissa* ovat esillä näyttelyt, ravintolat, kahvilat ja kuljetusvälineet – *Menneen päivän* päähenkilö tapaa rakastettunsa raitiovaunussa liikkueensa yksin vieraassa kaupungissa, ja hän käy myös taidemuseossa. *Murtuneissa toiveissa* liikutaan taidenäyttelyissä ja ravintoloissa. Ritva Hapuli kirjoittaa löytäneensä naisten sotienvälisistä matkapäiväkirjoista vain vähän mainintoja paikoista, joihin naisilla ei olisi ollut pääsyä; naiset olivat tietoisia oikeudestaan liikkua vapaasti ja toimia suurkaupungin kuvaajina. Ikkunasta tarkkailu, jota usein on pidetty naisille tyypillisenä, oli vain yksi monista tavoista tarkkailla maailmaa. (Hapuli 2003, 204.)

Koska Berliini jo 1900-luvun alussa alkoi kilpailla Pariisin kanssa kulttuurin keskuksen asemasta (Timms 1985, 8), voidaan ajatella, että Pariisiin mukaan tuominen toimii teoksissa taiteilijajuonen vahvistamisena. Jo Juhani Ahon taiteilijaromaanissa *Yksin* (1890) matkustettiin Pariisiin. Taiteilijajuonen vahvistamiseen riittää niin *Kolmen vuorokauden* lauseen pituinen maininta Pariisissa opiskelusta kuin *Menneen päivän* tarkentumattoman, boheemin suurkaupungin runsas kuvailu. Tärkeintä on, että mukana on Pariisi, taiteilijoiden kaupunki – tai siksi tulkittavissa oleva paikka. *Menneessä päivässä* ulkomailla oleillaan neljänneskirjan verran, ja *Murtuneissa toiveissa* Pariisissa vietetään aikaa yhden luvun ajan. *Lasiseinässä* ja *Kolmessa vuorokaudessa* Pariisi mahtuu jo yhteen lauseeseen.

Inkeri lähtee Pariisiin taiteilijaystäviensä innostamana. Hänen mainitaan käyvän lisäksi Dresdenissä ja Berliinissä. Inkeri ehtii olla Pariisissa vain vähän aikaa, kun tieto hänen perintönsä kavalluksesta pakottaa hänet palaamaan Suomeen. Inkeri on kuitenkin osallistunut seurusteluun taiteilijapiireissä, asuttanut omaa vaatimatonta huonettaan ja maalannut *Pariisissa*. Taiteilija-Inkerille Pariisi on luvattu maa, jossa hän saa innoitusta toisten taiteesta ja johon myös teoksen ainoat taidetta koskevat keskustelut on sijoitettu.

Kontrasti Helsingin ja Pariisin välillä tulee selväksi heti, kun teoksessa taas kuvataan Suomea. Inkerin saapuessa vastoin omaa tahtoaan kotimaahan, Suomessa sataa vettä, Rautatientori on likainen ja märkä eikä

kurjimmistakaan hotelleista tahdo löytyä Inkerille huonetta. Vaikka elämä Pariisissa oli monille hyvään elintasoon tottuneille naisille todellisuudessa vaatimatonta ja karua (ks. Gynning 1999, 69), *Murtuneissa toiveissa* elämä Pariisissa on huoletonta ja kepeää, kun taas Suomi tuo mukanaan köyhyiden ja kurjuuden ja vetää tiukat rajat naisen toiminnalle ja valinnan mahdollisuuksille. Toisaalta teoksen yhteiskunnallisen juonen kautta näytetään myös modernin suurkaupungin toinen puoli: ihmiset Pariisissa eivät piittaa muusta kuin itsestään ja kulkevat kiireisinä katuja huomaamatta niitä, joilla asiat eivät ole yhtä hyvin kuin heillä.²⁴ Inkeri pohtii: ”Joku oli joskus Inkerille sanonut Pariisia uuden ajan Babyloniksi ja sellainen tämä oli. Täällä elettiin turhamaista ja huoletonta elämää, täällä uhrattiin miljoonia loistoon ja huvituksiin, kun taas tuhansia kitui kurjuudessa ja kuoli nälkään.” (MT I 41.) Tämän huomion Inkeri tosin tekee vasta menetettyään omaisuutensa ja siirryttyään itse köyhien ja syrjittyjen joukkoon.

Kolmessa vuorokaudessa kuvataan paljon kaupunkia, joka on Kaivopuiston ja muutamien kadunnimien perusteella pääteltävissä Helsingiksi. Kaivopuisto, Bulevardi ja Erottaja kertovat, että teoksessa ei liikuta työväenluokan parissa. Romaanin kuluessa ei kuvata muuta kuin vaurasta aluetta, jolla Sylvia ja Tuomas asuvat, yhtä kohtaa lukuun ottamatta, jossa Eskil vie Eliaksen käymään syrjäkadun kahvila Krookuksessa. Köyhemmän kansanosan kohtaamiseen ei kuitenkaan *Kolmessa vuorokaudessa* liity paljonkaan ymmärrystä, sääliä tai yhteiskunnallisten epäoikeudenmukaisuuksien osoittamista. Eskil on innostunut työväenliikkeestä ja näkee kahvilan asukkaat kiehtovina, mutta Eliakselle kahvila on mielenkiinnoton ja sen asiakkaat rumia. Elias tuomitsee: “[...]yhtä ainoata laumataikinaa, ei ainoatakaan tyyppiä” (KV 55).

Kolmessa vuorokaudessa ei enää olla vuosisadanvaihteen modernissa suurkaupungissa, vaan toisen maailmansodan jälkeisessä illuusiottomassa kaupungissa. Moderni kaupunki on muuttunut arkisiksi ympyröiksi, jotka puristuvat naistaiteilijan ympärille: on kerrostalohuoneistoja, järkeviä leikkipuistoja, ravintoloita mutta ei liikkumisen vapautta, taiteilijapiirien

²⁴ Tästä ilmiöstä kirjoitti esimerkiksi Engels (ks. Williams 1985, 17).

villejä juhlia eikä houkuttelevia museoita. Sylvialle kaupunkiin ei liity ajatusta vapaudesta ja liikkumisen mahdollisuudesta. Sylvialle kaupunki on lähinnä äidin kaupunki: kuin marionettina kuljettava matka kotoa leikkipuistoon ja takaisin, pakollista ulkoilua, kirs kuvan lastenkelkan kiskomista pitkin katuja, lumiukon kokoamista jäisestä lumesta. Kaupunkiin liittyvät ahtaan ja hankalan asumisen ongelmat. Tässä mielessä myös *Kolme vuorokautta* ottaa yhteiskunnallisesti kantaa: miksi perheen on pidettävä kiinni konservatiivisista arvoista ja asuttava ahtaasti kaupungissa, vaikka perheen äiti voisi käydä töissä ja näin perheellä olisi varaa asua mukavasti ja tilavasti? Paula taas on vapaa kulkemaan kaupungilla mielensä mukaan milloin ja minne haluaa, mutta Paulalle tämä vapaus ei merkitse mitään. Paulalle kaupunki on hänen ahdistuksensa kuva, täynnä tyhjiä kasvoja ja välinpitämättömyyttä. Paula kulkee katuja tietämättä, minne mennä, eikä kukaan kohtaa häntä. Paula pohtii: ”Kukaan ei katso minua. Kukaan ei huomaa. Se on hyvä. Pelkään, että tulee tuttuja. Kukaan ei saa nähdä minua nyt.” (KV 228.) Ainoa, mistä kauhuun asti ahdistunut Paula saa tukea ja turvaa, on toinen, joka Paulan lailla on yksin ja väärässä paikassa: puiston suuri puu. Ihmismassojen keskellä Paula takertuu ainoaan, jonka hän pystyy kohtaamaan, puuhun.

2.4. Arki

Kolmessa vuorokaudessa arjen kronotooppi asettuu jatkuvasti vastakkain päähenkilö Sylvian taiteilijan juonen kanssa. Teoksesta suuri osa sijoittuu perheen arkeen, jota Sylvia äitinä kannattelee. Arjen kronotoopin paikka on koti, ja siellä usein keittiö, jossa Sylvia toteuttaa konkreettisesti äitiyttä ja vaimouttaan: valmistaa ruokaa puolisolleen Tuomakselle ja kasvavalle lapsikatraalleen. Koti on tilana erityisen sukupuolittunut – toisaalta se on äidin tila, toisaalta kuitenkin isän ja miehen alainen ja usein rakentama (Mahlamäki 2006, 116). Lisäksi arjen piiri ulottuu *Kolmessa vuorokaudessa* lähikaduille ja puistoon. *Kolmessa vuorokaudessa* kysymys on jokapäiväisestä ajasta. Bahtin kirjoittaa jokapäiväisestä ajasta ”jokapäiväisen ajan seikkailuromaanin” kohdalla. Jokapäiväinen aika on yhteydessä jokapäiväiseen elämään, alempaan

olemassaolon tapaan, joka on yksityistä ja persoonallista, vierasta aikaisempien kronotooppien epäpersoonalliselle seikkailuajalle. Tällainen yksityinen aika on jo olemassa Apuleiuksella ja Petroniuksella ajanlaskumme alussa, vaikka se pysyykin jokseenkin vieraana heidän teostensa päähenkilöille. (Bahtin 1975/1990, 111, 120–122, 128–129.) Toisin kuin *Kolmessa vuorokaudessa*, antiikinaikaisissa seikkailu- ja taparomaaneissa jokapäiväiseen aikaan ei liity toistumista ja se on irrallista luonnosta. Lisäksi arkielämä on todellisen elämän nurja puoli. Jotain yhteistäkin tällä Bahtinin arkiajalla ja *Kolmen vuorokauden* arjen kronotoopilla kuitenkin on: myös Bahtinin mukaan arkielämän aika on pirstoutunutta ja hajoavaa (ks. Bahtin 1975/1979, 288–289).

Se, mikä on Sylvialle tärkeintä, eli älyllisyys ja musiikki, saa *Kolmen vuorokauden* juonessa vähiten tilaa. Vaikka *Kolme vuorokautta* on taiteilijaromaani, enemmän kuin Sylviana soittamassa on kuvattu häntä mm. kuorimassa perunoita, tekemässä kastiketta ja kylvettämättä lasta. Auli Viikarin (1992, 60) mukaan Veijo Meren modernistisissa teoksissa²⁵ mikään ei toistu eikä ole tavallista. *Kolmessa vuorokaudessa* kaikki toistuu ja kaikki on tavallista; Sylvian arki koostuu puuduttavista rutiineista, jotka toistuvat päivästä päivään samanlaisina: ruuanlaitto, lasten pukeminen ja vieminen puistoon, ruuanlaitto, lasten peseminen, siivoaminen, ruuanlaitto. Arjen aika on äärimmäisen syklistä. Syklisessä aikakäsityksessä, joka on liitetty esimoderniin aikaan ja kirjoituksettomiin kulttuureihin, olennaista on tapahtumien toistuminen. Tällainen aika on tehtäväsuuntautunutta: tärkeää on se, että tietyt asiat tehdään, ei se, milloin ne tehdään. Jos aikatauluja onkin, niistä määrää luonto, ei kello. (Mahlamäki 2006, 43.) Syklinen aika on liitetty naiseen, liittyhän naisilla aikaan myös kuukautiskierron mukanaan tuoma toistuvuus. Julia Kristeva yhdistää naisten aikaan raskauden ja kuukautiskierron myötä ikuisen paluun, ikuisuuden. Hän kuitenkin huomauttaa, että toisto ja ikuisuus kuuluvat myös esimerkiksi mystisten kokemusten aikakäsitykseen. (Kristeva 1993, 166–167.)

Patricia Murphy on tutkinut naisten suhtautumista aikaan. Hänen mukaansa naisella ei ole aikaa, vaan hänen aikansa, oli hän sitten äiti tai

²⁵ Käsittelen *Kolmea vuorokautta* modernistisena teoksena erityisesti luvussa 4.

seurapiirinainen (Sylvia on molempia), on pirstaloitunut lukemattomista velvollisuuksista, joiden jälkeen hän ei enää jaksu luoda. Murphyn mukaan ongelmallista on sekin, että naisille ei opeteta ajan hallintaa. (Murphy 2001, 154–156.) Sylvian tapauksessa ajanhallinta, lineaarisen ajan omaksuminen, tuntuu kuitenkin olevan se, mikä tekee vahinkoa. Lineaarinen aikakäsitys tarkoittaa historiallista, kellon ja kalenterin mittaamaa aikaa, joka on kolmijakoista: ajassa on mennyt, nyt, ja tuleva (Mahlamäki 2006, 43). Vaikka arjen aika on *Kolmessa vuorokaudessa* syklistä, on yhä uudelleen toistuvat tehtävät ja askareet sovitettava lineaariseen aikaan: armotta eteneviin minuutteihin ja liian nopeasti kuluviin tunteihin, vieraiden saapumiseen, Tuomaksen ruokatuntiin, lasten sopiviin nukkumaanmenon aikoihin, tarvittavaan ulkoilun määrään. Sylvia yrittää hallita aikaa ja samalla elämäänsä ajan avulla. Toisaalta ajan hallinta saattaa tarjota ainoan mahdollisuuden tehdä taidetta. Irma Garcian (1989, 163–166) mukaan naisten kirjoittamissa teoksissa naiset usein kokevat ajan uhkana tai vieraana: heidän on vaikea hyväksyä lineaarinen aika. Miespuoliset intressit ovat olleet merkittäviä lineaarisen aikatietoisuuden ja täsmällisen ajanmittauksen sosiaalisessa konstruktiossa. Tämä ei tietenkään tarkoita, että lineaarinen ja täsmällisesti mitattu aika olisi miesten aikaa – tällainen tapa määrittellä aika voi sortaa myös miehiä. Naisten aika taas on usein ollut relaationaalista, kollektiivista aikaa, ja heillä on ollut vain vähän omaa aikaa. (Davies 1989, 15, 17.) Kristevakin (1993, 167) huomauttaa naisellisen subjektiuden ongelmallisuudesta suhteessa lineaariseen aikaan.

Kelloa voidaan pitää yhteneväisen, tarkan ja miehisen ajan symbolina (Davies 1989 passim, erit. 17). *Kolmessa vuorokaudessa* mainitaan huomiota herättävän usein kello, sekunnit, minuutit ja muut ajan mittaamiseen liittyvät asiat. Sylvialle kello on pahin vihollinen. Hän ei pysty vastustamaan kellon määräysvaltaa; äidin ja vaimon velvollisuudet sitovat hänet tiukasti siihen. Kello mittaa Sylvian suoriutumista kotitöistä, kello syö ajan taiteelta ja kellotaululla vilistävät nopeasti ohi hyvät hetket. Sylvia kuvaa alati uhkaavaa aikaa:

Rannekellon tikitys kuuluu niin selvästi tässä asennossa, kello – kohta viisi, kahtakymmentä vaille, Tuomas tulee viideltä, päivällinen on vasta puolivalmis, vauva on saatava kuuteen mennessä kylvetettyä,

syötettyä, nukkumaan. Kello, ja päiväjärjestys, iänikuinen piiskaava tunne – juokse, lennä, repeä, ennätä, muuten aikataulu pettää[.] (KV 120.)

Sylvia toteaa lasten kanssa vietetystä ajasta: ”Minä vihaan näitä kävelymatkoja lasten kanssa. Seison paikallani ja palellun ja lasken sekunteja, jotka menevät hukkaan, ja kun kello lähenee neljää, minä olen niin kiihdyksissä, että vapisen.” (KV 239.) Jokainen puistossa vietetty sekunti on poissa soittamisesta, ja mitä lähemmäs iltaa kello käy, sitä enemmän arki ehtii syödä aikaa taiteelta. Vaikka Sylvian puoliso Tuomas iloitsee Sylvian soitosta ja edistyksestä, tämä ei Sylvian mielestä huomaa olennaisinta: Sylvian on varastettava jostain muusta kaikki aika, minkä hän käyttää musiikin harjoitteluun.²⁶ Hyvänäkin hetkenä, kun Sylvia on Tuomaksen sylissä riidan jälkeen, Sylvia joutuu kilpailemaan ajan kanssa: jokainen minuutti hiljaista lähellä oloa, joka voi koska tahansa katketa, on voitto. Sylvia kuvaa tällaista hetkeä: ”Tuomaan rannekello tikittää hänen poskeaan vasten, on hyvä olla, ilman ainoatakaan ajatusta. Minuutti, taas minuutti.” (KV 272.) Olavi Paavolainen pohti kellon voimaa teoksessaan *Nykyaikaa etsimässä*, tosin konttoristien, metronkuljettajan ja muiden suurkaupungin ilmentymien kautta, seuraavasti: ”Me olemme kellon orjia: ei oma tahtomme ja omat halumme vaan kellon viisarit määräävät jokapäiväisen elämämme kulun.” (Paavolainen 1929/1961, 114). Paavolaisen kuvaamat modernit työläiset tekevät työtään ajatuksetta, samoja mekaanisia liikkeitä toistaen. Sylvia toivoo, että hänkin voisi suorittaa kotityönsä konemaisesti ja ajatuksetta: ”Kunhan et vain ajattele’. Pitäisi siis olla kone, rauhallinen ja päivästä-päivään-jaksava kone[.]” (KV 115.) Tässä mielessä *Kolmen vuorokauden* aikakäsitys on hyvinkin moderni ja poikkeaa muiden tutkimieni teosten aikakäsityksestä.

Joseph Allan Boone on esittänyt, että kaiken merkittävän tapahtuman vähentäminen minimiin toimii naisten kirjoittamissa romaaneissa vasten pakottavaa narratiivista impulssia tai suoraa lineaarista kehitystä, joka veisi kohti kriisiä, kliimaksia ja ratkaisua (Boone 1987, 286). Arjen toistuvuus ja

²⁶ Kallio-Visapään aikalaisella, Solveig von Schoultzillakin aika voi olla välinpitämätön kone, mutta aika merkitsee myös uudistumista ja on elävän palveluksessa. von Schoultz kokeilee, onko aika ystävällinen vai vihollinen, voiko sen kanssa elää sovinnossa vai tuhoaako se (Möller-Sibelius 2007, 109).

totunnaisuus estää Sylviaakin muuttamasta asioita, purkamasta ahdistustaan ja turhaantumistaan ja saamaan aikaan ratkaisua, vaikka hän sitä keskustellessaan Tuomaksen kanssa yrittää. Sylvia haluaisi ottaa ajan omiin käsiinsä ja ajattelee: ”Ja oikeastaan olisi nyt vihdoin pitänyt keskustella, millä tavoin hän saisi enemmän aikaa omalle työlleen.” (KV 249) Arkisen, merkityksettömien tapahtumien kehästä ei kuitenkaan ole ulospääsyä. Sylvia on niin arkisen ajan riivaama, ettei saa edes puhuttua siitä, kuinka saisi lisää aikaa. Jopa Tuomaksen keskusteluyritys, joka voisi johtaa aikaongelman ratkaisuun, näyttäytyy ajan viemisenä Sylviältä: ”Tuomas! Sinä vaanit minua, minulla ei ole ikinä hetkeäkään omaa aikaa [...]” (KV 260.)

Kolmessa vuorokaudessa toistuvat paitsi arjen tehtävät ja askareet, myös Sylvian äitiys, joka nimenomaan sitoo Sylvian kotiin ja arkisiin toimiin. Sylvia inhoaa syklisesti toistuvia kotitöitä, mutta hän haluaa yhä uudelleen tulla äidiksi. *Kolme vuorokautta* määrittää reproduktiivisuus, päähenkilön kyky ja halu äitiyteen, joka näkyy teoksen rakenteessa ja muodossa. *Kolmen vuorokauden* modernistisuutta ei siis voi irrottaa teoksen aihepiiristä ja äitiyden tematiikasta: teoksen modernismi on nimenomaan äitiyden kautta jäsentyvää modernismia ja poikkeaa siten useiden muiden aikakautensa teosten tavasta ymmärtää modernismi. Syklisyyttä voi tosin löytää muistakin modernistisista teoksista, esimerkiksi Marja-Liisa Vartiolta ja Antti Hyryltä (Viikari 1992, 59–69). Sylvia on äitiytensä kautta kosketuksissa konkreettisesti materiaaliseen ja sykliseen. Äitinä hän luo aina uuden lapsen, palaa uudestaan alkuun, ja nimenomaan nauttii tästä lasten materiaalisesta, toistuvasta luomisesta. Äitiyden materiaalisuus ja syklisyys on Sylvialle voimavara ja nautinnon aihe. Sylvia pohtii omaa äitiyttään:

Se [Sylvian äitiys] on animaalista, eikä mikään animaallinen voi kestää kauan kerrallaan. Se vain toistuu, mutta ei jatku[.] Juuri tuo nopeasti kukkiva animaallinen äidinvaisto hänestä on äidin tehnytkin, ei mikään tavallinen lapsirakkaus, rakkaus lapsiin[.] Se ei ole tavallista saattavaa ja tukevaa äidinrakkautta, ei kasvavaa, ei jatkuvasti riittävää. Siihen ei sisälly muuta mielenkiintoa lapseen kuin saada luoda se, ei muuta halua kuin luoda elämää omasta itsestään. Se on tekevä minusta vielä monen lapsen äidin[.] (KV 127.)

Naisten kertomuksia toistuvan raskaana olemisen ja synnyttämisen nautinnosta onkin tulkittu nautintona syklisestä rytmistä. Raskauden,

synnyttämisen, imettämisen, lapsesta irtautumisen ja uuden raskauden sykli voivat määrittää naisen ajankokemusta. Tästä syklisyydestä voi tulla myös riippuvaiseksi, kuten Ritva Nätkin on todennut naisten omaelämäkerrallisia aineistoja tutkiessaan. (Nätkin 1997, 178.) Sylviallekin syklisyys tuo suurta nautintoa ja hän haluaa tehdä vastoin voimiaan ja taiteilijan uraansa yhä uusia lapsia. Frida Johles Forman onkin esittänyt, että siinä, kun miesten aika on kuolemakeskeistä, naisten aika on syntymäkeskeistä (ks. Mahlamäki 2006, 45).

Naisten yhteys sykliseen ja materiaaliseen on usein nähty voimavarana. Josephine Donovan esittää teoksessaan *After the Fall*, että äititaiteilijoiden taide on yhteydessä feminiiniseen, naisten alueeseen, ”taiteen luonnollisiin lähteisiin”, kun taas tytärtaiteilijoiden taide on *logoksen* läpitunkemaa ja siksi vieraantunutta. Esimerkiksi Willa Catherin mukaan kalkkunan täydellisesti paistava perheenäiti on taiteilija. Donovanin mukaan naisten kotoinen estetiikan harjoitus esimerkiksi Virginia Woolfin teoksissa on todellisuudelle uskollista ja paljastaa jokapäiväiseen elämään piilotetut onttiset valaistukset. (Donovan 1989, 56, 114–115.) Dorothy M. Richardsonin romaanisarjassa *Pilgrimage* (1915–1938) jokapäiväinen elämä ei ole vain tausta päähenkilön todelliselle elämälle, vaan se on tämän elämää yhtä lailla kuin älyllisemmät ja poikkeuksellisemmat asiat. Gertrude Steinin teoksissa jokapäiväisyys assosioituu luovuuteen (Randall 2007, 80, 301.) Suomalaisen modernistin Solveig von Schoultzin tuotannossa naistaiteilijoiden luovuus on yhteydessä arkipäivän velvollisuuksiin ja muihin ihmisiin. Taiteellinen toiminta ei ole oma erillinen alueensa. (Möller-Sibelius 2007, 271.)

Naisille on myös helpommin sallittu epäabstrakti, materiaalia painottava taide, joka on ollut lähempänä käsityötä ja naisen ruumiin toistuvia prosesseja. Tällaista taidetta voidaan kutsua myös tilalliseksi ajallisen sijaan. Tutta Palinin mukaan 1920–1930-luvuilla äitiysdiskurssi korostui useissa porvarillisissa naistenlehdissä – kotitaide, arkiset aiheet ja kotien kaunistukseksi sopivat teokset olivat naisille kuuluvaa aluetta. Periaatteessa naisellista taidetta arvostettiin, mutta toisaalta naiselliset piirteet olivat jo valmiiksi hierarkiassa alempana, esteitä sille, että taide voitaisiin määritellä arvokkaaksi (Palin 2004, 16, 28.)

Modernistista kirjallisuutta ja aikaa tutkinut Bryony Randall (2007, 56) kuitenkin huomioi, että vaikka feminiinisyys ja rytmi on esimerkiksi Woolfin kohdalla liitetty vapauttavaan luontoon, rytmi voi liittyä myös pakkoon; jokapäiväisyys voi olla naisille yhtä lailla alistavaa kuin vapauttavaa. Äitiyden ja toistuvuuden suuresta merkityksestä huolimatta *Kolme vuorokautta* on tutkimistani teoksista se, joka voimakkaimmin asettuu vastoin näkemystä naisen arkisesta työstä taiteena. *Kolmea vuorokautta* määrittävä arjen kronotooppi ei anna Sylvian taiteilijuudelle minkäänlaista tilaa, vaan Sylvian taiteilijuus sijoittuu kokonaan tämän kronotoopin ulkopuolelle. Naismodernistien teoksissa onkin usein esillä ristiriita perinteisen naisen roolin ja taiteilijan roolin välillä (Rees 2005, 169). Tämä ristiriita on keskeinen *Kolmessa vuorokaudessa*. Sylvia nauttii uuden elämän luomisesta mutta ei äidin ja vaimon arjen täyttävistä velvollisuuksista. Sylvia sanoo, että hän ei voi tuntea kotityötä – munakkaan valmistamista tai kastikkeen vatkaamista, kuinka täydellisesti sen sitten tekikään – omaksi työkseen. Sylvian taiteilijaminän ääni on

[...]pilkallinen ja irvistelevä, kun hän hakkaa mattoja ja peitteitä parvekkeella [...]ja silloin Sylvia vimmastuu ja purkaa raivonsa pielukseen ja pieksää siihen sen tahdin ja rytmin, mikä on siinä sävellyksessä, jota hänen omasta mielestään juuri pitäisi harjoitella. (KV 16.)

Mattojen tamppaaminen ei ole Sylvialle missään nimessä taidetta, vaan pelkkää pakkoa, johon voi purkaa ahdistusta siitä, että ei ole aikaa eikä tilaa musiikille.

Tiina Mahlamäen mukaan naiselliseen ”keittiöiden aikaan” liittyviä käsitteitä ovat toistuvuus, arkisuus, rutiinomaisuus, jatkuvuus ja syklistyys. Kotityöt tuovat arkeen jatkuvuutta, ja ne voidaan nähdä orjuuttavina tai ne voivat kertoa toimijuudesta ja vastarinnasta. (Mahlmäki 2006, 82.) Kiinnostavaa on, että myös Solveig von Schoultz on käsitellyt tuotannossaan arjen tematiikkaa. Hän kirjoitti runoja mm. matonpesusta ja ompelusta. Runossaan ”Sydvästklippan” hän kuvaa iloa meressä puhdistuvasta matosta: ”vintersmutsen är envis/envisare sammandunkande ränder/höns och öl och ringblom [...] havet som förvändlar smutsiga minnen/i blåsande dofter, frisk

och väldig glömska”. (von Schoultz 1952, 68–69.) Tässä runossa työ ei ole turhaa ja loputtomasti toistuvaa, vaan mielekästä ja ilahduttavaa.

von Schoultzin runoissa tulee esiin se, kuinka niinkin arkipäiväisellä toimella kuin matonpesulla on itsessään merkitys, itseisarvo²⁷. von Schoultzilla naista ei voi erottaa työstä, jota hän tekee, mutta tämä työ voi olla myös puuduttavaa ja yksitoikkoista niin ettei naista lopulta voi erottaa hänen käyttämästään ompelukoneesta. Nainen voi myös ylläpitää arkista maailmaa mielettömyyteen asti. Runossa ”Mattväft” nainen leikkaa matonkuteita yhä lisää, vaikka entiset kerät homehtuvat kellarissa: ”Och medad hon klippte/girigt hukad/möglade nystanen i källarn.” (von Schoultz 1956, 40.) von Schoultzin teoksissa luominen on kuitenkin pohjimmiltaan fyysistä ja lapsi voi olla taideteoksen kohde ja inspiraation lähde (Möller-Sibelius 2007, 233, 260–268, 301, 314–316).

Ruumiillisen työn vieroksunta yhdistettiin 1920–1940-luvulla itsekkääseen hirviöäitiin – onnistunut nainen oli ruumiiton ja kotityölle omistautunut (Männistö 2003, 131–132). *Kolmessa vuorokaudessa* taiteellinen luominen on puhtaan älyllistä ja Sylvian ”oma itse” paikallistuu nimenomaan puuduttavan kotityön ulkopuolelle, puhtaaseen älyllisyyteen. *Kolmessa vuorokaudessa* mattojen tamppaaminen on vastenmielistä ja epämiellyttävää työtä, joka vie aikaa naisen todelliselta työltä, taiteelta, ja saa aikaan ainoastaan kiukkua. Sylvian ajatuksia kuvataan seuraavasti:

On kovin venyvä ja lattea sanonta: olla oma itsensä, mutta jotakin siihen suuntaan Sylvia haluaisi. Totta kai hän on oma itsensä täälläkin, kotona, tehdessään rasittavaa työtä ja yrittäessään jaksaa lasten kanssa, mutta hän hermostuu ja epäonnistuu kymmeniä kertoja päivässä, koska hän ei voi tuntea tätä työtä omakseen ja ainoaksi. (KV 15)

²⁷ Hagar Olssonin teoksen *Chitambo* (1933) päähenkilö Vega Maria inhoaa kotitöitä kuten Sylvia. Hän kuvaa niitä: ”Jag avskydde alla dessa saker så djupt att ja gärna hade sparkat till dem och slagit sönder dem[.]” (Olsson 1993, 34.) Toisin kuin *Chitambossa*, *Kolmessa vuorokaudessa* kuukaan ei pakota Sylviaa kotitöihin, vaan hän pakottaa itse itsensä; Sylvia on itsestään selvästi sisäistänyt naisen roolin. Myös Cora Sandelin *Alberte*-romaanissa (1926–1939) taloustyö estää Albertea kirjoittamasta (Rees 2005, 170). Mona Cairdin teoksessa *Daughters of Danaus* (1894) taloustyö tuntuu olevan suorastaan suunniteltu estämään perheen äidin musiikillinen lahjakkuus (Murphy 2001, 164–165). Myös Iris Uurron *Ruumiin ikävässä* tulee esille arjen puuduttavuus ja toistuvuus. Päähenkilö kuvaa kotitöitä: ”Voi miten väkevästi minä vihaan tätä astianpesua. Siitä voi tulla epätoivoiseksi ja kuoliaaksi. Tekisi mieli kaataa kaikki perunatkin hanan alle, jos ne menisivät edes läpi ja kolisivat pitkin likajohtoa kaupungin alla ja hilloutuisivat muhruiksi, iljettävät kappaleet, uudessaan siellä kaiken maailman ihmisten pesuvesissä.” (Uurto 1930, 16–17.)

Vaikka suurin osa Sylvian ajasta kuluu kodin ja lasten hoitamiseen ja vaikka teosta määrittää arjen kronotooppi, tuodaan *Kolmessa vuorokaudessa* ilmi, että Sylvian todellinen työ on taide. Itse asiassa kaikille teoksen henkilöille taide tai siihen rinnastuva tiede on todellista työtä – syklisessä arjessa ei ole tilaa merkitykselliselle työlle. Kertoja toteaa: ”Ja meitä huvittaa nähdä, miten Sylvia ei sano työkseen sitä, mitä hän perheensä keskuudessa ja kodissaan suorittaa, Tuomaalle ja Eliaalle ei opetustoimi ole työtä, eikä Paulalle se, minkä hän tekee tilauksesta ja mistä hänelle maksetaan hiukan palkkaa” (KV 192). *Kolmen vuorokauden* sodan jälkeisessä Suomessa työ määrittää ihmistä, ja sen vuoksi teoksen henkilöt mieltävät työkseen sen, minkä kokevat itselleen merkitykselliseksi. Myös von Schoultz korosti teoksissaan työn merkitystä. Möller-Sibeliuksen (2007, 246–247) mukaan hän kuitenkin toi esiin ihmisen sisäisen kasvun merkityksen työn ohella ja sitä tehdessä ja korosti kaiken työn arvokkuutta. *Kolmessa vuorokaudessa* työn merkitys kyllä korostuu, mutta työ on selvästi jaettavissa eri luokkiin: vain taiteellinen tai tieteellinen työ on arvokasta.

Modernismille on tyyppillistä tunteiden yhdistyminen likaisuuteen ja arkeen – kaikkeen siihen, mitä pyritään välttämään. Tässä mielessä Sylvia ilmentää mitä suurimmassa määrin modernismin pyrkimyksiä. Henkisen tyydytyksen Sylvia saa vain taiteen parissa; se on Sylvialle puhtaana älyllistä nautintoa:

Ja Sylvia tuntee, miten toista tämä on kuin päivisin kaikki taloustyö ja lastenhoito, ei tunnu edes väsymystä, vaikka hän on äsken yrittänyt kaikkensa. Tämä on sellaista mihin hän kelpaa ja mikä on kokonaan hänen omaansa[.] Tässä voi ajatella ilman tunteen painolastia, kirkkaasti ja intensiivisesti. [...] ilo johtuu älyllisestä[.] (KV 142.)

Sylvian taide irtoaa arjen kronotoopista ja ylipäänsä naiseen yhdistetystä tilallisuudesta. Musiikki on erityisen ajallista taidetta (ks. Murphy 2001, 170) toisin kuin vaikkapa kuvataide, jossa taideteokset ovat konkreettisia, materiaalisia esineitä. Toisaalta Sylvia (sama pätee *Menneen päivän* päähenkilöön) ei ole säveltäjä, vaan muusikko, joka tulkitsee muiden (miestaiteilijoiden) säveltämiä kappaleita. Kuten toin aiemmin esiin, toistamiseen perustuva taide, kuten soittaminen, laulaminen ja näytteleminen on usein nähty naisille luontevana ja sopivana taiteena. Sylvian soittoa ei

kuitenkaan ole kuvattu kopioimisena tai sieluttomana toistona, vaan Sylvia tekee soittamistaan kappaleista omiaan. Sylvia soittaa teoksessa mainittua Brahmsia yllättävästi, tyyliä ja jyrkästi, tavalla, jolla sitä ei yleensä soiteta. Musiikin luonne on Sylvialle merkittävä ja ominainen asia: hän rakastaa musiikissa juuri sen abstraktiutta ja älyllisyyttä. Hänen taiteensa asettuu selvästi vastakkaiseksi hänen äitiydelleen ja naiseudelleen – musiikin maailmassa niille ei ole tilaa. Taide sijoittuu aina tilaan ja aikaan, jossa lapset eivät ole läsnä: Sylvia voi soittaa vain lasten mentyä nukkumaan, ja hän kokee selvästi olevansa kahtia jakautunut taiteilijaan ja äitiin. Sylvialle ruumis on erillinen toimija, jolla on oma tahto: se tahtoo luoda uutta elämää vastoin Sylvian muita tarpeita. Tällainen näkemys on esillä monta lasta synnyttäneiden äitien kertomuksissa; ruumis tahtoo lisää lapsia, sykli ei saa katketa, vaikka järki kieltää lasten hankkimisen (Nätkin 1997, 178). Sylvian taiteen älyllisyyden korostus on kiinnostavaa, sillä esimerkiksi Willa Catherin teosten kohdalla on korostettu naistaiteilijan taiteen liittymistä tunteisiin. Catherille musiikki oli tunteellinen kokemus ja taiteilija tunteiden lähetin. Tästä huolimatta naisten on Catherin teoksissa usein valittava joko rakkaus tai taide. (Pannill 1975, 149.)

Alison Booth (1992, 82) kuvaa naisten kirjoittamissa teoksissa esiintyvää pysyvään ratkaisuun päätyvätöntä tasapainoilua naiseuden ja taiteilijuuden välillä. Tällainen tasapainoilu määrittää myös *Kolmea vuorokautta*. Sylvian tempoilu äitiyden ja vaimona olon ja toisaalta taiteilijuuden välillä on jatkuvaa. Sylvia on sekä suuri taiteilija ja siitä tietoinen, että omasta mielestään riittämätön äiti ja vaimo. Ruumis ja äly asettuvat *Kolmessa vuorokaudessa* vastakkaisiksi. Älyä edustaa taide, musiikki, jonka Sylvia kokee omakseen ja jossa hän voi toteuttaa itseään puhtaimmillaan. Ruumista puolestaan edustaa naiseus ja äitiys ja näihin yhdistyvä arki lukuisine puuduttavine velvollisuuksineen. Kuitenkin äitiys tuo mukanaan myös nautinnollisen syklisyyden, animaalisemoiden, joka on yhtäläillä erottamaton osa Sylviana kuin musiikki; jotain, jota hän yhä uudestaan haluaa toteuttaa.

3. Naistaiteilijaromaanin avioliiton ja kuoleman juonet

3.1. Ongelmallinen juoni

Tässä luvussa käsittelen taiteilijaromaanien juonia. Peter Brooksin (1984/1992, 13) mukaan juoni yhdistää venäläisten formalistien *fabulan* ja *sjuzetin*; juoni on sekä tarinan elementit että niiden järjestys. Vielä 1800-luvulla kirjallisuudessa oli naisille tarjolla lähinnä kaksi juonivaihtoehtoa: toinen johti avioliittoon, toinen kuolemaan. Avioliitto oli naisen juonen oikea päätepiste, kun taas kuolema oli ainoa vaihtoehto naiselle, joka ei asettunut sukupuolelleen sopivaan rakkauden ja avioliiton juoneen. Usein tutkijoiden mukaan naiskirjailijat ovat vasta 1900-luvun alussa naiskirjailijat alkaneet muunnella näitä juonikonventioita. (Gilbert & Gubar 1986, 30; DuPlessis 1985, 3–59.) Esimerkiksi Jane Austenin teoksissa avioliitto on naisen juonen päätepiste. On yhdentekevää, mitä nainen tekee avioliiton jälkeen – naisen juoni sijoittuu aikaan ennen avioliittoa (Brownstein (1982/1984, 90)²⁸. Avioliiton ja kuoleman funktio on siis sama: molemmat päättävät naisen kertomuksen.

Juonellistamista tutkineen Joseph Allen Boonen (1987, 99) mukaan rakkausjuonen ja ylipäänsä naisten halua säätelevän kulttuurisen instituution ongelmat tulevat erityisesti ilmi naiskehitysromaanissa, joka päättyy itsenäisen sankarittaren kuolemaan. Avioliiton ja rakkauden juoniin ei usein myöskään taiteilijuus mahdu; sen on nähty olevan ristiriidassa sekä naiseuden yleensä että erityisesti äitiyden kanssa. Naistaiteilijaromaaneja tutkineen Anne E. Boydin mukaan taiteilija ja vaimo yhdistyvät vasta Elisabeth Stuart Phelps'n taiteilijaromaanissa *Story of Avis* (1877). Myöhemmät taiteilijaromaanit Boyd

²⁸ Konventiota ja sen kyseenalaistamista ensimmäisissä suomalaisissa naisten kirjoittamissa romaaneissa käsittelee mm. Grönstrand 2005, 163–172, 247–248.

näkee realistisempina, sillä teokset päättyvät joko naisen tai taiteilijan tai molempien kuolemaan. (Boyd 2004, 86–87.) Linda Hufin (1983/1985, passim) mukaan taas rakkauden mukanaan tuoma keskittyminen toisista huolehtimiseen tuhoaa naistaiteilijaromaaneissa väistämättä taiteilijan. Tulkinnat naisten juonien päättymisestä kuolemaan tai avioliittoon tai rakkauden tuhoavasta vaikutuksesta taiteelle eivät siis koske vain 1800-luvun kirjallisuutta. Kristina Fjelkestamin (2010, 55) mukaan taiteen ja rakkauden vastakkainasettelu jatkui pitkään 1900-luvulla, mutta toisaalta sitä kyseenalaistettiin jo 1800-luvulla. Boonen mukaan rakkausjuonen jäänteet jatkuvat aina nykyaikaan asti. Esimerkiksi uutta naista käsittelevät romaanit ovat osoituksena rakkausjuonen jatkumisesta – näissä vain seksuaalisuus yritetään ylentää ja tuoda myös seksi hyväksytyyn käytökseen piiriin. (Hetero)seksuaalinen suhde on tullut paikalle, jolla aiemmin oli avioliitto. (Boone 1987, 134–135.)

Ensimmäinen suomalainen naisen kirjoittama romaani, joka ei pääty kuolemaan tai avioliittoon, on kuitenkin jo Fredrika Runebergin *Sigrid Liljeholm* vuodelta 1862. Kuten Kati Launis huomauttaa, avioliitto ei kuitenkaan naiskirjailijoiden teoksissa ollut vain negatiivinen asia vaan myös mahdollisuuksien avaaja. (Launis 2005, 76, 251.) Boonen mukaan taas avioliittoideaali oli iskostettu niin syvälle perinteiseen romaaniin, että sen vastustaminen vaati konventionaalisten muodon tapojen, loppujen ja sisällön syvällistä uudelleen ajattelua. Vastatraditioita kuitenkin löytyy: kosintajuonen ja suljetun häälopun vastatraditioita ovat avioliiton myyttien paljastaminen sisältäpäin sekä sellaisten henkilöhahmojen kirjoittaminen, joiden kehityskaari sijoittuu romanssikonvention ulkopuolelle. Boone huomauttaa, että useat englantilaiset ja yhdysvaltalaiset kirjailijat ovat jatkaneet naisen juonta avioliittoa pidemmälle ja kuvanneet myös avioelämää. Angloamerikkalaisessa romaanissa on lisäksi aina ollut pinnanalainen traditio, joka on sallinut naisille itsenäisen elämän seurustelun ja avioliiton ulkopuolella. (Boone 1987, 19–20, 114, 282.)

Peter Garretin mukaan monijuonisuus mahdollistaa strukturaalisten perspektiivien dialogin, joka estää päättymisen yhteen tiettyyn merkitykseen (ks. tästä Boone 1987, 149). Useat rinnakkain kulkevat ja keskenään risteävät juonet mahdollistavat tutkimissani teoksissa useiden eri vaihtoehtojen esittämisen naispäähenkilön tarinaksi. Tutkimissani teoksissa on nähtävissä useita

tapoja kiertää naisten tiukasti rajattuja juonia ja samalla osallistua ajankohtaiseen keskusteluun naisen paikasta, oikeuksista ja mahdollisuuksista. *Menneen päivän* ja *Murtuneiden toiveiden* kohdalla tuon esiin vuosisadanvaihteen keskustelun sukupuolimoraalista, naisten mahdollisuudesta vapaisiin rakkaussuhteisiin ja äitiyteen ilman avioliittoa. *Lasiseinän* yhteydessä taiteilijuus ja rakkaus kiinnittyvät erilaisiin uskonnollisuuden muotoihin: herätysliikekristillisyyteen ja toisaalta katoliseen uskontoon ja luostarielämään. *Kolmessa vuorokaudessa* kuolema tai avioliitto -tematiikka laajenee valinnaksi Eroksen ja Thanatoksen välillä.

Aineistoni viimeisen teoksen, Sinikka Kallio-Visapään *Kolmen vuorokauden*, kohdalla koko juonen käsite joutuu tarkastelun alle. *Kolme vuorokautta* esitellään psykologisena kurkistuksena satunnaisesti valittujen ihmisten elämään. *Kolmen vuorokauden* kuluessa henkilöhahmot tekevät arkisia asioita: he käyvät syntymäpäiväkutsuilla, baarissa ja ravintolassa, kulkevat kaduilla, laittavat ruokaa, riitelevät ja sopivat. Teoksessa kertoja esittelee kuitenkin heti aluksi tiukat säännöt: ihmisten uniin ei ole pääsyä, mutta sen sijaan useiden henkilöiden elämää ja ajatuksia on mahdollista seurata yhtä aikaa.

Kolmessa vuorokaudessa annetaan ymmärtää, että romaanin henkilöt on valittu mukaan sattumanvaraisesti ja myös teoksen tapahtuma-ajankohta voisi olla mikä tahansa. Teoksen kertoja ei usko juoniin eikä ota kiinnostavaa juonta kertomisen lähtökohdaksi; hän ei odota, että mitään erityistä tapahtuisi – eihän elämässä yleensä tapahdu. Kertoja toteaa: ”Me katsomme, [...] mitä hänelle [Paulalle] tapahtuu. Tapahtuu? On hyvin vähän todennäköistä, että hänelle tapahtuu mitään[.] Hän kulkee kadulla, hän juttelee jonkun kanssa, hän menee nukkumaan, herää, tekee työtä. Siinä kaikki[.]” (KV 10.) Kuitenkin teoksen kolme vuorokautta osoittautuvat ratkaiseviksi useiden kirjan henkilöiden kannalta. Ne ovat jopa teoksen ns. päähenkilön Paulan kolme viimeistä vuorokautta; tietämättään lukija seuraa tapahtumia ja ajatuskulkuja, jotka johtavat Paulan kuolemaan. Näin ollen *Kolme vuorokautta* muistuttaa juonirakenteeltaan jopa tragediaa. *Menneessä päivässä* päähenkilön kuolema on juonen alkupiste, kun taas *Kolme vuorokautta* on teoksen päätyttyä

kerittävä uudestaan auki ja luettava teoksen tapahtumia Paulan kuolemaan johtavana juonena.

Kolme vuorokautta siis minimalisoi tarinan ja kasvattaa kuvausta – näitä on pidetty modernismille tyypillisinä piirteinä (ks. Hökkä 1999, 84).²⁹ Modernistiset kirjailijat kritisoivat usein juonia, tai oikeammin niiden vaatimaa yhtenäisyyttä ja kausaalisuutta, joka vaati pohjaiseen yhteistä katsomuspohjaa. Perusteena juonettomuudelle saattoi myös olla se, mihin *Kolmen vuorokauden* kertojakin viittaa, yhteinen tieto elämän kulusta: kaikkihan tietävät, ettei elämässä ole juonia. (Vrt. Viikari 1992, 57–58.) Esimerkiksi Antti Hyry hyväksyi ainoana juonena ajalliset jatkumot (mts. 57). Ajallisten jatkumoiden merkitykseen viittaa nimellään paitsi Hyryn *Kevättä ja syksyä* (1958), myös *Kolme vuorokautta* – ja *Mennyt päivä. Kolmen vuorokauden* lähtökohta juonellisuuteen on juuri ajallinen jatkumo.³⁰ Kertoja olettaa, ettei kertomuksen kohteeksi valittujen ihmisten elämästä rakennu juonta, mutta kehikon aikaansaamiseksi tarinalle teoksen aika on tarkasti rajattu kolmeksi päiväksi.

Kolmessa vuorokaudessa juonettomuuden oletus ei kuitenkaan käy toteen. Siitä huolimatta, ettei kertoja usko tapahtumiseen vaan ainoastaan ajan kulkuun, asioita kuitenkin tapahtuu, juoni rakentuu: Paula kuolee ja – kuten Eskil tuo teoksen lopussa esiin – tämä johtui siitä, miten läheiset ihmiset kohtelivat häntä, kenties juuri viimeisimmän vuorokauden tapahtumista. Eskil sanoo:

”Te kauniit, Sylvia, itse viehätys, ja Tuomas, sinä, joka olet ulkomuodoltasi niin edullinen, teillä ei ollut Paulalle aikaa. [...] Mitä minä olisin voinut tehdä muuta kuin olla kiusaamatta häntä ja pysytellä poissa”. ”Mutta minun olisi pitänyt. Miksen minä nähnyt paremmin? Miksen puhunut teille aikaisemmin, että olisitte tekin saaneet silmänne auki?” (KV 343.)

Elias taas päättää jatkaa elämäänsä niiden kokemusten vuoksi, jotka Paula ja Sylvia ovat hänelle tarjonneet. Kaikella on syynsä ja seurauksensa ja tarinalla loppuhuipennuksensa. Teos kirjoittuukin vasten modernistista juonet-

²⁹ Samanlaista kaavaa noudattaa Kallio-Visapään myöhempi teos *Kaislakerttu* (1950), joka muodostuu pääasiassa päähenkilön sieluelämän kuvauksesta, mutta päättyy tämän yllättävään kuolemaan vahingonlaukauksesta lintumetsällä.

³⁰ Toisaalta joissakin Lassi Nummen, Jorma Korpelan ja Pentti Holapan romaaneissa kyseenalais-tetaan jopa ajallista jatkuvuutta (Viikari 1992, 59).

tomuuden pyrkimystä. Kuten Auli Viikari (1992, 58) huomauttaa, lukija voi toki havaita syysuhteita myös sellaisessa kerronnassa, joka pyrkii kausaalisten tulkintojen vastustamiseen – esimerkiksi *Kevättä ja syksyä* voidaan lukea vaikkapa sosiaalisena tai uskonnollisena kehitysromaanina.

Peter Brooks onkin sitä mieltä, että juonesta on mahdotonta päästä eroon. James Joycen, Virginia Woolfin, Marcel Proustin, André Gidén ja muiden modernistikirjailijoiden teokset eivät voi olla vailla juonia niin kauan kuin ne ovat kertovia rakenteita, jotka merkitsevät. Niinpä näissä teoksissa juonellistaminen tapahtuu ironisesti ja huonolla omalla tunnolla, aikomuksena paljastaa formaalisten struktuurien keinotekoisuus. Kokeellisessa narratiivisessa fiktiossa juoni fragmentoituu, sitä parodioidaan ja lukijan odotukset petetään. Samaan aikaan tällainenkin fiktio kuitenkin kuljettaa lukijaa eteenpäin juonellistetuin narratiivisin elementein. (Brooks 1984/1992, 113–114; 314–315.) *Kolmen vuorokauden* kertoja saattaa saada lukijan uskomaan, ettei ole mitään odotettavaa – ettei ole juonta, jonka päättymistä haluta. Samaan aikaan kertomus kuitenkin kulkee kohti dramaattista loppuaan. Luettuään kertomuksen loppuun lukija huomaa, että on lukenut Paulan itsemurhaan johtavaa juonta – kaikki kertomuksen tapahtumat voi lukea tältä kannalta. Sylvia tai Elias ei voinut Paulaa auttaa, eikä Eskil häntä pelastaa, sillä juonen oikea loppu oli saavutettava. Pikemmin kuin juonellistamisen parodiana, *Kolme vuorokautta* voikin nähdä juonettomuuden parodiana. *Kolme vuorokautta* voi lukea myös Frank Kermoden kahden juonen periaatteen kautta. Kermoden mukaan modernissa kirjallisuudessa on aina kaksi juonta, ajaton, salattu ja metaforinen sekä pinnallinen ja inhimilliseen aikakokemukseen kytkeytyvä. (Kermode 1989, 208–210.) Näin on mm. *Mrs Dallowayssa* (1925), jossa alajuoni paljastuu *Kolmen vuorokauden* tapaan tragediaksi. James Joycen *Odyssseuksessa* (1922) taas alajuonena toimii *Odyssseia (Ulysses)*.

Kolmessa vuorokaudessa musiikki on keskeistä Sylvian taiteenlajin vuoksi: Sylvia soittaa ja pohtii musiikkia teoksen aikana, ja Paula käyttää musiikin kieltä pohdinnoissaan. Musiikki liittyy myös modernismin estetiikkaan; monen modernistisen teoksen jäsenyyksen on tulkittu löytyvän musiikista. Kirjallisuuden modernismia ja musiikkia tutkinut Brad Bucknell

huomauttaa, että musiikki koostuu pohjimmiltaan äänen organisoimisesta ajassa; musiikki on ennen muuta kronologista taidetta. Bucknellin mukaan tästä huolimatta usein modernistisessa kirjallisuudessa, joka väittää olevansa musiikillisesti inspiroitunutta, teoksen muodolliset ominaisuudet yrittävät rikkoa lauseen linjan; luoda ei-lineaarisen rakenteen. (Bucknell 2007, 516.) Myös *Kolme vuorokautta* leikittelee teoksen rakenteella lainaten käsitteitä musiikista, mutta teoksen rikkonaisuus on vain näennäistä. Paula pohtii elämänsä loppupuolella, että hänellä on tekeillä fuuga – kokonaisuus, joka on näennäisesti särjetty, ”alituinen pako ja alituinen paluu samassa kehässä” (KV 330), kuten Paula fuugan määrittelee. *Kolmen vuorokauden* rakenne vaihtelevine fokalisoijineen ja ”satunnaisine” tapahtumineen saattaa vaikuttaa rikkinäiseltä ja ei-lineaariselta, mutta tämä on vain näennäistä: teoksella on teleologinen juoni ja selkeä lopetus, Paulan itsemurha, johon teokseen valittujen tapahtumien ja näkökulmien voi nähdä johtaneen. Kertoja valitsee teokseen tapahtumia ja henkilöhahmojen ajatuksia kapellimestarin tapaan: tapahtumiin tuodaan erilaisia valaistuksia, jotta saadaan kokoon kiinnostava kertomus. Paula ei olekaan sattumanvaraisesti valittu kiinnostuksen kohde vaan tragedian sankaritar. Fuugaan, näennäisen rikkonaisuuden takana olevaan ehjään muotoon, viittaaminen ei ole esillä vain *Kolmessa vuorokaudessa*. Modernistista ”musikaalista” kirjallisuutta on usein kuvattu fuugamaiseksi tai kontrapunktiseksi, näin on määritelty esimerkiksi Ezra Poundin *Cantos*-teosta (post. 1987) tai Joycen *Odysseusta*. (Bucknell 2007, 516.) Tässä valossa *Kolme vuorokautta* näyttäytyy muodollisesti modernismin merkkiteosten kaltaisena.

Kolme vuorokautta leikittelee lisäksi modernistisella yhdenpäivänromaanin idealla. Juhani Sipilän mukaan yhdenpäivänromaanin voi pitää voimakkaasti ajallisesti keskittyneen romaanin variaationa. Yhdenpäivänromaanit ovat mm. Woolfin *Mrs. Dalloway* (1925) ja Joycen *Odysseus* (1922). Yleensä yhdenpäivänromaanissa tapahtuma-alue on – ymmärrettävästi – varsin rajattu, kerronta keskittyy ja tiivistyy ja kuvauksen keskiössä on psykologinen aika. Yhdenpäivänromaanin lyhyt aikajana kyseenalaistaa perinteisen, lineaarisen juonen. Elämän kokonaiskuva muodostuu yhdenpäivänromaanissa sen perusteella, kuvataanko tavallista vai

poikkeuksellista päivää – poikkeukselliseen päivään voivat osua tärkeät ratkaisut ja käännekohtat, jopa päähenkilön kuolema. (Sipilä 2006, 210–217.) Myös *Kolme vuorokautta* sijoittuu vain muutamiin, toisiaan lähellä oleviin paikkoihin ja siinäkin lyhyt tapahtuma-aika on keino kerronnan keskittymiseen ja tiivistymiseen: enempää aikaa ei tarvita, jotta teoksen henkilöhahmojen elämän ongelmakohtat ja merkkitaipaukset saadaan tuotua esiin. *Kolme vuorokautta* kuitenkin irvailee myös yhdenpäiväromaanin idealle: teoksessa on kyseessä nimenomaan poikkeuksellisten päivien kuvaaminen, vaikka kertoja sitkeästi muuta väittääkin. *Kolme vuorokautta* ei sitä paitsi tyydy yhteen päivään: se tarvitsee kolme, ja päivien määrä on vieläpä nostettu teoksen otsikon tasolle, jottei viittaus yhdenpäivänromaanin varmasti jäisi huomaamatta.

3.2. Taiteilijanaisen kuolema

Peter Brooks lukee juonellistamista lopun haluna. Brooks (1984/1992, 37) mukaan kertomukset kertovat halusta ja herättävät samaan aikaan halua. Tämä halu muistuttaa Freudin Eros-voimaa; se sisältää seksuaalisen halun mutta on suurempi ja monimuotoisempi, sen pyrkimyksenä on yhdistää orgaanista substanssia aina suuremmiksi yksiköiksi. Sigmund Freud erotti toisistaan kaksi viettelijää: Eroksen, joka on seksuaali- ja itsesäilytysvietti, ja tämän vastineeksi kuolemanvietin, joka myöhemmin nimettiin Thanatokseksi. Kuolemanvietin tehtävänä on johtaa ”orgaanisesti elävä takaisin elottomaan tilaan[.]” (Freud 1920/1993, 194.) Itsesäilytysvietti taas pyrkii yhdistelemään elävää substanssia yhä laajemmalle ja siten säilyttämään elämää. Elämä itse näyttäytyy kompromissina näiden kahden vietin välillä. (Mts. 149; katso myös Freud 1914/1933, 63–120.)

Koska kerronnallisen halun moottori sijaitsee kertomuksen lopussa, on kerronnan halu Brooks (1984/1992, 37) mukaan lopun halua. Loputon kertomus olisi merkityksetön ja lopun puute vaarantaisi alun. Brooks (1984/1992, 37) mukaan se, mikä toimii tekstissä toiston kautta, on kuoleman vaisto, vietti, joka kohdistuu loppuun. Toisto toimii vastoin mielihyväperiaatetta. Kaksi eteenpäin vievää

liikettä toimii tekstissä yhdessä luodakseen viivytyksen, joka synnyttää mielihyvää, koska lukija tietää, että viivytyks on välttämätön lähestyttäessä todellista loppua. Juoni on vain poikkeama alun ja lopun välissä. Lue kerronnan tapahtumia lupauksina ilmoituksesta, lopullisesta koherenssista. (Brooks 1984/1992, 52, 93, 93, 95, 102–103.)

Aineistoni ensimmäisen teoksen, *Menneen päivän*, alku tekee selväksi naistaiteilijan juonen päätepisteen: teos alkaa päähenkilön hautajaisista. Teosta voitaisiin siis kutsua analyttiseksi draamaksi. Tämä lopusta aloittaminen ei sinänsä ole poikkeuksellista. Lisbeth Larssonin (2004, 37) mukaan kuolema ei useinkaan ole vain juonen loppu vaan myös sen alku – esimerkiksi naturalistisissa 1800-luvun romaaneissa kuolema antaa merkityksen tarinalle elämän historiasta. *Mennyt päivä* paljastaa heti sen, mihin juonellinen lukeminen Peter Brooksian mukaan pyrkii: kertomuksen lopun. Varsinaisen kertomuksen merkitys poikkeamana tulee erityisen hyvin esiin *Menneen päivän* kohdalla, koska lukija saattaa teoksen alun, päähenkilön hautajaiset, luettuaan helposti arvata, että päähenkilön kepeät opiskeluvuodet suurkaupungissa, rakastuminen ja kauniit tulevaisuudentoiveet eivät johda onnelliseen loppuun. *Mennyt päivä* rakentuu siis pyrkimyksestä tietää, miksi naistaiteilijan elämä päättyi ja kuka on hänen haudallaan katuva vanha mies. *Menneessä päivässä* naisen juoni on kuoleman juoni, ja teoksen tehtävä on vain selvittää, miksi tähän päädyttiin – vaihtoehtoisia juonia naistaiteilijalle ei ole tarjolla.

Kuolema valikoituu naisen juonen päätepuoleksi *Menneessä päivässä*, koska avioliiton juoni epäonnistuu – naistaiteilijan lapsen isä ei halua sitoutua naiseen ja lapseen, vaan haluaa jatkaa vapaata taiteilijaelämäänsä. Miestaiteilija jää ulkomaille naistaiteilijan kasvattaessa lapsen äitinsä kanssa Suomessa.³¹ Sekä mies- että naistaiteilija saavat *Menneessä päivässä* innoitusta rakkaussuhteesta, mutta naisen elämään rakkaus vaikuttaa paljon laajemmin. Mies voi jatkaa taidettaan ja elämäänsä entiseen tapaan rakkaussuhteen päätyttyä, mutta nainen kantaa rakkaudesta muistona lasta ja huonon naisen leimaa, joka vie häneltä mahdollisuuden myös myöhempään onneen. Uusi mahdollisuus

³¹ Elviira Willmanin *Rakkauden orjuus* -näytelmän (s.a.) juoni oli ilmeisesti vastakkainen *Menneelle päivälle* – siinä nainen haluaa raskaaksi tultuaan pitää vapaautensa ja lähtee ulkomaille (Hyttinen 2012, 146).

avioliittoon ja kuoleman juonen välttämiseen epäonnistuu siksi, että naisella on ollut aiempi suhde ja hänellä on yhä siitä muistuttava lapsi, mitä uusi rakastettu ei voi hyväksyä. Pertti Karkaman mukaan vuosisadan alun suomalaisissa romaaneissa mies usein jatkaa rakkaussuhteen jälkeen elämäänsä entiseen tapaan suhteen ollessa miehen elämässä vain aistillinen katkos. Naisella rakkaus taas liittyy koko olemukseen – rakkauden jälkeen naista odottaa tyhjyys, itsensä kuolettaminen, hulluus tai kuolema. (Karkama 1994, 139.)

Vaikka avioliitto ei onnistu ja *Menneen päivän* päähenkilö valitsee radikaalisti yksinäisen äitiyden, teoksen arvosteluissa korostettiin rakkauden ja miessuhteiden merkitystä. *Hufvudstadsbladetin* arvosteluissa mainittiin kirjan olevan todiste siitä yleisesti tiedetystä asiasta, että rakkaus on naisen elämän perusta. Arvostelussa mainitaan, kuinka nainen voi toimia yhteiskunnan hyväksi tai olla voittoisa taiteilijatar, mutta kyse ei ole, kuten miehellä, sisäisen voiman ilmaisusta, vaan rakkauteen liittyvä lieveilmiö. (Se 13.3.1906.) Jos naista pilkataan rakkaudessa, hän menettää voimansa yleisestikin, kun taas miehellä elämän pohja säilyy, vaikka rakkaus pettäisi. Rakkaus nähtiin siis naisen elämän perustana.

Kiinnostavaa on, että modernismin ihanteisiin sitoutuva *Kolme vuorokautta* tulee juonta tarkasteltaessa lähelle aineistoni ensimmäistä teosta, *Mennyttä päivää*. Kuolema on *Kolmessa vuorokaudessa* koko ajan läsnä oleva teema kahden henkilöahmon, Eliaksen ja Paulan, kautta. Elias pohtii teoksen alkupuolella, onko hän elossa vai kuollut. Lisäksi äskettäin päättynyt sota vie ajatukset väistämättä kuolemaan. Eliaksen molemmat pojat ovat kaatuneet sodassa; heistä ei ole jäljellä muuta kuin valokuvat kaapin päällä. Myös Eliaksen vuotta aiemmin päättynyt avioliitto on ollut metaforisesti hiljaista tappamista. Samoin Eliaksen opettaja, historioitsija Conradi on tappanut itsensä, ja Elias kirjoittaa romaanin kuluessa hänestä muistokirjoitusta. Elias arvelee Conradin tappaneen itsensä, koska tämä on huomannut oikeastaan olevansa jo kuollut. Conradi on ymmärtänyt ”ajan merkit oikein” (KV 53).

Pertti Karkaman mukaan sodat ja niitä seuraavat muutokset ovat vaikuttaneet eniten modernin kriisikokemukseen ja sitä myötä kirjallisuuteen. Juuri maailmansodan vuoksi 1950-luku miellettiin murrokseksi, josta vanhaan ei ollut paluuta (Karkama 1994, 209–210.) Tämän sodanjälkeisen uuden alun

suhteen Elias vaikuttaa auttamattomasti vanhanaikaiselta. Paula sanookin Eliakselle: ”’Te elätte vääränä aikana’[.] ’Ja teidän olemuksenne on kuin viime vuosisadalta kotoisin.’” (KV 100.) Elias on paitsi historioitsija, myös runoilija, mutta kuten Paula tuo esiin, runojen kirjoittaminenkin on Eliakselle historiankirjoitusta. Paula väittää: ”[...]runoilijana te myös kirjoitatte historiaa, omasta itsestänne ja omasta ajastanne[.]” (KV 102.) Sekä *Menneessä päivässä* että *Kolmessa vuorokaudessa* korostuu menneisyydestä irti päästämisen merkitys. Paula luokittelee Eliaksen ”ajatusviivaihmiseksi”. Ajatusviiva tarkoittaa taukoa, pysähdystä, jonka aikana ei tapahdu mitään, ainoastaan odotetaan tulevaa. Elias on pysähtynyt, edelliseltä vuosikymmeneltä peräisin oleva ajatusviiva. Sota on tarkoittanut katkosta vanhalle ajattelutavalle, älylliselle humanismille, mutta Elias on kiinni vanhassa; ajatusviivan tapaan menneestä jatkuva jäännös. Elias on menneisyydestä, vaikka hänen elämänsä, kuten Paula muotoilee: ”näennäisesti jatkuikin kynnyksen yli” (KV 104). Uusi, sotien jälkeinen aika ja uusi ajattelu vaativat pisteen tekemistä vanhalle, terävää katkosta. Eliaksen opettaja, historioitsija Conradi on ollut pisteihminen, koska on uskaltanut tehdä pisteen elämälleen, ja pisteihmisenä voidaan nähdä myös Paula, kun hän teoksen lopussa päätyy itsemurhaan. Elias sen sijaan ei ole pystynyt tekemään pistettä elämälleen, riuhtaisemaan itseään irti menneestä.

Eliaksen kannattama ”hieno, lempeä tunnontarkka humanismi” (KV 38) on käynyt vanhanaikaiseksi ja Eliaksen tutkimukset edustavat mennyttä. Elias on Helvi Hämäläisen *Säädyllisen murhenäytelmän* (1941) tohtori Tauno Saarisen perillinen. Myös tohtori Saarinen edustaa humanismia, josta puuttuu elämä (Juutila 1998, 182). 1900-luvun alun filosofissa keskusteluissa oli ajatus älylliselle tiedolle vastakkaisesta puhtaasta tiedosta keskeinen (Nygård 2008, 65). *Kolmessa vuorokaudessa* Eliaksen lempeä humanismi on mennyttä, kuoleman filosofiaa, kun taas nykyhetken, elävän ihmisen vaihtoehto löytyy vitalismiksi ja elämänfilosofiaksi tulkittavissa olevista aatteista.³²

Vitalismiin kuului luonnollisen ja fyysisen arvostus, ja se oli suosittua modernistikirjailijoiden parissa pohjoismaissa (ks. Rees 2005, 48–49).

³² Humanismi sinänsä ei toki ollut mennyttä, se oli ainoastaan muuttanut muotoaan, mistä todistaa mm. Lauri Viljasen teos *Taisteleva humanismi* (1930).

Vitalistinen ekspressionismi taas korosti älyn ja elämän näkemistä toistensa vastakohtina. Vitalistisen ekspressionismin vaikutusta on nähty mm. *Säädyllisessä murhenäytelmässä* (ks. Juutila 1998, 181). Elämänfilosofiassa keskeistä oli kritiikki välineellistävää älyä kohtaan. Välineellisen rationaalisuuden ja spekulatiivisen ajattelun takaa etsittiin kulttuuria, joka muotoutuisi elämän mukaan. Elämänfilosofiaan sisältyi myös filosofi Friedrich Wilhelm Joseph Schellingiltä periytyvä ajatus taiteesta korkeimpana tiedon muotona. (Nygård 2008, 78.) Ranskalainen filosofi Henri Bergson oli 1900-luvun alussa ihailtu muotifilosofi, joka pyrki elämän avulla sovittamaan idealismin ja realismin ristiriidan. Bergson tulkitsi ajattelua evoluutio-teoreettisesti painottaen, biologisena prosessina, ja kohdisti kritiikkinsä modernin psykologian käyttämiä mekaanisia malleja vastaan. Bergsonin mukaan järkeä ei voida palauttaa ajattelukykyyn tai ymmärrykseen, vaan täydennykseksi tarvitaan jotain elämää kohti suuntautuvaa: tiedostamattomat kokemukset ja intuitio. Intuition avulla voitaisiin ymmärtää todellisuus jatkuvassa liikkeessä, joka on sen olemus. Bergson kehitti käsitteen *élan vital*, elämänvoima tai luova impulssi. Bergsonin mukaan luova impulssi ajaa orgaanista elämää eteenpäin. Ajattelu ei voi tavoittaa luovaa impulssia – se voi ainoastaan järjestää materiaalisia objekteja, jotka impulssi on luonut. (Nygård 2008, 84–85.)

Kolmen vuorokauden elämänfilosofisen tematiikan kannalta merkittävä kohta tapahtuu yöllä, Eliaksen saatettua Paulan kotiin juhlista. Elias jää istumaan iltaa Paulan luo ja tällöin Paula yrittää vietellä Eliaksen. Alastomana vuoteellaan makaava Paula sanoo olevansa *Tuhannen ja yhden yön* prinsessa Scheherazade, ja pyytää "kuningastaan": "[...] käy ja katso, vieläkö palvelijattaresi hengittää vai onko hänen ruumiinsa kuin varjo ja jää. Tule ja tunnustele minua[.]” Elias torjuu Paulan vastaten: “[...] sinun herrasi, on ihailut kauneuttasi [...] herrasi on päässyt selville, ettei noin suuri sulous voi olla elävien maasta. Herrasi ei tarvitse koskea sinuun tietääkseen, että ruumiisi on kylmempi kuin jää.” (KV 91–93.) Elias torjuu Paulan ja valitsee näin elämän. Hän pyristelee irti menneisyyden kahleista. Paula selventää luonaan tapahtunutta kohtausta Sylvialle seuraavasti:

Katsohan, minä huomasin heti, että Elias on kuolemanajatuksia täynnä eikä sen vuoksi uskalla edes tunnustaa itselleen, että hänellä voisi olla mitään kosketusta sinuun. Minä kokeilin sillä tavalla, että panin hänet suutelemaan itseäni – sain hän siihen siten, että hän oli suutelevinaan sinua. Mutta siinä silmänräpäyksessä hän huomasi eron ja jäähdyi, mistä minä taas tein sen johtopäätöksen, että olen itse kuollut. Se oli minusta hauskaa. Mutta se todisti myös, että Eliaassa on elämää, joka säikähtää kylmyyttä. (KV 203.)

Samana yönä Elias pitää Paulalle esitelmän aikakausien eroavaisuuksista ja siitä, kuinka henkisen alueella vanha ei luovu vallastaan yhtä helposti kuin biologisen alueella. Kuitenkin samalla Elias huomaa, että nimenomaan ruumiillisen puolella hän on elossa, vaikka henkiseltä kannalta ehkä kuuluukin menneeseen. Elias voi turvautua ajatukseen elämänvoimasta, vaikka hän älylliseltä puoleltaan kuuluukin menneeseen. Samassa yhteydessä Paula huomaa kuuluvansa kuolemalle, sillä hänen ruumiissaan ei ole elämää, joka voisi sytyttää toisen ihmisen.

Elias (kuten myös Sylvia) siis erottaa itsestään kaksi puolta: älyllisen ja ruumiillisen. Eliaksen mukaan hänen älyllinen puolensa on menetetty, sillä sitä hallitsee kuollut ajattelija Conradi ja vanhentunut humanismi. Henkilökohtaisen puolella Elias kuitenkin on vielä elossa. Elias pohtii: "[M]inun on erotettava itsestäni kaksi aluetta: toinen, joka edustaa jotain, mikä on ainaiseksi mennyt, ja toinen, joka on henkilökohtainen, intiimimpi" (KV 63). Eliaksen tuntema eroottinen vetovoima Sylviaa kohtaan ja se, ettei Paulan edustama kuolema vedä häntä puoleensa, saavat hänet vakuuttumaan, että intiimiltä, ruumiilliselta puoleltaan hän on vielä elossa, mikä riittää päätelmään elämän arvokkuudesta: Elias ei tee samaa ratkaisua kuin Conradi. Paula taas ei löydä pelastusta ruumiillisen, aistillisen puolelta ja päättyy tappamaan itsensä. Älykkyys ja oppineisuus eivät elämänfilosofian näkökulmasta riitä syyksi elää eikä Paula voi tavoittaa sitä, mikä on olennaista: elämänvoimaa.

Sylvia on näistä kolmesta henkilöahmosta ainoa, joka on elossa sekä ruumiillisesti että henkisesti; Sylvia on sekä taiteilijana erittäin älyllinen että äitinä mitä suurimmassa määrin fyysinen. *Kolmessa vuorokaudessa* ruumiillisuus siis riittää pitämään ihmisen elossa, mutta pelkän älyn varassa oleva ihminen on tuomittu kuolemaan. Paula huomaa, ettei älyllisyyttä

edustavana naisena pysty herättämään rakkauden viettiä, pääsemään osalliseksi rakkauden ja avioliiton juonesta, ja antautuu lopullisesti Thanatokselle, kuoleman juonelle. Vaikka *Kolme vuorokautta* on julkaistu yli 40 vuotta *Menneen päivän*, jälkeen, myös se tarjoaa naisille vain kaksi juonta: rakkauden tai kuoleman – vaikka näitä vaihtoehtoja pohditaankin laajemmin Eroksen ja Thanatoksen motiivien puitteissa.³³ *Kolmessa vuorokaudessa* kysytään, onko naisella edes oikeutta olla olemassa jos hän ei ole äiti ja vaimo. Sylvialla on puoliso ja lapset ja hänet on esitetty naisellisena, puoleensa- vetävänä ja lämpimänä. Kylmäksi ja yksinäiseksi kuvatun Paulan rakkaussuhde taas on kariutunut eikä hän ole saanut lasta.

Kuten mainitsin aiemmin, Peter Brooks (1984/1992) mukaan Eros ja Thanatos ovat kaksi lukemisessa vaikuttavaa voimaa. *Kolmessa vuorokaudessa* kuolemanvietti siis ohjaa lukijaa kohti teoksen loppua, Paulan kuolemaa. Lisäksi Paula ja Sylvia edustavat Erosta ja Thanatosta, joiden välillä Elias oskiloit pohtien, kumpi vetää häntä enemmän puoleensa. Sisarusten esittäminen näin ei ole epätavallista: Janice Brown (2003, 25) on lukenut toisilleen vastakkaisia sisaruksia elämänvietin ja kuolemanvietin dramatisointina. Paula ja Sylvia ovat Eliaksen määritelmän mukaan negatiivi ja positiivi sekä musta ja valkea kuningatar. Sylvia pohtii itse, että on kysymys "[s]ellaisesta vastakohtaisuudesta, joka ilmenee miltei samankaltaisuutena[.]” (KV 274.) Paulaan yhdistetään kylmyys, lumi ja jää ja Sylviaan lämpö ja tuli. Sylvian keho on kesäisin pronssin ruskea, mutta Paulan kalpeaan ihoon ei aurinko tartu. Paula antaa avaimen tulkintaan kirjeessään Eliakselle: hän miettii, miten kutsuisi toista puolta itsessään, sitä, joka tahtoo kieltää kaiken kauniin ja kuiskii pahoja asioita, ja päättyy kutsumaan sitä kuolemanvietiksi. Sylviakin tunnistaa Paulassa tämän ominaisuuden: Paulan ivallinen katse voi hetkessä muuttua kauniin ja merkittävän asian vähäpätöiseksi ja naurettavaksi. Paula noudattaa viettiään mitä triviaaleimmissakin asioissa: hän tappaa jopa Sylvian istuttamat porkkanantaimet nyhtäessään ne irti maasta. Myös Paulan taide tekee hidasta kuolemaa. Paula kuvailee kirjeessään Eliakselle, miten hän surmaa kauniit asiat symbolisesti tekemällä niistä

³³ Eroksista ja Thanatoksesta naisten kirjallisuuden vaihtoehtoina ks. myös Gilbert & Gubar 1986, 196, 314–315.

runoja: Paula kuvailee kaunista puuta, jonka hän tappaa runoilemalla sen. ”Ja silloin minä päätin, että surmaan puun, jota rakastin ja joka oli kasvanut sydämeeni[...] ja niin minä kirjoitin siitä runon” (KV 315–316).³⁴ Paulan runot eivät siis pelkästään kuole tultuaan valmiiksi, vaan runous on myös varsinaisesti tappamista: Paula jähmettää näkemänsä asiat runoiksi, jolloin niistä tulee elottomia. Paula tähdentää kirjeessään Eliakselle: ”Porkkanat, Sylvian sonaatit ja poltettu puu kuuluva yhteen[.]” (KV 318.) Sylvia saa sonaattinsa ja porkkanansa elämään kun taas Paula tappaa niin Sylvian porkkanat, sydämessään kasvavan puun kuin runonsakin. Paulaa taide ei auta elämään, mutta Sylviaa se auttaa, paradoksaalisella tavalla.

Niin kuin elämä ja kuolema, myös Paula ja Sylvia ovat sisarukset, melkein sama mutta kuitenkin täysin toisilleen vastakkaiset. Kuten Paula kirjoittaa kuolemanvietistä: ”Sitä on vaikea ja mahdoton eristää tai irroittaa [sic] ihmisestä, koska se on osa ihmisestä, samalla tavoin kuin vedessä on vetyä ja hapetta[.]” (KV 181.) Samalla tavalla Paulaa ja Sylviaakaan ei voi tarkastella toisistaan erillään, sillä he ovat saman asian kaksi puolta. Hetkeä ennen kohtausta Paulan kanssa Elias horjuu vielä kahden vaiheilla: valitako elämä vai kuolema. Kertoja jopa toteaa suoraan:

Meidän kannaltamme näillä ajatuksilla on siis oma tehtävänsä ja arvonsa vain Eliaan eilisen ja viimeöisen tunnetilan selvittäjinä, sen tilan, joka sai hänet kaikessa näkemään elämän ja kuoleman vastakohtaisuutta, aina siihen saakka, että Sylvia ja Paula, sisarukset, edustivat hänelle näitä perusvoimia, joihin hän saattoi vuorotellen heijastaa itseään. (KV 157.)

Paulalla ja Sylviällä, kahdella naistaiteilijalla, ei oikeastaan ole mitään omaa, ei edes olemassaolon oikeutusta. He eivät ainoastaan toteuta rakkauden ja kuoleman juonia, vaan he ovat olemassa vain elämän- ja kuolemanvietteinä, joiden väliltä miestaiteilija, Elias, voi valita.

³⁴ Myös Sylvia Plathin teoksessa *Kolme naista* (1962) kuollut puu yhdistyy hedelmättömään naiseen (Cosslett, 1994, 81).

3.3. Avioliitto ja rakkaus – ja miten ne kierretään

Kolmen vuorokauden Sylvian juoni ei toki lopu avioliittoon, mutta Sylvian juonen voi nähdä variaationa pelastavasta avioliiton juonesta. Sylvian ristiriitainen hahmo, jossa sekä älyllisyys että ruumiillisuus molemmat vaativat tilaa, tulee ymmärrettäväksi Sylvian Eros-luonteen kautta, sen kautta, että Sylvia pohjimmiltaan edustaa rakkauden- ja elämänviettiä. Henkisen tyydytyksen Sylvia saa vain taiteen parissa, se on Sylvialle puhtaasti älyllistä nautintoa. Sylvia pohtii musiikkia: ”Tässä voi ajatella ilman tunteen painolastia, kirkkaasti ja intensiivisesti[...] ilo johtuu älyllisestä[.]” (KV 142.) Kuitenkin Sylvia itse haluaa tulla nähdyksi naisena, ruumiillisena ja haluttavana. Sylvia pohtii:

Mikään ei ole sen veroista, että vaikuttaa mieheen pelkkänä naisena [...] vaikka olisin ihmeen älykäs tai kirjoittaisin nerokkaita kirjoja tai olisin paras pianisti koko maailmassa, mutta kukaan mies ei osoittaisi, että minun suurin viehätykseni ja tärkeyteni on siinä, että olen vetoavalla ja kiihoittavalla tavalla nainen, en välittäisi lahjoistani[.] (KV 253.)

Kiinnostavaa on, että muutamaa vuotta myöhemmin Kyllikki Hämeen *Ruutin kirjassa* (1953) taiteilijanainen nimenomaan yrittää päästä vapaaksi siitä, että hänet nähdään vain naisena. ”[...]E]tkä sinä ole mikään madonna. Sinä olet nainen ja naisena minä sinut tahdon. Tahdon sinut kokonaan.”[...]Kunpa olisinkin vain nainen, mutta minussa on muutakin, minussa on ihminen, joka rakastaa vapautta yli kaiken.” (Häme 1953, 17–18.)

Kohtaamisessa Paulan kanssa Elias torjuu kuoleman, ja kohtaamisessa Sylvian kanssa hän vastaanottaa elämän. Kun Elias kohtaa puistossa Sylvian ja uskaltaa katsoa tätä silmiin, hän kokee huumaavan onnen, elämänvoiman. Elias ajattelee: ”Sinä hetkenä minusta tuli elämän oma, tai huomasin, että kuitenkin olin kuulunut elämälle” (KV 243). Tuona hetkenä Elias lopullisesti valitsee Eroksen, rakkauden ja elämänvietin, joka on ”[...]kaikkikitävämpi kuin yö ja uni” (KV 242). Thanatos on kreikkalaisessa tarustossa yön, Nyxin, poika, ja unen, Hypnoksen, veli. Kirkkaassa talvipäivän valossa koettu rakkaudenvietti voittaa kuolemanvietin, jonka Elias on kohdannut yöllä, Paulan luona, ja jonka hän on vastaavassa haasteessa, Paulan kohtaamisessa,

voittanut. Kohtaaminen Sylvian kanssa tuo myös Eliaksen mieleen erään tytön hänen nuoruudestaan, ja vastaavanlaisen kokemuksen tämän kanssa. Sekä Sylvia että nuoruuden tyttö ovat vaikeita kuvailta tarkkaan – he edustavat vain Erosta, rakkauden kuvailematonta, hyökyvää voimaa.

Koska Sylvia yhdistetään niin vahvasti Eroksen, ruumiillisuuteen, hän ei useinkaan tule kuulluksi eikä kohdatuksi älylliseltä kannalta. Tässä kohden voi nähdä modernismin inhon naisen kieltä kohtaan. *Kolmessa vuorokaudessa* Sylvia ei voi käyttää omaa kieltään. Kun Sylvia yrittää puhua asioita selväksi, Sylvian puoliso Tuomas ei ymmärrä Sylvian kieltä ja on sitä mieltä, että Sylvia tuntee. Sylvia tuskastuu:

Tuomas. Nyt minä kohta menetän järkeni. En saa puhua sinusta, jos puhun, niin huomautat että minun pitää pysytellä vain itsessäni, vain omissa asioissani. Ja kun teen niin, loukkaat minua minkä jaksat. Minä rukoilen sinua: määrää nyt, mitä minun on tehtävä, miten asetettava käteni, miten käännettävä pääni, mitä sanottava, milloin aukaistava suuni ja milloin pidettävä se kiinni. (KV 266.)

Myöskään Eliasta ei kiinnosta Sylvian älyllinen puoli. Elias pohtii: ”Hän [Sylvia] keskustelee vilkkaasti ja henkevästi ja on varmasti hyvin älykäs ja korkeatasoinen, mutta en milloinkaan halua kuunnella häntä” (KV 62). Elias ei halua kuunnella Sylviana eikä ole kiinnostunut siitä, mitä tällä on sanottavana; häntä kiinnostaa Sylvia vain Eroksen edustajana, elämänvoiman täyttämänä ruumiillisena naisena.

Sylviassa ruumiillistuu myös Eroksen pakottava tarve luoda uutta elämää, sillä Sylvia synnyttää yhä uusia lapsia vaikka jokainen niistä vie yhä enemmän aikaa taiteelta. Voidaan tulkita, että Sylvian tarve tulla yhä uudestaan äidiksi liittyy naistaiteilijaromaaneissa yleiseen uudistumisen tarpeeseen, yritykseen synnyttää jatkuvasti itseään uudestaan (ks. tästä Stewart 1979, 84–86). Se, mistä Sylvia äitiydessä nauttii, on lapsien luominen ja symbioottinen ruumiillinen yhteys pieneen lapseen. Sylvian äidinrakkaus on välitöntä ja ehdotonta, ja se tarvitsee aina uuden kohteen. Sylvia pohtii:

Juuri tuo nopeasti kukkiva animaalinen äidinvaisto hänestä on äidin tehnytkin, ei mikään tavallinen lapsirakkaus, rakkaus lapsiin[.] Se ei ole tavallista saattavaa ja tukevaa äidinrakkautta, ei kasvavaa, ei jatkuvasti riittävää. Siihen ei sisälly muuta mielenkiintoa lapseen kuin saada luoda se, ei muuta halua kuin luoda elämää omasta itsestään. (KV 126–127.)

Sylvia osaa luonnostaan toimia elämää säilyttävästi: kesäisenä päivänä rannalla hän on pelastanut vauvansa vauhkoontuneen hevosen kavioiden alta hyppäämällä hetkeäkään ajattelematta hevosen selkään ja ratsastamalla sen uuvuksiin. Paula epäilee, että hän itse olisi mennyt paniikkiin ja lapsi olisi kuollut sen seurauksena. Ratsastuskohtaus todistaa myös Sylvian äitiyden ja seksuaalisuuden yhteenliittymisestä. Hevoset on kautta aikojen liitetty Erokseen, viettienergiaan ja hedelmällisyyteen (Haavikko 2003, 174). Sylvia hallitsee villiä hevosta ja ratsastaa sillä alasti, hurmioituneena. Samoin hän hallitsee ja osaa käyttää luonnostaan ja itsestään selvästi naiseuttaan. Toisaalta kohtaus liittyy juuri äitiyteen ja Sylvian ”luonnolliseen” ja eläimelliseen tapaan olla äiti.

Sylvia edustaa Freudin kuvailemaa naistyyppiä, jolla alkuperäinen – siis lapsen – narsismi on voimistunut. Freudin mukaan tällaisia ovat usein erityisen kauniit naiset. He “[...]rakastavat ankarasti ottaen vain itseään yhtä intensiivisesti kuin mies rakastaa heitä. Heillä ei myöskään ole niinkään tarvetta rakastaa kuin tulla rakastetuksi, ja heitä miellyttää sellainen mies, joka täyttää tämän tarpeen.” (Freud 1914/1993, 46.) Tällainen itseään rakastava nainen, jonka elämää määrittää eroottinen rakkaus, on hyvin kaukana naisen uhrautuvasta ideaalista ylipäänsä ja myös naistaiteilijan rakkaudesta luopuvasta ideaalista. Näin ollen *Kolme vuorokautta* asettuu täysin vastakkaiseksi niille lukemattomille naistaiteilijaromaaneille, joissa naisen on valittava taide tai rakkaus. *Kolmessa vuorokaudessa* valintaa ei voi tehdä, koska elämänvietti tekee naisesta niin taiteilijan, vaimon kuin äidinkin. Vaikka Sylvian taide on ajallista siksi, että se on musiikkia, se on myös tilallista siksi, että se tarvitsee fyysisen Sylvian soittajakseen. Sylvian taiteilijuus liittyy voimakkaasti Eros-voimaan. Taiteen lähtökohta on Sylvialle sama kuin rakkauden ja äitiyden: elämänvietti, tarve luoda uutta, synnyttää sitä herkeämättä. Sylvian taide, soitettu musiikki, on olemassa vain niin kauan, kuin Sylvia soittaa. Paulan taide, runous, tarvitsee tietenkin Paulaa kirjoittajakseen, mutta itse taide jää elämään Paulan kuoltuakin. Kuvaavaa on, että Paula jopa jättää ennen kuolemaansa runoja esille uutta runokokoelmaansa varten, jotta kokoelma voitaisiin koostaa postuumisti.

Paulan taide uhmaa hänen kuolemanviettiään ja jää eloon; Sylvian taide kuolisi Sylvian mukana, vaikka Sylvia onkin elämänvietin esikuva. Kuten Sylvian äitiys, myös hänen taiteensa vaatii jatkuvaa uudelleen toistamista, Erokseen kuuluvaa uutta syntymää. Paula taas pohtii, että hänen taiteensa elää vain kun se ei ole vielä valmista – valmiina Paulan taide kuolee. ”Minulle kaikki elää ennenkuin se on syntynyt, ja sen jälkeen edessäni on vain muutama neliösenttimetri paperia ja mustia harakanvarpaita[.]” (KV 313.) Oikeastaan Paulan taide ei ole koskaan elänyt: niin pian, kuin hän on kirjoittanut runonsa valmiiksi, ne ovat kuolleita. *Kolmessa vuorokaudessa* taide on kuollutta eikä pidä taiteilijaa elossa, mutta sillä on merkitys ja arvo. Luonnon luomat asiat, kuten Sylvia itse tai tämän lapset, taas ovat eläviä, mutta yksilöinä vailla merkitystä – luonnon luomien asioiden arvo on vain siinä, että ne ovat eläviä ja pitävät synnyttäjensä elossa.³⁵

Kolme vuorokautta punoutuu kiinnostavalla tavalla yhteen avioliiton ja kuoleman juonien kanssa. Teosta on mahdollista lukea niin, että syklisyyteen ja toistoon sidottu taiteilijuus, jota Sylvian musiikki edustaa, on naiselle mahdollista, mutta ”korkea” taide, kirjoittaminen, joka on Paulan taiteenlaji, näyttäytyy kuolemalla rangaistavana. Samoin syklinen, esittävä taide mahdollistaa naisen äitiyden ja taiteilijuuden yhtäaikaisuuden ja sallii naiselle rakkauden, mutta runoilijan, Paulan, juoneen äitiys ja rakkaus eivät mahdu. Miespuolinen runoilija, Elias, sen sijaan saa elää – vaikka häntäkin pohtii kuoleman mahdollisuutta, kuten aiemmin toin ilmi. Jos Paula onnistuisi vetoamaan kehollaan Eliakseen, hän voisi uskoa elämään ja päättää jäädä henkiin. Tässä tapauksessa kuitenkin Elias huomaisi Paulan edustaman kuoleman vetävän itseään puoleensa, ja voidaan olettaa, että hän päätyisi tappamaan itsensä. Kun taas Elias ei koe Paulaa puoleensavetäväksi, Paula uskoo olevansa kuoleman oma ja Elias taas huomaa kuuluvansa elämälle. Kahden runoilijan välisessä taistelussa miesrunoilija saa elämän, kun taas naisrunoilijan osa on kuolema.

³⁵ Ajatus taiteesta kuolleena esiintyy J. W. von Goethen morfologiassa. Goethen mukaan luonto voi tuottaa eläviä asioita, mutta nämä ovat indifferenttejä. Taide taas voi tuottaa vain kuolleita asioita, mutta nämä asiat ovat merkityksellisiä. (Ks. Ricœur 1984/1985, 80.) Goethen ajatuksien suhteesta dynaamisen ja staattisen, elävän ja kuolleen, orgaanisen ja mekaanisen välillä onkin nähty olevan myös Bergsonin ja muiden elämäntilosophien ajatusten taustalla (Nygård 2008, 76).

Kolmessa vuorokaudessa taiteilijuuden ja äitiyden sekä naiseuden juonille on siis omat henkilöhahmons. Ilman puolisoa ja rakkautta Paulan vaihtoehto on kuoleman ja avioliiton juonista kuolema. Taide ei pidä naista elossa, vaan tarvitaan Paulan Sylvialta kadehtima perhe ja rakkaus. Paulalla on kirjallinen uransa, oma huoneensa, tilaa ja aikaa, mutta ne ovat arvottomia, ja hän lopettaa elämänsä. Sylvia on kateellinen Paulan vapaudesta, siitä, että tällä on mielin määrin aikaa tehdä taidetta. Sylvia sanoo Paulalle: ”Sinua käy kateeksi, kun saat naputtaa konetta kaiket yöt. Toista on minun[.]” (KV 198.) Paula taas kärsii siitä, että hänellä ei ole perhettä eikä lapsia – itsenäistä elämää ei ole esitetty Paulan valintana, vaan hän on jäänyt paitsi siitä, mitä Sylvialla on. Paula pohtii: ”Jos minulla itselläni olisi vaikka yksi ainoa [lapsi], niin en välittäisi mistään muusta. Jos olisin Sylvia, niin antaisin palttua flyygelille. Tai kuka sen tietää.” (KV 329.) Kenties äitiyden onni on vain kuvitelma, mutta joka tapauksessa *Kolmessa vuorokaudessa* äidin ja vaimon rooli on naiselle ainoa mahdollinen. Ei riitä, että Paula suhtautuu myönteisesti ja ihaillen Sylvian perinteiseen naiseuteen ja naisellisuuteen ja myöntää näiden arvon – runoilijanaisen juoni päättyy joka tapauksessa kuolemaan.

Sylvian sitoutuminen sykliseen, feminiiniseksi miellettyyn elämänrytmiin taas on hänen pelastuksensa. Jälleen *Kolme vuorokautta* vertautuu *Menneeseen päivään*: myös *Menneessä päivässä* päähenkilön pitää elossa ainoastaan äitiys. Hän saa kaiken elinvoimansa äitiydestä ja kun häntä ei enää tarvita äitinä, hän voi kuolla. Naisella, jota äitiys ei määritä, ei ole elämisen oikeutta. *Menneen päivän* päähenkilö kertoo päiväkirjansa saatekirjeessä: ”Niin kauan kuin hän [päähenkilön tytär] oli lapsi ja tarvitsi minua, ei minun voimani koskaan kesken loppunut. Mutta nyt kun tuo aika on ohitse, kun minä olen täyttänyt velvollisuuteni ja maksanut velkani elämälle, niin olen myös itse lopussa.” (MP 11.) Kuitenkin *Kolmen vuorokauden* Sylvia on selvästi esitetty myös älyllisenä. Sylvian voi nähdä edustavan psykoanalyysin etsimää synteisiä: ihmistä, jossa sekä vaistot että äly ovat tasapainossa. Vaikka Sylvia pysyykin hengissä ja jatkaa sekä äitinä että taiteilijana, lähtökohtaisesti kahtiajakautuneena hän myös todistaa täydellisen synteisin mahdottomuutta.

Avioliiton juoni – tai pikemminkin yritys kiertää se – on keskeinen myös *Murtuneissa toiveissa*. Teoksen alussa Inkeri kannattaa perinteistä taide

tai rakkaus -käsitystä. Teoksen ensimmäistä osaa värittää pitkälti Inkerin ajatus rakkauden ja taiteen mahdottomasta yhtälöstä: Inkeri keskittyy taiteeseen eikä aio antautua rakkaudelle. Teoksen alussa Inkeri ja tämän ystävä Kirsti keskustelevat avioliiton ja rakkauden yhdistämisestä seuraavasti:

”Minä [Inkeri] en valitse, sillä luulen, etten koskaan mene naimisiin.”
”Luulen, että jatkan sillä alalla, johon olen antaantunut [sic], sillä minä rakastan maalaamista, rakastan sitä koko sielullani, sydämelläni. Jos minun pitäisi siitä luopua, olisi se sama kuin luopua elämästä.” ”No, älä nyt ole noin traagillinen. Eihän naimisiin meno kiellä työtäsi, ei toki.” ”Ovathan meidän maalaajattaremme melkein kaikki naimisissa, ja kuitenkin on heidän taulujaan joka näyttelyssä.” (MT I 13.)

Kirsti tuo esiin modernin näkemyksen naisen avioliittoon ja uraan. Naistaiteilijoiden halu pitää kiinni ammatistaan myös naimisissa ollessaan nimittäin kasvoi Suomessa 1880–1890-luvuilta eteenpäin (Konttinen 2007, 260). Inkeri pitäytyy kuitenkin perinteisessä näkemyksessä, joka vaatii naista omistautumaan vain joko taiteelle tai kodille. Riitta Konttisen mukaan monille 1800-luvun loppupuolella syntyneille naistaiteilijoille, kuitenkin, “[...] avioliitto tavalla tai toisella merkitsi ’taiteilijuuden hautaa’[.]” (Konttinen 2007, 259.) Rakkaus tulee kuitenkin mukaan juoneen *Murtuneiden toiveiden* ensimmäisen osan loppuvaiheilla: Inkeri tapaa Raimundin ja he muuttavat asumaan yhteen. Inkeri ei silti suoranaisesti muuta aiempaa näkökantaansa rakkaudesta ja taiteesta.

Murtuneissa toiveissa juonen tasolla yrityksenä kiertää rakkausloukku ja mahdollistaa Inkerille sekä taiteilijan että vaimon ja äidin juonet on ”vapaarakkausavioliitto”.³⁶ Tällaisesta avioliitosta etsittiin vuosisadan vaihteessa vastausta kaksinaismoralismiin (ks. Melkas 2009, 111). Ajatus vapaasta rakkaudesta on peräisin jo 1800-luvun alun Ranskan saint-simonisteilta. Vaikuttavin ajatuksen levittäjä oli kuitenkin Saksan sosiaalidemokraattisen puolueen johtajan August Bebelin teos *Die Frau und der Sozialismus* (1883), joka käännettiin suomeksikin 1904. Bebelin mukaan vapaa liitto oli yksityinen sopimus, jollainen avioliitto oli aiemmin ollut. (Nieminen 1951, 125.) Bebel näki sukupuolivietin tyydyttämisen ja

³⁶ Myös Röömgrénin myöhemmän *Kohtalon leikkiä* -teoksen (1920) voi nähdä propagoivan vapaata rakkautta – avioliittoon johtava tekosiveellinen rakkaus paljastuu teoksessa irstaaksi, kun taas vapaa suhde nuoren miehen ja naimisissa olevan naisen välillä paljastuu puhtaaksi ja viattomaksi.

seurustelun toisen sukupuolen kanssa yksityisasiana yhtä lailla kuin syömisen, juomisen tai pukeutumisen. Useat muutkin ajattelijat näkivät, että nimenomaan naiset saattoivat vapautua vasta avioliiton poistuttua. (Nieminen 1951, 124–125, 210–211.)

Tällainen pelkkään rakkauteen – ei yhteiskunnallisiin sitoumuksiin – perustuva suhde oli myös ruotsalaisen feministin ja kirjailijan Ellen Keyn ihanne. Hän puolusti liittoa, jonka kaksi nuorta, tervettä ihmistä muodostivat rakkaudesta ja halveksi rakkaudetonta, kirkon tai muun viranomaisen siunaamaa avioliittoa (ks. Key 1903/1909, 9, 92–93). George Elliotin *Middlemarch*-teosta (1871–1872) käsittelevässä artikkelissaan Key tosin näkee naisen olemuksen vaativan kotia ja avioliittoa, mutta avioliiton ei tarvitse olla este naisen kehitykselle. Tästä Key esittää esimerkkinä Elliotin itsensä. (Key 1876, 254–256.) Hieman myöhemmässä artikkelissaan Key yhdistää kirjailija Elisabeth Barret Browningin runouden kukoistuksen vahvasti Elisabethin ja Robert Browningin rakkauteen (Key 1879, 212–217). Myös Browningin teoksen *Aurora Leigh* (1856) kohdalla Key painottaa rakkauden ja avioliiton merkitystä. Avioliittoon, joka edistää ihmisten kehitystä, vaaditaan molemminpuolista rakkautta ja henkistä ystävyyttä. Tällaisessa avioliitossa rakkauden ja nerouden ei tarvitse naisenaan tapauksessa olla toisilleen vihollisia. (Key 1880: 25–32.) Ellen Key vaikutti monien Röömgrénin aikalaisten ajatteluun.

Myös toinen aikalaisfeministi, Venäjällä syntynyt ja Yhdysvalloissa vaikuttanut anarkisti, kirjailija Emma Goldman kannatti rakkautta ilman avioliittoa. Hänen mukaansa avioliitolla ja rakkaudella ei ollut mitään tekemistä keskenään, ja avioliitto vastasi lähinnä sitovaa vakuutusta (Goldman 1972/1979, 158–159). Vapaa avioliitto nähtiin ennen muuta sosialistisena vastineena kristilliselle avioliitolle, se oli kahden ihmisen vapaaehtoinen, taloudellisista ja sosiaalisista tekijöistä riippumaton liitto (Räisänen 1995, 126–127). Suomessa lääkäri Antero Ferdinand Tanner esitti useissa oppaissaan 1910-luvulla radikaaleja ajatuksia avioliitosta. Hänen julkaisunsa tuomittiin raastuvanoikeudessa siveellisyyttä ja säädyllisyyttä loukkaaviksi (Tanner 1912, [3]). Tannerin (1912, 20) mukaan avioelämään tarvittiin vain kolme tekijää: henkilöiden eri sukupuolta oleminen, yhdessä eläminen ja

sukupuolisuus. Samoin moraalifilosofiaa tutkinut Rolf Lagerborg asettui puolustamaan vapaata rakkautta ja siviiliavioliittoa (Nieminen 1951, 181–184).

Murtuneita toiveita on miehen ja naisen suhteen pohtimisessa edelläkävijä, mistä kertoo sekin, ettei avoliitolle ole olemassa teoksen kirjoitusajankohtana edes omaa vakiintunutta termiä. ”Vapaarakkausavioliitto” on teoksessa käytettävä termi avoliitolle. Avoliitosta käytettiin vuosisadan alussa myös nimityksiä ”toveriavioliitto” tai ”omantunnon liitto” sekä ”rikoslakiavioliitto”, mikäli asianosaiset antoivat julistaa itsensä avio-puolisoiksi rikoslain pohjalta. *Murtuneissa toiveissa* puhutaankin suhteesta usein avoliittona, vaikka pariskunta ei ole virallisesti naimisissa.

Inkeri vaatii vapaata suhdetta, koska se sopii hänen periaatteisiinsa taiteilijana. Inkeri on myös tulevaa aatemaailmaansa myötäillen varsin kriittinen kirkkoa kohtaan. Evankelis-luterilainen kirkko oli tärkeä valkoiselle aatemaailmalle ja työväenliike siirtyikin 1900-luvun alkuvuosina kristinuskon vastaiseksi vaatien kirkon ja valtion erottamista (Mahlamäki 2006, 218). Inkeri on jo aiemmin tutustunut vapaaseen liittoon ystävänsä rouva Pellisen kautta. Pellinen elää miehensä kanssa vapaassa liitossa ja heidän juonensa muodostaa rinnakkaisen juonen Inkerin ja Raimundin juonelle. Pariskunta on esitetty hyvin myönteisessä valossa: heiltä Inkeri saa ymmärrystä ja ystävyyttä vaikeina hetkinä. Pariskunnan kokema pilkka antaa kuitenkin myös esimakua Inkerin tulevista vaikeuksista:

”Hekin [taiteilijat] ovat pilkanneet miestäni ja minua sentähden [sic], kun uskalsimme mennä naimisiin ilman kirkollista vihkimistä...[...] Omaisemme ovat koettaneet pakoittaa [sic] meitä alistumaan näiden sääntöjen alle, mutta kun emme alistuneet, ovat he tehneet minusta ’huonon, siveettömän naisen’ ja miehestäni ’kurjan, rappiolle joutuneen’[...] (MT I 99.)

Rouva Pellisellä ja hänen miehellään kuitenkin riittää rakkautta, joka on ihmisten pilkkaa vahvempi – Inkerin ja Raimundin liitto puolestaan ei lopulta kestä yhteiskunnan paineita.

Kiinnostavaa on, että nimenomaan Inkeri naisena vaatii vapaata liittoa, kun taas esimerkiksi Anna Åkessonin *Gertrud Wiedessä* (1909) mies ehdottaa vapaata rakkautta, johon nainen ei voi suostua (ks. tästä Lival-Lindström

2009, 175). Myös Aino Kallas käsittelee aihetta teoksessaan *Kirsti* (1901) (ks. tästä Leskelä 2000, 226). Vapaata rakkautta puolustetaan myös Elviira Willmanin näytelmässä *Lyyli* (1903) – samalla näytelmässä käy ilmi uuden naisen ideaalin hankaluus työläisnaisten kannalta (Hyttinen, 2012, 45–46).

Inkeri selittää periaatteitaan Raimundille seuraavasti: ”[E]n voi tulla kanssasi naimisiin niin kuin muut. En voi antaa papin vihkiä itseäni, enkä myöskään voi haastaa sinua oikeuteen vaatiakseni aviolupausta ihmisten mieliksi. Ei, vaan sinun täytyy tyytyä ottamaan minut ilman minkäänlaisia seremonioita.” (MT I 155.)³⁷ Raimund suostuu tähän, vaikka hänen tunteensa ovatkin ristiriitaiset, sillä Raimundin suku tuomitsee vapaan liiton eikä usko Inkerin siveyteen. Raimundin sukulaisten näkemys edustaa aikansa yleistä suhtautumista vapaaseen avioliittoon – se nähtiin usein ainoastaan tilapäisten seksuaalisten suhteiden kohottamisena avioliiton arvoiseksi (Räisänen 1995, 53–54). Inkeri ja Raimundin Ragni-täti edustavatkin Keyn (1903/1909, 40–41) kuvaamia hyvää ja huonoa naista, joista toinen on kaikin puolin rohkea, rehti ja jalomielinen, mutta häntä pidetään epäsiveellisenä, kun taas toinen voi olla pelkuri ja valehtelija mutta saa silti osakseen kunnioitusta. Raimundin sukulaisten silmissä Inkeri on epäsiveellinen, huono nainen, vaikka hänet – varsinkin teoksen alussa – on kuvattu viattomaksi, puhdassydämiseksi ja ihanteelliseksi. Ragni-tätiä taas ihailaan ja kunnioitetaan laajasti, vaikka hän kohtelee ihmisiä väärin ja pitää yllä sopivaa perhe-elämää kyseenalaisin keinoin. Vapaata rakkautta kannattava nainen näyttäytyy lähtökohtaisesti siveettömänä. Vapaa liitto ei ole Inkerinkään silmin nähtynä aina tae siveellisyydestä: taiteilijoiden juhlissa puhutaan vapaarakkausavioliitosta ja se nähdään helppona ratkaisuna, jossa suhde voidaan lopettaa aina tarvittaessa. Taiteilijat vitsailevat: ”[...] rakkaus on ikuinen.—’ Vaikka esineet vaihtuvat[.]” (MT I 26.) Elviira Willmanin *Lyyli*ssä Lyylin rakastettu, lääkäri, ei ole valmis maailman muutokseen; ottamaan Lyyliä vaimokseen ja hylkäämään säätyänsä tuomia etuja (Hyttinen 2012, 40). *Murtuneita toiveita* antaa naiselle jo enemmän toivoa, vaikka siinäkin Raimund kokee ongelmalliseksi ympäristön painostuksen.

³⁷ Oikeuteen haastamisella tarkoitetaan sitä, että oikeus saattoi lain puitteissa julistaa miehen makaaman naisen miehen aviovaimoksi (Räisänen 1995, 52).

Ristiriidatonta taiteen ja rakkauden rinnakkaiseloakaan ei *Murtuneissa toiveissa* tarjota: jo ensimmäisen osan lopussa rakkaus alkaa saada katkeria sävyjä Inkerin epäillessä, ettei Raimund rakasta häntä. Pidemmän päälle Inkerin ajatukset siitä, ”ettei voi palvella kahta herraa” osoittautuvat siis kuitenkin oikeiksi. Moderni Kirstikin joutuu pyörtämään kantansa: myöskään akateemisesti koulutetulle virkanaiselle avioliitto ei ole mahdollinen. Kirstin myöhempi, varsin keyläinen, mielipide kuuluu: ”Jos menee naimisiin täytyy jättää kaikki ja kuulua yksin kodille, muutoin ei ole onnea” (MT I 144). Kirstin kohdalla esteeksi avioliitolle ei varsinaisesti esitetä uraa vaan koulutuksen hankkimisesta aiheutunut velkataakka. Kirsti saa kyllä osakseen rakkautta, mutta ei voi mielestään suostua avioliittoon velkaisena, eikä hän teoksen kuluessa ryhdy parisuhteeseen eikä tule äidiksi. Kuitenkin Kirstin ilmeisen älykkyyden, oppineisuuden ja moderniuden voi nähdä todellisena esteenä avioliitolle. Vuosisadanvaihteessa ja alkupuolella korostettiin usein sitä, kuinka opiskelu ja älylliset ponnistelut voivat olla haitaksi varsinkin nuoren tytön terveydelle – niihin tuhlautui energiaa, jonka tyttö tarvitsi naisen- ja äidinruumiinsa kehittämiseen. Naisen oli siis vaalittava mahdollisuuttaan tulla äidiksi älyn kehittämisen kustannuksella, koska juuri äitiyshän oli naisen tehtävä. Aivojen uuvuttaminen taiteessa tai tieteessä ei ollut naiselle luontaista, sillä naisen ajatusten tuli keskittyä lasten synnyttämiseen ja hoivaamiseen. (Männistö 2003, 60.) Nainen, joka on jo valinnut opinnot ja ajattelun, ei enää *Murtuneissa toiveissa* kelpaa naisen – vaimon ja äidin – paikalle.

Kokonaisvaltainen naiseuden ideaali aiheuttaa myös Inkerille jatkuvasti kärsimystä. Hän taistelee koko avioliittonsa ajan riittämättömydentunteen kanssa. Hänen näkemyksensä hyvästä vaimosta ja äidistä on nainen, joka on asialleen täysin omistautunut, mitä Inkeri taiteilijana ei voi olla. Inkerinkin ”avioliitto” päättyy hänen huomattuuan, ettei hän sovi vaimon paikalle. Inkeri pohtii: ”Hyvä Jumala! Hänen olisi pitänyt tuntea itsensä paremmin ennen kuin meni naimisiin. Hänen olisi pitänyt tietää, ettei hänen paikkansa ollut olla puolisona ja äitinä.” (MT II 18.) Inkeri on huono kotitöissä ja on lasten syntymän jälkeen palannut työskentelemään taiteen parissa, vaikka oletus olisi, että hän pysyisi hoitamassa kotia ja lapsia.

Kuitenkin taiteilijapiireissä ammatin jatkaminen avioliiton solmimisen jälkeen oli mahdollista naisille jo 1880-luvulla. Äitinä ja vaimona olo, kodinhoito ja taide olivat yhdistettävissä, vaikka moni epäilikin jonkin osa-alueen kärsivän toisen kustannuksella. Toisaalta jo 1920-luvun ihanteena näyttäytyi täysi-päiväinen perheenemännäisyys, jota ryhdyttiin juurruttamaan myös työläiskoteihin. Tiukimpia naisten ansiotyön vastustajia oli kirjailijoista Annikki Piukka, joka näki äitiyden naisen tärkeimpänä tehtävänä. Myös Miina Sillanpää kannatti ajatusta miehestä elättäjänä ja naisesta koulutettuna kodin- ja perheenhoitajana. *Toveritar*-lehdessä erityisesti Sylvi-Kyllikki Kilpi ja Martta Salmela-Järvinen kuitenkin puolustivat naisten mahdollisuutta ansiotyöhön. (Werkmäster 1988, 24, 72, 79, 242.) Inkeri kokee, että pelkkä äitinä ja vaimona oleminen estäisi hänen kehityksensä: ”Inkeristä rupesi tuntumaan raskaalle kotona oleminen, jossa kaikki eteenpäin pyrkimys kuolisi, jos vaan kotonaoloa aina jatkuisi” (MT II 24).

Vapaan rakkauden vaatimuksessa *Murtuneita toiveita* menee esimerkiksi L. Onervan *Mirdjaa* (1908) pidemmälle – Mirdjaa on varoitettu prostituoimasta itseään avioliitolla, mutta hän menee kuitenkin lopulta naimisiin ja tuntee pian itsensä prostituoiduksi ja kauppatavaraksi (ks. tästä Parente-Čapková 2001, 228–229).³⁸ Inkeri ei suostu avioliittoon, mutta tämä ei varsinaisesti muuta mitään, koska myös Inkeri nimittää liittoaan prostituutioksi ja kokee sukupuolijärjestelmän alistavat rakenteet. Inkeri pohtii suhteen perimmäistä ongelmaa:

Eikö mies ottanut sitä [valtaa] väkisin, vahvimman etuoikeudella, jolla hän aikojen alusta oli herrana määrännyt rakkaudessa, määrännyt suvun jatkamisessa, määrännyt sukupuolielämässä, kysymättä naisen mieltä, hänen tahtoaan ja haluansa siihen (MT II 50).

Tässä kohden näkyvät selvästi vaikutteet August Bebeliltä, jonka mukaan nainen joutui orjuutettuun asemaan yhtä lailla prostituutiossa kuin avioliitossakin – sekä miesten että naisten piti olla yhtä vapaita toteuttamaan viettiään, vaikka toistaiseksi tämä oli sallittu vain miehille. (Nieminen 1951,

³⁸ Vaikka keskustelu vapaasta rakkaudesta alkoi jo 1800-luvun puolella, Kati Launiksen (2006, 68–69) mukaan suomalaiset varhaiset naiskirjailijat eivät juuri käsitelleet vihkimätöntä liittoa – näin vihkimätön liitto rinnastui naiskirjailijuuteen, jota sitäkään ei juuri käsitelty naisten kirjoittamissa teoksissa.

124–125, 185.) Inkeri päätyy huomaamaan, että radikaalien taiteilijoiden suosima vapaarakkausliitto on parempi kuin avioliitto, mutta avioliitto on aina naiselle alentava. Yksittäiset ihmiset eivät *Murtuneissa toiveissa* hyvistä aikomuksistaan huolimatta pysty muuttamaan yhteiskunnan rakenteita, ja avioliiton muuttaminen vapaarakkausliitoksi on lopulta vain kosmeettinen muutos, kun sukupuolten välinen epätasa-arvoinen asetelma ei muutu.

Lasiseinässä avioliitto on Ritvan elämää määrittävä tekijä. Ritva on jo nuorena ”luvattu” kiitokseksi hänen koulutuksestaan puolisoiksi häntä huomattavasti vanhemmalle Eerolle, joka on hänen isänsä työtoveri.³⁹ Vaikuttaa siltä, että Ritva on oman avioliittonsa suhteen täysin ulkopuolinen. Kertoja kuvaa: ”Eero Orjatmaa oli neljänkymmenenviiden vuoden vanha saadessansa Ritva Taalaan omakseen” (L 26). Avioliitossa Eero yrittää taivuttaa Ritvaa perinteisen naisen paikalle: nöyräksi, tottelevaiseksi ja äidin ja vaimon osiin tyytyväksi. *Lasiseinässä* siis toteutuu myös naiskehitysromaanille tyypillinen teema miespuolisesta mentorista, joka kouluttaa naista itselleen vaimoksi (ks. tästä Fraiman 1993, 6; Lival-Lindström 2009, passim). Eero ei olekaan epäitsekästi lahjakkaan nuoren tytön parasta tahtova mies, vaan Ritvan kouluttamisessa on itsekkäät intressit.

Ritvan ja Eeron avioliitto näyttäytyy kokonaisuutena kristilliseen avioliittokäsitykseen perustuvana. Kristillisen avioliittokäsityksen mukaan nainen on miehelle alamainen, kysymys on niin kutsutusta ”alistumisen teologiasta”. Mies on perheensä herra, tuomari ja pappi. Herätysliikkeen ja sen papin saadessa yhä enemmän tilaa Eeron ja Ritvan kodissa myös Eero näyttääytyy enenevässä määrin tuomarin ja papin rooleissa. Ritvan palattua kotiin Eero vetäytyy usein syrjään tarkkailemaan ja tuomitsemaan ja jättää vaimonsa yksin. Alistumisen teologiassa nainen on asetettu moraalisesti, ontologisesti ja älyllisesti miestä heikompaan asemaan, minkä vuoksi naista tulee ohjata ja neuvoa kärsivällisesti (Räisänen 1995, 85–90, 98). Eero näkee Ritvan lapsellisena ja tunteellisena naisena, joka on vailla kykyä päättää omista asioistaan ja ymmärtää niitä oikein.

³⁹ Isä, joka yrittää naittaa tyttärtään liikekumppanilleen tai ystävälleen on esillä joissain huomattavasti aiemmissa naisten kirjoittamissa romaaneissa, Minna Canthin *Hannassa* (1886) (ks. Aalto 2000, 49–50) ja Setälän *Kansan hyväksi* (1902) -teoksessa.

Lasiseinässä voi nähdä myös yhtymäkohtia realismin ajan kirjallisuudessa yleiseen nukkevaimomotiiviin, ajatukseen siitä, että aviomies voi muokata ymmärtämättömästä työstä itselleen mieleisen vaimon, joka ei kykene itsenäiseen ajatteluun vaan on miehensä ohjailtavissa. Tällainen motiivi on esillä mm. Gerda von Mickwitzin teoksessa *Ett giftermål* (1889) ja Minna Canthin näytelmässä *Sylvi* (1893). (Ks. Lappalainen 2000, 161–162; Maijala 2006, 162–164.) *Lasiseinässä* Eero (ja myös Ritva itse) rakentavat useaan kertaan vastakkainasettelua naisista heikkoina tunneihmisinä ja miehistä järkevinä ja loogisina lähtien siitä, että Eero on logiikan opettaja, jonka talo sijaitsee jyrkällä Kalliosaarella. Ritva kuuluu Eerolle, kuin kaunis esine, kuin nukke. Eeron sukulaisten ajatukset kertovat samaa: “[...]Ritva oli korukapine, hyönteinen, tuhoperhonen suorastaan” (L 26). Useissa tutkimissani teoksissa taiteilijaäidit esitetään lapsivaimoina tai -äiteinä, tai muuten selkeästi lapsen asemassa. Tässä on selkeästi näkyvissä 1900-luvun alun ajatus naisen luontaisesta miestä vähäisemmästä älykkyydestä ja suuremmasta tunteellisuudesta.

Naisen luonnollisina [...] luonteenominaisuuksina pidettiin miestä suurempaa tunteellisuutta, epäloogisuutta, johdonmukaisuuden ja kestävyuden puutetta[.] Miehillä oli ominainen voimakkuus, arvokkuus, mietiskelevyys [...] älykkyys ja ennen kaikkea järkevyys. (Räisänen 1995, 138–139.)

Näillä perusteilla kritisoitiin myös naisten oikeutta koulutukseen, omaisuuteen ja valtaan (mts. 139). Kuitenkin lapsen mieli ja lapsekkaat teot kertoivat myös naisen puhtaudesta ja viattomuudesta (Dijkstra 1986, 18). Taustalla on 1800-luvulla yleistynyt ajatus miehen ja naisen toisiaan täydentävistä luonteista; mies edustaa järkeä ja nainen tunteita, mies on opettaja, jota nainen voi katsoa ylöspäin. (Häggman 1994, 86–88, 197, 182–195.) Linda Pannill huomauttaa yhdysvaltalaisista kirjallisuudesta koskien, että menestyneet naiskirjailijat kirjoittivat 1800-luvun lopulla nukkemaisia uhreja ja hulluja kotiäitejä. Pannill pohtii, oliko tämä jonkinlainen varoitus lukijoille vai kenties merkki kirjailijoiden tuntemasta syyllisyydestä. (Pannill 1975, 75–76.)

Menneessä päivässä päähenkilön äiti huolehtii sekä päähenkilöstä että tämän tyttärestä omina lapsinaan. *Murtuneissa toiveissa* Raimund asettaa

ailahtelevan Inkerin selkeästi samalle paikalle kuin lapsen: "Inkeri ojensi lapsen isälle [Raimundille] sanoen: 'Ota hänet! Hän tuntee minut! Hän tuntee varmasti sinutkin.' 'Pidä sinä hänet! Otan kernaammin teidät molemmat syliini.' Hän istahti sohvaan, nostaen Inkerin lapsineen syliinsä" (MT II 8). Raimund epäilee usein Inkerin tunteiden pysyvyyttä ja syyttää tätä huonosta käytöksestä – Inkeri ei näyttäyty Raimundille järkensä ohjaamana luotettavana aikuisena, vaan häilyvänä, taiteilijaluonteensa viemänä tyttönä. Raimund valistaa Inkeriä tämän luonteesta: "[...] sinun luonteesi, pikku Inkeri, on niin vaihtelevainen" (MT II 10). Kuitenkin myös naiset, eivät ainoastaan miehet, näkevät Inkerin lapsena. Kertoja kuvaa Inkerin ja tämän hyvän ystävän Kirstin suhdetta: "[Inkeri oli] hakenut hänen seuraansa kuten heikompi ainakin voimakkaamman tukea. Ja aina oli Kirsti hänen häilyvän mielensä ymmärtänyt. Neuvonut häntä kuin lasta, vaikka olikin vaan muutamia vuosia vanhempi Inkeriä." (MT I 125–126.) Tässäkin kohden taiteilijuus tekee naisesta lapsenkaltaisen, ja kertoja yhtyy ympäristön mielipiteeseen: Inkeri on lapsellinen ja häntä on ohjattava ja opastettava.

Myös *Lasiseinän* Ritva on Eeron mielestä lapsellinen, mikä näkyy tunteellisuutena – Ritva itkee Pariisiin jäänyttä rakastettuaan, mitä Eero pitää typeränä, kun Ritvalla olisi edessään turvattu elämä rehtorin vaimona Kalliosaarella. Lapsellisuus liittyy myös taiteilijuuteen. Eero puhuttelee Ritvaa hyvin samaan tapaan kuin Raimund Inkeriä, kertoen totuuksia vaimon luonteesta: "Olet lapsellinen, pieni vaimoni[.] Mutta sehän kuuluu taiteellisuuteen!" (L 26.) Taiteilijanainen, vaikka olisikin taiteilijuudessaan arvostettava, on kuitenkin tunteellisuudessaan lapsi, jota miehen täytyy ohjata ja jonka puolesta miehen täytyy päättää. Eero kutsuu Ritvaa "pikku tytökseen", "pieneksi" ja "lapsukaiseksi". Eero itse on järjen edustaja. Ritva ja hänen äitinsä ovat taiteilijoita, Ritvan isä ja Eero taas opettajia, vieläpä samassa koulussa. Luostarissa sisaret hämmästelevät Ritvan nuoruutta ja sitä, kuinka niin nuorella voi olla jo suuria lapsia. Myös Ritva itse kokee tulleen vaimoksi ja äidiksi liian varhain: "'Olen saanut elää niin vähäsen vasta. Otit minut liian nuorena'" (L 14), Ritva vaikeroi Eerolle. On kiinnostavaa, että lapsivaimomotiivi on käyttökelpoinen vielä niinkin myöhään kuin 1929, *Lasiseinän* ilmestymisaikaan. Toisaalta vielä *Kolmessa vuorokaudessakin*

Tuomas ajattelee Sylviasta: ”Minä olen voimakkaampi, hänellä on naisen ja taiteilijan hermot, hän on rasittunut ja yliherkkä, minun täytyy kestää” (KV 134–135). Vaikka Sylvia on esitetty luovana ja älykkäänä ihmisenä, määrittynyt hänkin usein ennen kaikkea naiseksi, eli joksikin, joka ei täysin kykene päättämään asioistaan eikä hallitsemaan itseään.

Minna Aalto (2000, 36) näkee järkevän miehen ja tunteellisen naisen asetelman liittyvän 1800-luvulla vakiintuneeseen ajatukseen naisen ja miehen toisiaan täydentävästä vastakkaisuudesta avioliitossa. Myös *Lasiseinän* voi nähdä liittyvän tähän konventioon, mutta tuomitsevan sen: eri-ikäisten ja erilaiset arvot omaavien henkilöiden avioliitolla ei ole tulevaisuutta. Eero haluaisi tehdä Ritvasta kotiaan sulostuttavan pikkuvaimon, mutta Ritva on kasvatettu voimakkaaksi, ruumiistaan tietoisesti ulkoilmaihmiseksi, jolle meri ja paahtava aurinko ovat tuttuja, ja hän on saanut koulutusta kuvanveistäjän ammattiin. Eero ei onnistukaan muokkaamaan Ritvasta mieleistään alistuvaa ja kodille omistautuvaa vaimoa, vaan Ritva valitsee itsenäisen taiteilijaelämän kaukana Eerosta ja tämän vaatimuksista. Naisen on siis *Lasiseinässä* mahdollista irrottautua realismin konventioista. Myös *Lasiseinän* arvosteluissa nuoren naisen ja vanhan, konservatiivisen miehen avioliitto tuomittiin: arvostelijoiden mukaan Eero ei ole paha, mutta ei voi ymmärtää nuorta, taiteellista vaimoaan, koska edustaa itse aivan toista, mennyttä aikaa. (Rainio 19.12.1929; Vala 14.12.1929; V.P. 22.12.1929; Heinolainen 8.2.1929; E.V-e 18.1.1930.) Ritva näkee taiteilijanaisten avioliiton omien kokemuksiansa vuoksi vain negatiivisena asiana, esteenä oman itsen toteuttamiselle. Hän kysyy äidiltään, joka myös on taiteilija: “[...]oliko jokin onnettomuus tapahtunut, kun sinä tulit – isäni vaimoksi? Sinähän olit tulemaisillasi kuuluisuudeksi.” (L 43.) Ritvan äidillä on kuitenkin ollut mahdollisuus valita sekä avioliitto ja rakkaus että taiteilijuus. Ritvankin tapauksessa avioliitto ja taiteilijuus kuuluvat yhteen: suostuessaan Eerolle vaimoksi hän mahdollistaa tämän varakkuuden turvin taiteilijuutensa. Rakkaudesta liitossa ei kuitenkaan ole kyse, vaan kyseessä on oikeastaan järjestetty avioliitto.

Lasiseinässä on tarjolla toinenkin juoni, joka voisi johtaa avioliittoon. Ritva tutustuu parantolassa lääkäri Franziiin, ja vähitellen parin tapaamiset lisääntyvät ja heidän välilleen kehittyy selvästi rakkaussuhde. Rakkaussuhde

potilaan ja lääkärin välillä on yleinen motiivi naisten kirjoittamissa kehitysromaneissa 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa (Järvstad 1996, 52–54; ks. myös Lival-Lindström 2009, 170–175). Ritva ja Franz tekevät kävelyretkiä Alpeilla ja Ritva käy Franzin kotilinnassa tutustumassa tämän vanhaan isään. Ritvan palattua Suomeen Ritva ja Franz jatkavat suhdettaan kirjeitse. Teoksen lopussa, Ritvan palattua Alpeille, Franz saa kuitenkin surmansa sodassa. Ritvan ja Franzin suhde ei siis voi jatkua, ja vapaasta rakkaudesta on rangaistava kuolemalla.

Kuolema on annetusta paikasta kieltäytyvän naisen rangaistus Stenbäckin aiemmissa teoksissa *Pieni papinrouva* ja *Riitan tarina* (molemmat vuodelta 1926) sekä julkaisemattomassa romaanikäsitelmässä *Pre-ludio/Mor* (SKS Kia c274s.a.). *Pienessä papinrouvassa* päähenkilö Tuuli kuolee synnytykseen ja myös lapsi menehtyy – tämän voi nähdä rangaistuksena siitä, ettei Tuuli ole osannut asettua paikalleen papinrouvaksi: järkeväksi, juureväksi maalaisnaiseksi. Lisäksi Tuuli on hakenut ymmärrystä taiteellisille taipumuksilleen naapurin tohtorilta – tosin rakkaussuhdetta parin välillä ei kuvata olevan. *Riitan tarinassa* Riitta, joka on karannut avioliitostaan ja tyttärensä luota kaupunkiin jatkamaan rakkaussuhdettaan, rampautuu ja sen vuoksi nöyrytyy. *Lasiseinässä* Stenbäck leikittelee kuoleman juonella: oman tiensä valitseva ja omaa haluaan noudattava nainen ei saakaan rangaistusta. Se, joka kuolee, ei olekaan naispäähenkilö, vaan tämän rakastaja. Franz ikään kuin uhrataan Ritvan puolesta, jotta Ritva voi jatkaa elämäänsä ja taiteen tekemistä.⁴⁰ Franzin kuoleman saa Ritvassa aikaan kääntymyksen katoliseen uskoon, jonka harjoittajana hänet teoksen lopussa esitetään yksin pienessä vuoristomökissään.⁴¹ Ritvan taiteen edessä ollut este on sulanut Franzin kuoleman myötä, eikä ahdistunutta ”Lasiseinä”-veistosta enää tarvitse toteuttaa. *Lasiseinä* siis väistää avioliitto tai kuolema -tradition. Kuolemalta tai avioliitolta ei täysin vältytä, mutta ne voidaan kiertää. Ritvan sijaan kuolee Ritvan rakastettu Franz ja vaikka Ritva ei ota Eerosta avioeroa, hän

⁴⁰ Myöskään yhdessä varhaisimmista suomalaisista romaaneista, Wendla Randelinin *Den Fallna* -teoksessa (1848) aviorikoksesta ei rangaista naista, vaan mies kuolee tämän sijaan (Launis 2005, 171).

⁴¹ Tässä voi nähdä yhteyden nk. Matalena-traditioon, langenneen naisen pelastautumiseen uskon avulla (ks. Launis 2005, 172).

käytännössä elää tästä erossa.⁴² Naisten kirjoittamissa taiteilijaromaaneissa onkin usein esillä tilanne, jossa puolison kuolema tekee naisesta taiteilijan – tämän voi nähdä vastineena miesten taiteilijaromaanien ajatukselle siitä, että paras muusa on kuollut nainen.⁴³ Naispuolisen kärsivän kauneuden, *belle souffrante* rinnalle ilmestyy näin miespuolinen vastine, *beau souffrant*, hahmo, jonka voi nähdä jo Jeesuksessa. (Fjelkestam 2010, 52, 84.) Myös Franz, jonka kuolema saa Ritvan kääntymään katoliseen uskoon, on selvästi Kristus-hahmo (uskonnon juonesta lisää luvussa 4).

Tällainen avioliittoon johtamaton rakkausjuoni ei sopinut *Lasiseinän* aikalaislukijoiden näkemyksiin: arvostelijat olisivat mielellään suoneet Ritvan pysyvän Eeron vierellä. *Satakunnan Kansan* arvostelija epäilee mahdollisuutta täysin ymmärtää Ritvan henkilöahmoa, sillä: ”Me olemme tottuneet pitämään kärsivää naissydämen avio-uskollisuutta pyhänä, ja seuraamme ehkä sekavin tuntein Ritva-rouvan vieraalla maalla kehittyvää lemmensuhdetta, niin kauniina ja inhimillisen ymmärrettävänä kuin se esiintyykin” (Rainio 19.12.1929). Arvostelija olisi siis mieluummin nähnyt Ritvan pysyvän uskollisena – jos ei muulla keinoin, niin kenties kodin ilmapiiriä olisi voitu hiukan höllentää. Arvostelija kysyy: “[...] eikö kertoja osoita yksipuolista ankaruutta kuvatessaan Eero Orjatmaan sukuun kuuluvat ’iäkkäät tädit’ siveänsileine hiuksineen suorastaan hirviöiksi (?)” (sama). Arvostelussa myös pohditaan, miksi uskonnollisesta herätyksestä on annettu niin huono kuva. Myös *Uuden Auran* arvostelija pohtii: ”Tuntuu kuin hänen miehelleen olisi tehty vääryyttä kuvauksessa, kun hänet ahdasmielisyydellään ja uskonnollisuudellaan saatetaan tappamaan kaikki päivänpaiste nuoren rouvan ympäriltä[.]” (E.R.17.12.1929). Eeroa puolustetaan mainitsemalla hänen suojelevuutensa ja hänen tekemänsä rahallinen painostus (Rainio,

⁴² Ratkaisu muistuttaa Anne Charlotte Lefflerin *En sommarsaga*-teoksen (1886) loppuratkaisua, jossa taiteilijanaainen pitää vapautensa, mutta kodin ovi pysyy kuitenkin auki (ks. Svensson 1985, 2000). Leffler suunnitteli teokselle myös jatkoa, jossa päähenkilö Ulla jää pysyvästi kahden maan, taiteen ja rakkauden väliin (Svensson 1985, 200–201). Täydellistä irrottautumista kodista ja äidin ja vaimon paikalta ei tässäkin tapauksessa naiselle sallita.

⁴³ Näin on esimerkiksi Fanny Fernin *Ruth Hallissa* (1854), Caroline Chesebron *The Children of Light* -romaanissa (1853) ja Harriet Prescott Spoddorsin *A Master of Spirit* -romaanissa (1866) (Fjelkestam 2010, 52).

19.12.1929), vaikka oman tulkintani mukaan nämä seikat vain korostavat suhteen epätasapainoa.

Tutkimistani teoksista siis *Murtuneita toiveita* ja *Lasiseinä* tarjoavat naiselle eniten vaihtoehtoja avioliiton ja kuoleman juonien ulkopuolella. Näihin vaihtoehtoihin juoniin palaan seuraavassa luvussa.

4. Toisenlaisia taiteilijuuden juonellistamisen ja kerronnan mahdollisuuksia

4.1. Kerronnan kokeilut

Tässä luvussa käsittelem tutkimissani teoksissa ilmeneviä juonia, jotka tarjoavat naispäähenkilölle muita kohtaloita kuin perinteisen avioliiton tai kuoleman. Paneudun myös teosten kerrontaratkaisuihin – ja niiden kautta myös lajikysymyksiin – ja siihen, kuinka ne limittyvät yhteen teosten juonellisten mahdollisuuksien kanssa.

Susan Lanser käyttää kertojasta, joka itsetietoisesti kertoo omaa tarinaansa, nimitystä ”henkilökohtainen ääni”. Termiä ”auktoritatiivinen ääni” hän käyttää äänestä, joka on tarinan ulkopuolinen ja kaikkitietävä (hetero- ja ekstradiegeettinen) ja jota käytetään julkisten ja potentiaalisesti itseensä viittaavien narratiivisten tilanteiden identifioimiseen. Tällainen kertoja puhuu vastaanottajalle, joka on analoginen lukevan yleisön kanssa. Mikäli eroa kirjailijan ja kertojan välillä ei ole tekstuaalisesti merkitty, lukija ”kutsutaan” samastamaan kirjailija ja kertoja. Tällöin auktoritatiivinen ääni saa ensiarvoisen aseman kaikkien kerronnan muotojen joukossa. (Lanser 1992/2004, 15–16.) Sekä *Murtuneissa toiveissa*, *Lasiseinässä* että *Kolmessa vuorokaudessa* kertoja on ulkopuolinen ja kaikkitietävä. Tällainen kertoja on tullut naisten kirjoittamaan kirjallisuuteen melko myöhään, sillä auktoritatiivinen kertoja on yhdistetty hyvin vahvasti maskuliinisuuteen – naisääni on voinut puhua vain itsestään, sillä hän ei ole voinut tietää maailmasta niin paljon, jotta olisi voinut puhua muulla kuin omalla äänellään. Myös naisten kirjoittamien teosten kerto-

jaänet on usein tulkittu maskuliinisiksi. (Mts. 18–19; Lanser 1981, 24.) *Murtuneissa toiveissa*, *Lasiseinässä* tai *Kolmessa vuorokaudessa* kertojajäänen sukupuolta ei voi määrittää.⁴⁴ Lanserin mukaan naisten kirjoittamat teokset ovat myös saattaneet saada suuremman julkisen auktoriteetin, jos niitä ei ole määritely naisten kirjoittamiksi – naiseksi merkitseminen on voinut aiheuttaa auktoritatiivisen äänen (negatiiviseen) määrittelyyn. Auktoritatiivinen kertoja pitää halussaan suuria voimia tietää ja tuomita, mutta henkilökohtainen kertoja ei väitä esittävänsä muuta kuin omia kokemuksiaan. (Lanser 1981, 18–19.)

Mennyt päivä on päiväkirjaromaani, jossa nainen toimii minäkertojana koko teoksen ajan lukuun ottamatta kohtia, joissa hän lukee mieheltä saamaansa kirjettä, ja lopun muutamaa ulkopuolisen kertojan kertomaa sivua. Päiväkirja alkaa: ”Kuinka yksinäistä on olla yksinäisenä lapsena tällaisessa suuressa talossa kuin meidän. Minä kadehdin kaikkia tyttöjä ja poikia, jotka kasvavat suuressa sisaruspiirissä, joilla aina on tovereita, joiden kanssa voivat leikkiä”. (MP 17.) Kiinnostavaa on, että vaikka naisen taiteilijuus ei *Menneessä päivässä* ole lopulta mahdollista, nainen saa kuitenkin kertoa tarinansa omalla äänellään; naistaitelijana olemisen mahdollisuus ei korreloi sen kanssa, kuinka paljon nainen saa ääntään kuuluville teoksessa. Mies sen sijaan pääsee ääneen vain naisen lukemien kirjeiden kautta. Myös Maarit Leskelä-Kärki huomauttaa, että Helmi Setälän/Krohnin runsaasti käyttämä kirje- tai päiväkirjamuoto antaa naisminälle mahdollisuuden puhua ja tuoda omia kokemuksiaan esiin. Tällainen muoto ei ollut vuosisadan vaihteelle tyypillinen, mutta sillä on kylläkin pitkät perinteet naisten kirjoittamissa teoksissa. (Leskelä-Kärki 2009, 166–167.)

Menneen päivän voi selvästi nähdä liittyvän päiväkirjaromaanin suosioon muualla Euroopassa, ja sen naisille tarjoamaan mahdollisuuteen käsitellä yhteiskunnallisia epäkohtia. Euroopassa nimittäin päiväkirja ja sitä myötä päiväkirjaromaani koki uuden tulemisen vuosisadanvaihteessa psykologiaa kohtaan koetun kiinnostuksen myötä. Naisten kirjoittamille päiväkirjaromaaneille on yhteistä kiinnostus naisia koskeviin yhteiskunnallisiin ongelmiin.

⁴⁴ Lähtökohtaisesti oletetaan, että tekstin ulkopuolisen kertojan ääni on, ellei toisin osoiteta, miehen. Lanser (1981, 167) haluaa murtaa tätä ajattelua ja olettaa, että mikäli kirjan kirjoittajaksi on merkitty nainen, on myös kertova ääni naisen, jollei toisin osoiteta. Kertojan sukupuoli tuo myös mukanaan tietyt sosiaaliset ja kulttuuriset normit ja erilaisen auktoriteetin (mts. 168).

Naisten ongelmat ovat päiväkirjaromaaneissa poliittisia, eivät eksistentiaalisia, kuten mieskirjoittajien. Teokset nostavat esiin kysymyksiä naisten mahdollisuuksista ja toiveista riippumatta siitä, ovatko teokset sanomaltaan eksplisiittisen feministisiä tai niiden päähenkilöt naisten oikeuksien ajajia. Romaaneissa kuvataan nuorten naisten toiveita, odotuksia ja haluja ja sitä, kuinka elämä ei täytä niitä. Näihin romaanien käsittelemiin keskeisiin kysymyksiin kuuluvat mm. avioliitto ja -ero, raskaus, koulutus ja ura – kysymykset, joita myös *Mennyt päivä* käsittelee päiväkirjaromaanin keinoin. Romaanien masentavan tyyppillisissä tarinoissa naisen persoonallisuus, älykkyys ja mahdollisuudet jäävät usein vaille vastinetta. Esimerkiksi Gabriele Reuterin *Ellen von der Weiden* (1900) muistuttaa tapahtumakulultaan *Mennyttä päivää*: se on onnettomassa avioliitossa elävän naisen kertomus rakastumisesta taiteilijaan, miehen hylkäämäksi tulemisesta ja ratkaisun löytämisestä rakkaudesta lapseen. Margarete Böhmen *Tagebuch einer Verlorenen* (1905) taas käsittelee *Menneen päivän* tavoin aviottoman äitiyden naiselle aiheuttamia ongelmia. (Ks. Martens 1985, 115–116, 126, 174–175, 177–179.) Kuitenkaan *Menneen päivän* päähenkilö ei suoraan vastaa Martensin löytämiä päiväkirjaromaanin päähenkilötyyppejä⁴⁵.

Menneessä päivässä käytetään siis henkilökohtaista ääntä. Lanserin mukaan henkilökohtaisen äänen auktoritatiivisuus on epävarmaa; sillä ei ole auktoritatiivisen äänen jopa yli-inhimillisiä etuoikeuksia, vaan se pyrkii kertomaan vain omista kokemuksistaan. Lanser esittää, että henkilökohtaisen äänen käyttäminen on usein saattanut olla myös tapa hallita naisen ääntä kirjallisuudessa. Henkilökohtainen ääni, jolla nainen kertoo henkilökohtaista tarinaansa henkilökohtaiselle vastaanottajalle, antaa diskursiiviselle ylijäämälle purkautumistien, jota ei tarvitse kohdata suoraan. Näin naispuolisen diskurssin alueesta tulee rajoitettu ja naisen äänestä ehdonalainen – kertovasta äänestä tulee auktoritatiivisuuden fiktio, jonka takaa historialliset naiset samoin kuin näiden julkinen valta voidaan pyyhkiä pois. (Lanser 1992/2004, 26–27.)

⁴⁵ Martensin (1985, 175–176) käsittelemät päiväkirjaromaanien naispäähenkilöt ovat joko naimisissa olevia naisia, jotka ovat alistettuja ja kärsivät älyllisesti tai hengellisesti, yhteiskunnan ulkopuolelle jääneitä eronneita naisia tai vapautuneita yksinäisiä naisia, jotka eivät piittaa konventioista tai naisia, jotka joutuvat elättämään itsensä prostituutiolla tai ponnistelevat näyttelijätärinä.

Toisaalta kirjeromaani muotona kuitenkin antoi naisille tiettyjä mahdollisuuksia. Kuten Virginia Woolf (1929/1990, 85) on todennut: kukaan nainen, jolla on järkeä ja säädyllisyyttä, ei kirjoita kirjoja – mutta kirjeitä ei laske ta. Kirja, joka on esitetty kirjeinä, rikkoo tämän sukupuolen ja genren dikotomian samalla kun se ikään kuin säilyttää sen – se naamioi julkisen kirjailijuiden henkilökohtaiseksi kirjoittamiseksi. Kirjeitä nimittäin ei määritellä niiden sisällön vaan retorisen kehyksen perustella – kirje voi siis käsitellä mitä tahansa millä tahansa diskursiivisella tyylillä. (Lanser 1992/2004, 46.) Sama koskee päiväkirjaa. Helmi Setäläkään ei teoksissaan tuo esiin mitään julkista mielipidettä; teosten minäkertoja kertoo vain omia kokemuksiaan ja näkemyksiään, jotka kuitenkin ottavat kantaa teoksen kirjoitusajankohtana käynnissä olleisiin keskusteluihin sukupuolimoraalista ja naisen ja miehen seksuaalisista velvollisuuksista ja oikeuksista. Kuten Martens (1985, 41) huomauttaa: mikä muu voisi olla 1. persoonan kerronnan tarkoitus kuin huomion kiinnittäminen itse-representoinnin ongelmiin? Kuitenkin *Menneen päivän* kohdalla esimerkiksi henkilöiden nimien puuttuminen korostaa koko kertomuksen yleispätevyyttä ja opettavuutta yksittäistapauksen sijaan. Nimet puuttuvat kaikilta, eivät vain päähenkilöiltä: ”Minä kyselen kuka tuo hänen toverinsa on, ja hän mainitsee nauraen jonkun nimen” (MP 3). Toisaalta nimien, arvonimien ja suhteiden tarkan kuvauksen puuttuminen päiväkirjaromaanista on ymmärrettävää ja sitä esiintyy melko usein – eihän päiväkirjalle lähtökohtaisesti oleteta yleisöä (Field 1989, 94–95). Toisaalta nimeämättömyyden voi liittää myös naistaiteilijuiden ongelmiin: esimerkiksi Englannissa naistaiteilijoista ei näyttelyjen arvostelujen yhteydessä useinkaan käytetty sukunimiä. Sukunimi antoi taiteilijalle kunnioitettavan patronyymin ja sosiaalisen aseman. Naistaiteilijoiden kohdalla sukunimet koettiin turhiksi, eiväthän kyseessä olleet oikeat taiteilijat, vaan suloiset, lähes taide-esineitä muistuttavat nuoret tytöt, jotka kaiken lisäksi pian menisivät naimisiin ja vaihtaisivat kuitenkin tällöin sukunimeä. (Losano 2008, 45–46.)

Toisaalta siis henkilökohtaisen naispuolisen kertojan käyttäminen näyttäytyy naisten teoksissa rohkeana: henkilökohtainen kertoja ei voi piiloutua sukupuolineutraaliuteen tai kolmanteen persoonaan, vaan hänen naiseutensa on ilmeistä (Field 1989, 18–19). Toisin kuin kolmen muun teoksen koh-

dalla, *Menneen päivän* kohdalla ei tarvitse miettiä kertojan sukupuolta. Tällöin kertoja ottaa riskin, että lukija ei hyväksy hänen kertomustaan: jokin siinä voi ylittää hyväksytyyn naiseuden rajat (Field 1989, 19). Ehkä juuri minäkerronnan vuoksi *Menneessä päivässä* mm. rakastelu, raskauden tajuaminen ja lapsen syntymä on jätetty kertomatta. Kenties kohdat olisi voitu kirjoittaa auki, jos teos ei olisi minäkerrontaa, mutta ne ovat liian rohkeita naisen suoraksi puheeksi.

On kiinnostavaa, että *Mennyt päivä*, päiväkirjaromaani, joka jo nimesään nostaa esiin menneen, on kirjoitettu kokonaan preesensissä. Mennyt aikamuoto on kaunokirjallisuudessa yleisin aikamuoto (Genette 1980/1987, 217) – onhan kysymyksessä kertomus aiemmin tapahtuneesta tai koetusta. Paul Ricœur pohtii paljon aikamuotojen käyttöä kirjallisuudessa. Mennyt aikamuoto näyttää hänen mukaansa olevan fiktiossa täysin irrallinen aikamuodon arkisesta käytöstä. Émile Benvenisten mukaan menneiden aikamuotojen käyttäminen kirjallisuudessa ei viittaa niinkään siihen, että tapahtumat sijoituisivat menneisyyteen, vaan nämä aikamuodot suuntautuvat rentoutumisen ja osallistumattomuuden asenteeseen, sadun maailmaan. Ricœurin mukaan fiktion aikamuotojen ja ”todellisen” ajan siteet eivät kuitenkaan ole täysin katkaistavissa. Mennyt aikamuoto on säilynyt kirjallisuudessa, koska kerrottu tarina on menneisyyttä kertovalle äänelle. (Ricœur 1984/1985, 68–99.) Mennyt aikamuoto olisi erityisen perusteltu päiväkirjassa, joka konkreettisesti on menneiden tapahtumien muistelua ja kirjaamista muistiin. Jossakin muussa kirjallisuuden lajissa kerrotun kertomusluonnetta ja jälkikäteisyyttä saatetaan pyrkiä häivyttämään, mutta juuri päiväkirjaa kukaan ei voi kirjoittaa samalla, kun kokee asioita. Miksi *Mennyt päivä* sitten on kerrottu preesensissä? Preesensin käyttö tuo *Menneeseen päivään* autenttisuuden ja läsnäolon vaikutelman, kutsuu lukijan mukaan teoksen nykyhetkeen.⁴⁶ Tässä hetkessä oleminen on olennaista, koska teos ottaa osaa ilmestymisaikanaan hyvin ajankohtaiseen sukupuolimoraalikeskusteluun. Keskustelu, johon palaan luvussa 4.3., kävi kiihkeänä vuosisadanvaihteessa. Absoluuttisen sukupuolimoraalin kannattajat katsoivat, että samojen puhtauden velvollisuuksien oli koskettava sekä miestä

⁴⁶ Gérard Genette (1980/1987, 219) käsittelee simultaania kerrontaa ranskalaisen uuden romaanin kohdalla ja huomauttaa, että simultaani kerronta luo vaikutelman objektiivisuudesta.

että naista, kun taas relativistisen moraalin kannattajat katsoivat miesten oikeudeksi harjoittaa sukupuolisuhteita ennen avioliittoa. Ehkä juuri aikamuotonsa vuoksi *Mennyt päivä* ei ole vain jonkin naisen henkilökohtainen tilitys vaan kannanotto – teos ei sijoitu kuvitteelliseen kirjalliseen menneeseen, vaan nimenomaan kirjoittamisajankohtaansa: teoksen tapahtumat tapahtuvat juuri nyt, naisen asemaan on otettava kantaa nyt eikä ajateltava, että teoksen maailma ja siinä esitetyt tapahtumat ovat vain kaukaista satua.

Suhteuttaessaan *Menneen päivän* saamia arvosteluja teoksen päiväkirjamuotoon huomaa, että Helmi Setälän jatkuva päiväkirjamuodon käyttö – ja ehkä myös naispuolinen minäkertoja – koettiin usein puutteena. Päiväkirja oli ongelmallinen muoto myös realismin vaatimuksen kannalta, sillä siihen liittyi sentimentaalisuus, joka lähes kaikissa arvosteluissa mainittiin joko negatiivisena tai positiivisena asiana. *Helsingin Sanomien* arvostelussa Eino Leino toteaa kirjoittajan taitavan päiväkirjalajin, jonka valtteja ovat hartaus ja uskottavuus, mutta samalla ehdotetaan, että hänen pitäisi seuraavaksi siirtyä kuvaamaan todellista arkielämää (Leino 18.3.1906). Samanlainen realismin vaatimus näkyy *Uuden Suomettaren* arvostelussa, jonka mukaan teos on ”tekemällä tehty” ja sovinainen, ja sitä vaivaa ajanvieteromaanin kaltaisuus (rsn 10.3.1906). On helppo nähdä, että Setälän luonnosmainen tyyli ei täysin sopinut aikaan, jolloin kirjallisuuden ihanteena oli realismi. Toisaalta Setälän ylimalkaista ja lyhyttä tyyliä myös kiitettiin ja pidettiin ansiona. Silloin, kun vertailukohdaksi otettiin jotain muuta kuin realistit, Setälän tyyli sai enemmän arvostusta. *Hufvudstadsbladetin* arvostelussa nähtiin, että Setälä tuli lähelle tanskalaisia symbolisteja, Jörgenseniä, Stuckenbergiä ja Nansenia (Se 13.3.1906). *Mennyt päivä* onkin hyvin luonnosmainen – päiväkirjakatkelmien välissä on katkoviivoja, ja hyppäykset tekstipätkien välillä saattavat olla pitkiä:

En voi edes kuulla toistenkaan soittoa. Sillä joka ainoa sävel muistuttaa minulle sitä aikaa, jolloin vielä olin nuori ja onnellinen. Joka ainoa sävel repii haavat auki, jotka ovat jo umpeen menossa. --- Lähellä satoriota on pieni tunturimaja ja siellä olen nähnyt nuoren tytön, joka on kaunis kuin Murillon madonna. (MP 92–93, katkoviivat Setälän.)

On kiinnostavaa, että paitsi perinteisten juonien, myös muodon puolesta aineistoni varhaisin teos *Mennyt päivä* rinnastuu viimeisimpään, *Kolmeen vuorokauteen*, sillä molemmat olivat omana aikanaan jonkinlaisia muodon kokei-

lijoita, joita ei osattu sijoittaa kirjallisuuden kentälle Suomessa. Päiväkirjamuotoinen, luonnosmainen *Mennyt päivä* ei sopinut realismin vaatimuksiin. *Kolme vuorokautta* taas leikittelee odotuksilla, joita modernistiseen teoksen kertojalle asetettiin.

Lasiseinässä ja *Murtuneissa toiveissa* kertoja on melko huomaamaton, mutta *Kolmessa vuorokaudessa* kertoja nousee voimakkaasti esiin: kertojan ääni erotettu henkilöhahmojen näkökulmasta erilaisella rivivälillä. Se, että kertoja säätelee sitä, mitä romaaniin otetaan mukaan ja millainen näkökulma asioihin saadaan, on selvää. Kertoja kurkistaa eri henkilöhahmojen mieliin ja tekoihin pyrkien saamaan aikaan sopivan sekoituksen tapahtumista. Kertoja jäsentelee tarinaa huomautuksilla: ”Ja nyt on Paulan vuoro.” (KV 224) ”Kuka on Elias ja mitä hän tekee tällä hetkellä?” (KV 37.) Kun on seurattu Sylvian päivää, on vuorossa Paulan näkökulma tapahtumiin, joita taas Eliaksen ajatukset seuraavaksi valaisevat jne. Vaikka Paulaa päätetään teoksen alussa lähteä seuraamaan, ei teoksella ole varsinaista päähenkilöä. Kerrontaratkaisultaan teosta voisi ehkä kutsua kubistiseksi.

Kolmessa vuorokaudessa kerronta on usein toteutettu vapaana epäsuorana kerrontana, yleensä Sylvian näkökulmasta, mutta välillä tapahtumia katsotaan myös Tuomaksen, Paulan ja aivan lyhyen aikaa myös Eskilin silmin. Lähes yhtä usein kerronta on suoraa esitystä esitettyä Eliaksen näkökulmasta – tällöin Elias kirjoittaa päiväkirjaansa kuluvan päivän tapahtumia tai muistelee kaukaisempia asioita. Sylvian, Tuomaksen ja Paulan näkökulmista taas käytetään tajunnanvirtatekniikkaa. Teoksessa on myös paljon dialogia ja yksi monologi. Tekstiä rytmittävät kertojan lyhyet ohjailevat osuudet, joiden aikana kertoja tekee tapahtumista yhteenvetoa ja pohjustaa seuraavaa näkökulmaa. Kiinnostavaa on, että *Kolmen vuorokauden* ns. päähenkilö Paula on se, jonka näkökulmasta tapahtumia katsotaan harvimmin, ja useammin tapahtumia katsotaan Sylvian näkökulmasta – Sylviahän jää eloon ja kokijaksi myös Paulan kuoltua. Useimmiten tapahtumista kertoo perheestä ulkopuolinen Elias. Paulalla ei siis ole teoksessakaan tilaa, jota häneltä puuttuu omassa elämässään – Paula on myös *Kolmen vuorokauden* kerronnassa ulkopuolinen. Paulan yhtäaikainen sivullisuus ja keskeisyys ei kuitenkaan ole yllättävää suhteessa siihen, mitä teoksen kertoja sanoo. Kertoja ei usko sanoihin. Tärkeäm-

pää ja luotettavampaa on se, miten sanat sanotaan, millaisia ovat henkilön ilmeet, miten hän vaikenee: ”Tuon ihmisen sanat ja ajatukset muodostavat käsityksemme hänestä[...] mutta vain osin, suurin varauksin[...] paljon luotettavamman kuvan hänestä saamme, jos näemme, miten hän sanansa sanoo, hänen ilmeensä, hänen käyttäytymisensä, hänen tapansa keskustella ja hänen tapansa olla vaihi.” (KV 10–11.) Kertoja myös toteaa teoksen lopussa suoraan: ”Kuitenkaan emme voi sanoa, että Paula olisi ollut varsinainen päähenkilö näiden kolmen vuorokauden aikana” (KV 333). Myöhemmin kertoja selittää, että Paula oli oikeastaan johdattaja häntä ympäröivien ihmisten elämään.

Kuten *Mennyttä päivä*, myös *Kolme vuorokautta* on suurimmaksi osaksi kirjoitettu preesensissä – imperfektissä tai muussa menneessä aikamuodossa olevat kohdat ovat yleensä Eliaksen päiväkirjatekstiä kohdasta, jossa hän muistelee menneitä tapahtumia. Näin teoksen manifestoima (ja ironisoima) sattumanvaraisuus ja tämänhetkisyys näkyvät myös teoksen aikamuodossa. Gerard Genetten (1980/1987, 219) mukaan simultaani kerronta saattaa vaikuttaa objektiiviselta, sillä merkki tarinan ja kertomisen ajallisesta välimatkasta katoaa; kerronnasta tulee läpinäkyvää. Tällaisesta objektiivisuudesta ja läsnäolon tavoittelusta tuntuu olevan kysymys myös *Kolmessa vuorokaudessa* – eihän voida kertoa imperfektissä sellaista, mikä vasta koko ajan tapahtuu, kun seuraamme ihmisten elämää; kertojahan painottaa, että kyseessä ei ole romaani. Toisaalta preesensin käyttö luo kiinnostavan vastapainon teoksen jatkuvalla tekstuaalisuudesta muistuttamiselle.

Kiinnostavaa on, että kertojaratkaisuissaan *Kolme vuorokautta* asettuu ristiriitaan modernismin ideaalien kanssa. Viikarin (1992, 62) mukaan kaikkitietävän kertojan katsottiin modernistisessä proosassa edustavan katsumuspohjaa, joka oli lahonnut ja toisaalta sotivan lukijan oikeuksia vastaan. 1950-luvun uusi proosa ei anna kertojan arvioida henkilöitä, motiiveja, tapahtumien kulkuja eikä myöskään pyri luomaan illuusiota kertojattomuudesta (Viikari 1992, 61–62). Tuula Hökän (1999, 84) mukaan kertoja epämääräistyy, on eloton, ei pyri henkilön sisään eikä esitä metafiktiivisiä kommentteja. *Kolmen vuorokauden* kertoja on selvästi esiintuotu, ja vaikkakin hän tapahtumiin puuttumatta seuraa ihmisten toimia ja ajatuksia, hän kuitenkin arvioi henkilöitä paljon, jopa kommentoi näiden olemassaoloa ja kelpoisuutta ro-

maanihenkilöiksi. Kertoja esittää runsaasti metafiktiivisiä kommentteja pohtiessaan henkilöhahmojen olemassaoloa ja teoksen luonnetta.⁴⁷ *Kolmen vuorokauden* kertoja on ehdottoman kaikkitietävä ja hänellä on suora pääsy kuvaamiensa henkilöiden mieleen. *Kolmen vuorokauden* alussa kertoja ilmoittaa selvästi: "[...]me tulemme olemaan läsnä noitten ihmisten elämässä [...], heidän sanoissaan, heidän ajatuksissaan ja toiveissaan" (KV 11). Kerronta on jokaisen vuorokauden kohdalla jäsennetty rytmillisesti seuraavalla kaavalla: henkilöhahmon näkökulma – ulkopuolinen kertoja – henkilöhahmon näkökulma – ulkopuolinen kertoja. Tämä korostaa kertojan tarinaa säätelevää ja palasia yhteen solmivaa tehtävää ja teoksen kirjallisuudellisuutta. Kertoja myös aina aloittaa vuorokauden ja lopettaa sen – hän antaa alkutunnelman ja loppusävelen. Ainoastaan viimeisen vuorokauden lopettaa Eskilin monologi.

Kolme vuorokautta onkin nähty suomalaisen metafiktio tienraivaajaksi yhdessä Lassi Nummen *Maiseman* (1949) kanssa (Niemi 2008, 30). Kallio-Visapään romaanien on tulkittu rikkovan lajin ja fiktion luonnetta lähes postmodernisti (Hökkä 1999, 82–83). Juhani Niemen (2008, 32) mukaan *Kolme vuorokautta* on 1940-luvun merkittävin suomalainen metafiktio. *Kolmen vuorokauden* metafiktiivisiä piirteitä ovat mm. kertojan äänen typografinen erottaminen henkilöhahmojen näkökulmasta sekä erilaiset kirjoitusmuodot ja esittämisen tavat: romaani sisältää vapaata epäsuoraa kerrontaa, päiväkirjaa, kirjeitä, näytelmädialogia ja jopa henkilöhahmojen kuvaamista ikään kuin piirroksina, ekfraasista hyödyntäen. *Kolmessa vuorokaudessa* tehdään myös selväksi teoksen henkilöhahmojen fiktiivisyys: kertojan mukaan Eliaksen tapaisia henkilöitä on vaikka kuinka, mutta Eliasta ei ole olemassa. "Meillä hän silti on ainoa laatuaan – suoraan sanoen meillä ei sellaista historiantutkijarunoilijaa olekaan, mikä kuitenkin on sivuseikka, sillä Elias on todellisempi ja uskottavampi juuri sen vuoksi, että häntä ei ole olemassa" (KV 37–38). Kertoja vie huomion siihen, että kyseessä on kirjallinen teos myös ironisilla kommentteilla. Esimerkiksi eräässä kohdassa Paulan kirjoittama kiinnostava kirje sattuu sopivasti näkyviin, kun Paulan päivä on muuten ollut varsin mitäänsano-

⁴⁷ Vaikka muiden tutkimieni teosten kuin *Kolmen vuorokauden* kertojat eivät esitä metafiktiivisiä kommentteja, on myös esimerkiksi kirjeiden kommentointi nähtävissä jonkinlaisena kerronnallisen tapahtuman tiedostamisena, vaikkakin tällöin kertomistapahtuma on esitetty kerrotun maailman osana (Lanser 1981, 177).

maton. Tällöin kertoja huomauttaa: "Kirje, varsinkin sellainen, jota ei lähetetä, voi kertoa paljon, mikä muuten ei tulisi esiin. Luemme siis, mitä Paula vuorostaan kirjoittaa – tuntukoon hänenkin sopivasti sattunut kirjeensä uskottavalta tai ei." (KV 173)

Linda Hutcheonin mukaan lukijalle saattaa tulla vaikutelma, että autenttisinta ja rehellisintä fiktiota on se, joka vapaimmin tunnustaa fiktionaalisuutensa. Kaikki kirjallisuus on jossain määrin narsistista ja itsetietoista, mutta metafiktiivisessä romaanissa erityistä on lukijan merkityksen myöntäminen. Metafiktiivisen romaanin lukija on eksplisiittisesti tai implisiittisesti pakotettu kohtaamaan velvollisuutensa tekstiä kohtaan; kirjallinen universumi on aina yhtä paljon lukijan kuin tekijän luomus. Metafiktion lukija voi jakaa tekijän kanssa mielikuvituksen luomisen mielihyvän (Hutcheon 1980/1991, 27, 49.) Myös Bahtin (1975/1979, 417–418) korostaa lukijan merkitystä tekstissä kuvatun maailman luomiseen. Voidaan jopa puhua luovasta kronotoopista, jossa tapahtuu teoksen ja elämän välinen vaihdanta (teos ja teoksessa kuvattu maailma kuuluu reaaliseen maailmaan ja reaalinen maailma sisältyy teokseen ja siinä kuvattuun maailmaan). Jokainen kaunokirjallinen teos suuntautuu ulospäin, kohti kuuntelijaa tai lukijaa. (Mts. 418, 421; ks. myös Haasjoki 2012, 127.) Auli Viikari (1992, 63) puolestaan muistuttaa lukijan roolin korostumisesta modernistisessä kirjallisuudessa.

Eräässä *Kolmen vuorokauden* kohtauksessa, jossa Sylvia ja Tuomas keskustelevat taiteesta, Sylvian voi ajatella puhuttelevan teoksen lukijaa sanoessaan: "Totta kai kunnon tekstistä on saatava irti muutakin kuin aina samaa, sitä mitä on 'tarkoitettu'. – Ota nyt mikä tahansa kirja ja ajattele sen lukijoita: ei ole kahta ihmistä, jotka lukisivat sen samalla tavalla[.]" (KV 141.) Sylvia kehottaa siis lukijaa lukemaan teosta itsestään peilaten – se, millainen kuva teoksesta syntyy, on kiinni siitä, millaisena lukija sen peilaa.

Kolmen vuorokauden kertoja pakottaa lukijan mukaansa myös käyttämällä säännönmukaisesti me-muotoa. Lukija etsii kertojan kanssa onnettomia kasvoja, löytää Paulan ja pitää hänen onnettomuuttaan kiinnostavana: "Nämä kasvot ovat sellaiset, joita olimme hakeneet" (KV 9). Lukija joutuu olemaan kertojan kanssa yhtä mieltä siitä, että onnellisia kasvoja ei kannata seurata: "Ei onnellisia ja hymyileviä kannata seurata [...] Nuo kasvot olivat totiset

ja yksinäiset, ja ne kertovat meille jotakin, joka vielä tänään on meille uutta.” (KV 9.) Näin lukija joutuu tavallaan osasylliseksi Paulan kohtaloon: onnettomien kasvojen etsintä päättyy Paulan kuolemaan. Kertoja olettaa, että riittää, kun henkilö, joka tarkkaillaan, on lukijalle rakas – mitään suurempia tapahtumia tämän elämään ei tarvitse sisältyä. Kuitenkin on selvää, että lukija odottaa tällaisia tapahtumia, ja lopulta myös niitä saa. Lukija saa sitä, mitä kaipasi, suurta draamaa – Paulan kustannuksella. Toisaalta kertoja myötäileekin tätä ajatusta sanoessaan, että on kiinnostavaa seurata täyttä ja voimakasta elämää. Kertoja on myös ilmeisen epäluotettava, sillä ensin hän houkuttelee lukijan ajattelemaan Eliasta, uskomaan tähän, ja sen jälkeen kieltää Eliaksen olemassaolon – tämän jälkeen taas Eliakseen suhtaudutaan aivan olemassa olevana henkilönä.

Vaikka Sylvia haluaa antaa lukijalle vapauden, *Kolmen vuorokauden* kertoja ohjeistaa jatkuvasti lukijaa siitä, miten tämän tulisi teosta lukea. Kertoja suhtautuu ilmeisen säälivästi niin Paulaan kuin Eliakseenkin. Se, että tiedämme Paulan olevan onneton, on paljolti kertojan ansiota. Kuitenkin kertoja suhtautuu Paulaan myös ymmärtäväisesti ja antaa tämän usein olla rauhassa kohdistamatta tähän kertomustaan, esimerkiksi seuraavasti: ”Jätämme Paulan yksin puistoon. Meidän täytyi tehdä niin, sillä hän halusi olla yksin.” (KV 230.) (Toisaalta kertoja on ainoa, joka on ”läsnä” Paulan kuollessa ja kertoo siten Paulan kuoleman.) Myös se, että Elias näyttäytyy huvittavassa valossa, on kertojan ansiota. Juuri kertoja omalla äänellään tuomitsee Eliaksen menneeksi, unohtuneeseen aikakauteen kuuluvaksi, vanhentuneeksi. Kertoja kuvailee Eliasta:

Tuo hieno, lempeä, tunnontarkka humanismi, jota hän edustaa, ei ole muodissa nykyisin, eikä hänen viileitä muotopuhtaita runojaan lueta samalla ihastuksella kuin aikaisemmin, tuskin niitä luetaan lainkaan. Niitten sävy on kovin yksilöllinen ja ne kuvastavat sitä samaa henkeä, jota hän tutkijanakin edustaa, eilispäivän henkeä. (KV 38.)

Kertoja suhtautuu Eliaksen edustamaan humanismiin ironisesti, eikä arvosta sitä kovin korkealle. Kertoja esimerkiksi ei anna Eliaksen kertoa paljonkaan humanismista, vaan vaihtaa aiheita tämän paneutuessa humanismiin. Toisaalta kertoja huomioi Eliaksen toiveen olla katsoja, ja hänestä jopa tehdään yksi päähenkilöistä. Kertoja pohtii. ”Mutta meistä näyttää jo nyt siltä,

että Eliaasta tulee eräs meidän päähenkilöitämme [...], ja sen vuoksi annamme hänelle verraten itsenäisen aseman[...] Paulan, ja hänen sisarensa Sylvian rinnalla” (KV 40). Kertoja antaakin usein Eliakselle kertojan vallan; Eliaksen päiväkirjan avulla seurataan useita kirjan tapahtumista. Kertoja pitää Eliaksen kertomusta luotettavana ja pätevänä siinä määrin, että hän voi itse vetäytyä sivuun: ”Ja nyt pääsemme vähällä vaivalla, kun luovutamme puheenvuoron Eliaalle[.]” (KV 40.) Toisaalta siis Elias saa kertojan oikeuksia, toisaalta myös hän itse joutuu kertojan arvioinnin kohteeksi muita henkilöitä enemmän. Esimerkiksi Tuomasta kertoja ei arvioi juuri lainkaan, vaan antaa tämän vain ilmetä kohtauksissa muiden kanssa. Vaikka Sylvia esittää melko usein kritiikkiä Tuomasta kohtaan, kertoja ei yhdy tähän näkemykseen. Sylviaa taas kertoja moittii mm. kiitämättömäksi. Eskiliä kertoja ei kuvaa lainkaan, mutta tämä saa kuitenkin pitää teoksen loppupuheenvuoron.

Lasiseinä ei ole kerrontaratkaisuiltaan varsinaisesti kokeellinen, mutta siinäkin kerronnan avulla annetaan naistaiteilijalle tilaa, joka häneltä juonen tasolla usein puuttuu. Vaikka *Lasiseinän* Ritva elää alistavassa avioliitossa ja vaikka hänen kotonaan valtaa käyttää naista kapeasti määrittelevä uskonnollinen liike, on naisilla *Lasiseinä*ssä valtaa katsoa tai kieltää katseen voima. Oikeus katsoa liittyy siihen, kenen näkökulmasta tapahtumia katsotaan – *Lasiseinä*ssä usein naisten: Ritvan ja sisar Felician. Sisar Felician tuntemuksia kuvataan teoksen alussa: ”Kaikki koskee. Hän katselee ihmetellen nuorta noviiisia, joka polvistuu hänen oikealla puolellaan. Miten on mahdollista, että nuoren tytön kasvot voivat loistaa tuolla tavalla!” (L 9.) Siellä täällä tekstissä on myös suoria lainauksia ja nämä lisääntyvät, kun siirrytään kuvaamaan Ritvaa. Ensimmäisen luvun lopussa ja siitä eteenpäin näkökulma on enimmäkseen Ritvan: ”Ritvan sydän takoi. Kuulumattomin askelin ja pehmein liikkein hän seurasi musiikin nousua entisen rajattoman onnen vallassa” (L 41). Oman näkökulmansa saavat paikoittain esille myös Taru, Franzin isä ja jopa Ritvan ateljeen kaappikello. Teoksessa on myös paljon henkilöiden suoraan lainattua dialogia. Dialogin ja (useimmiten) Ritvan sisäisen monologin vaihtelu tuo myös teokseen rytmiä. Kun tapahtumia kuvataan Ritvan näkökulmasta, Ritva useimmiten vajoaa muistoihinsa – lapsuuteen tai avioliittonsa alkuaikoihin. Dialogissa teksti taas aukeaa ulospäin ja mukaan tulee myös muita henkilö-

hahmoja. Useimmat keskusteluista käydään Ritvan ja Franzin välillä. Teosten keskeisten mieshenkilöhahmojen, Eeron ja Franzin, näkökulmia teoksessa ei kuitenkaan tarjota, kuten ei myöskään papin vaimoksi ryhtyvän tytär Lean. *Lasiseinässä* siis maailmaa katsotaan nimenomaan omat valintansa tekevien naisten silmin – voidaan ajatella, että kertoja on paitsi naisten, myös nimenomaan Ritvan puolella. *Lasiseinässä* nimenomaan naiset katsovat miehiä, kuuntelevat heitä ja lukevat heidän kirjoittamiaan kirjeitä. Kathy Mezein (1996, 81) mukaan miespuolisen henkilöihahmon auktoriteettia⁴⁸ voi vähentää se, että hänet on esitetty vaimonsa tai marginaalisten hahmojen, kuten lasten välityksellä. Toisaalta *Lasiseinässä* miehet ovat myös kertojan tavoittamattomissa, heitä ei kertojan ääni voi lävistää.

Mezei (1996, 77) käsittelee sitä, kuinka E. M. Forsterin *Howard's End* -teoksessa (1910) kertoja jättää siteeraamatta joitakin kohtia kirjeestä – ja kuinka tämä kertoo kertojan vallasta. *Lasiseinässä* kertoja toisinaan ainoastaan referoi Eeron kirjeitä, jolloin Eeron oma ääni ei pääse lainkaan kuuluviin. Ritva ei myöskään avaa Eeron kirjeitä, kun Franz on pyytänyt häntä vierailulle luokseen – kertoja päättää jättää Eeron näkökulman ja äänen kuulematta ja näyttämättä lukijalle, ja antaa Ritvan nauttia illasta Franzin kanssa. Kirjeiden lukematta jättäminen vie huomion pois Eerosta ja korostaa Ritvan toimijuutta ja sitä, kuinka hän voi määrittää itsensä uudestaan uudessa ympäristössä. Ritva ottaa kirjeet esiin vasta nautittuaan vierailusta Franzin luona ja tunnettuaan itsensä hetken onnelliseksi. Kuvaavaa on, että kirjeen lukemisen sijaan kertoja kuvaa, kuinka Ritva nauttii aistillisista asioista; silkin kosketuksesta iholla ja kukkien tuoksusta. ”Puku oli paksua, tiilenväristä silkkiä[.] Hyväilyn tavoin se kosketti hänen olentoaan, sulki hänet kuin pitkään syleilyyn. Ritva huomasi vasta nyt, miten ruskeiksi hänen kätensä olivat tulleet. – Ruusut tuoksuivat. Suuren, valkoisen kirjeen rauhalliset kirjaimet katselivat häntä syyttävänä.” (L 53.) Eeron kirjeiden sijaan valitut aistinautinnot ja se, kuinka Ritva tuntee ruumiillaan ja tutustuu ruumiiseensa, viittaavat myös Ritvan ja Franzin suhteen ruumiillisuuteen ja aistillisuuteen – alueeseen, joka Ritvan ja Eeron suhteesta puuttuu.

⁴⁸ Tässä tapauksessa kysymyksessä on Woolfin *Majakka*.

Murtuneissa toiveissa maailmaa katsotaan enimmäkseen Inkerin silmin. Ensimmäisen osan loppupuolella lukija tutustutetaan Inkerin ystävään Lauraan, ja maailmaa katsotaan jonkin aikaa myös hänen näkökulmastaan. Muutkin henkilöahmot pääsevät ääneen, erityisesti Kirsti, taiteilija Herva ja muut taiteilijat, mutta tällöin käytetään dialogimuotoa: ”Te [Herva] katsotte elämää sen valoisalta puolelta.’ ‘On ollut aika, jolloin minäkin näin elämän pimeänä, synkkänä. Mutta se aika, jumalten kiitos, on jo pitkän matkan takana.’” (MT I 43.) Ensimmäisen osan lopussa näkökulma on Raimundin sukulaisten. Sukulaisia ei aina ole mahdollista paikallistaa tiettyyn puhujaan – kyseessä on sukulaisten yhteinen ääni, moraalinen ja perinteen ääni: ”Se ei mitenkään käynyt laatuun. Täytyi Raimundille kirjoittaa ankarasti ja kieltää seurustelu sellaisen naisen kanssa. [...] He muistivat omia rakkausseikkailujaan ja tiesivät kyllä kokemuksesta ettei niin helposti voitu luopua rakastetusta.” (MT I 161–162.)

Teoksen toisessa osassa Inkeriä ei ole enää esitetty omien valintojensa tekijänä, taiteilijana, vaan yhä useammin vaimona ja äitinä. Samalla, teoksen ensimmäisen osan loppua kohden, asioita myös esitetään vähemmän Inkerin näkökulmasta. Teoksen toisessa osassa on paljon dialogia ja pitkiä kirjeitä ja kertomuksia. Toisen osan loppua hallitsee Olaviin rakastuneen Kaarinin monta sivua käsittävä kirje, jonka avulla tuodaan esiin Kaarinin hurskasteleva uskonnollisuus ja näin Kaarinin eroavaisuus suhteessa Inkeriin. Inkerin äänelle ei jää tilaa, kun Kaarin kirjoittaa Olaville: ”Sinulla on velvollisuuksia ensiksi Jumalaasi kohtaan, toiseksi itseäsi, kolmanneksi sukulaisasi ja kanssa ihmisiäsi kohtaan. Jumalaasi kohtaan: Olet saanut syntyä ihmiseksi. Jumala on antanut sinulle ruumiin ja sielun.” (MT II 176.) Kuitenkin aivan teoksen lopussa, Inkerin muutettua omaan kotiinsa, hän saa äänensä takaisin. Vastapainoksi Kaarinin Jumalaa ylistävälle kirjeelle esitetään Inkerin itsekseen (ajatuksissaan) pitämä puhe, jossa hän rohkaisee ihmisiä turvautumaan vapauteen, veljeyteen ja tasa-arvoon: ”Toverit, työn raskaan raatajat! Orjanmerkit olemme me pesseet pois otsistamme ja nousseet vapaina vaatimaan oikeuksiamme, mutta me emme saa jäljitellä heitä, jotka meitä ovat orjinansa pitäneet.” (MT II [195].) Näin Inkeri, ilman Raimundin vastaan väittävää ääntä pääsee vielä teoksen lopussa ääneen; hän saa kertoa oman

näkemyksensä, unelmansa ja toiveensa – vaikka tämä toive ei enää olekaan toteuttaa itseään taiteilijana vaan antaa elämänsä työväenliikkeen palvelukseen, mihin palaan tämän luvun viimeisessä alaluvussa.

4.2. Halu ja haluttomuus

Miestaiteilijan luovuuden lähteenä on usein nähty seksuaalisuus. Seksuaalisuus on joko täytynyt säästää taiteeseen tai seksuaalinen akti on vastannut luovaa prosessia (Beebe 1964, 98–99, 101–102). Naisten kohdalla on vedottu sekä liian laimeaan seksuaaliviettiin että kyvyttömyyteen vastustaa seksuaalisuutta, kun on perusteltu heidän kyvyttömyyttään olla taiteilijoita (Huf 1983/1985, 4; Battersby 1989 3, 78; Juutila 1992, 29–30). Tutkimissani teoksissa naistaiteilija esitetään myös haluavana ja seksuaalisena, mutta tämä ei ole ongelmatonta – yhteiskunta pyrkii jatkuvasti määrittelemään naisen joko seksuaaliseksi taiteilijaksi tai tälle vastakkaisesti vaimoksi ja äidiksi.

Menneessä päivässä uskalletaan jo hyvin varhain puolustaa naisen ja taiteilijan oikeutta seksuaaliseen haluun ja halunsa toteuttamiseen. *Menneen päivän* päähenkilö saa uuden mahdollisuuden rakkauteen – ja pelastavaan avioliittoon – kun hän tutustuu tuntureilla parantolassa mieheen. Uusi rakastettu ei kuitenkaan voi hyväksyä sitä, että naisella on ollut aiemmin suhde toisen miehen kanssa. Taiteilijuutensa, kuumen verensä, avulla päähenkilö yrittää selittää aiempaa rakkaussuhdettaan. Mies kannattaa relativistista sukupuolimoraalia, joka sallii miehille oikeuden avioliiton ulkopuolisiin seksuaalisiin suhteisiin. Hänen mukaansa ”miehellä on kuuma veri, ja hänellä himot heräävät paljon varhemmin kuin naisilla” (MP 109). ”Mutta voisihan nuorella työlläkin olla kuuma veri” (MP 110) yrittää päähenkilö väittää vastaan. Absoluuttisen sukupuolimoraalin kannattajat katsoivat, että samojen puhtauden velvollisuuksien oli koskettava sekä miestä että naista. *Mennen päivän* päähenkilö menee vielä pidemmälle: hän vaatii myös naiselle oikeutta seksuaaliseen haluun ja sen toteuttamiseen. Tällaista kantaa edusti jo 1800-luvulla pieni joukko henkilöitä, jotka Englannissa tunnettiin ”uusina moralisteina” (Lappalainen 1996, 215). Kuitenkaan *Menneen päivän* yhteiskunnassa miestä

ei tuomita siksi, että hän harrastaa vapaita suhteita eikä halua sitoa itseään. Naisen ollessa kyseessä taiteilijan temperamentti ei sen sijaan kelpaa selitykseksi, ja mies päättää keskustelun ilmoittamalla, että nainen ei vain ymmärrä. Nainen ei siis ymmärrä omaa paikkaansa ja liikkumatilaansa naisena, sitä, että joistain asioista vain ei neuvotella.⁴⁹ *Mennessä päivässä* hahmottuu selkeästi vuosisadan vaihteen keskustelu sukupuolimoraalista: ”Kun miehet asettivat usein etusijalle ”eroottisuuden ja aistillisuuden perustuvan kahlitsemattoman sukupuolirakkauden, naisten utopioissa äitiys sai sukupuolirakkauden lisäksi keskeisen sijan.” (Nätkin 1997, 14.) *Menneen päivän* keskeinen ongelma on se, että miestä ja naista, olivatpa he taiteilijoita tai eivät, koskevat erilaiset moraalisaännöt.

Ennen 1880-lukua seksuaalisuudesta ei julkisuudessa juuri puhuttu, mutta 1880-luvulla keskustelu sukupuolimoraalista alkoi innokkaasti kaikissa Pohjoismaissa. (Rajainen 1973, 61; Markkola 2002, 165). Seksuaalisuus ei kuulunut sivistyneistönaisen rooliin, mutta tuli keskusteluun naisliikkeen myötä (Leskelä-Kärki 2009, 135). Yleisesti naiset nähtiin luonnostaan miehiä siveellisempinä, minkä vuoksi heidän tehtäväkseen tuli myös ohjata viettinsä heittelemä miehiä siveellisyyteen. Jos nainen antoi miehen lähennellä itseään, vika oli naisen – miehän ei voinut halulleen mitään. (Männistö 2003, 52–53.) Yleisesti ottaen naisille ei nähty vuosisadan alussa tarpeelliseksi miesten tapaan taistella liiallista seksuaalista haluaan vastaan, vaan enemmänkin suojautua ja olla valpas niin etteivät ajautuisi harkitsemattomiin suhteisiin vaan antautuisivat vasta oikealle, kunnolliselle miehelle (Helén 1997⁵⁰, 193–194). Esimerkiksi vuosisadan alun nuorille naisille suunnatuissa opaskirjoissa näkyy selvästi ajatus, että naisen vietin kuului olla passiivinen ja uinuva – sen tuli herätä vasta avioliitossa, sitä ennen sen olemassaolosta ei juuri pitänyt olla tietoinen.⁵¹ Oppaat eivät ota esille mahdollisuutta, että nainen voisi omasta

⁴⁹Helmi Setälän *Vanhan kartanon tarina* (1907) -romaanissa käydään vastaava keskustelu: ”Eikö työ voisi tuottaa naiselle yhtä paljon tyydytystä ja onnea kuin miehellekin? Esimerkiksi luova työ, pitäisihän siinä olla jotakin vielä suurempaa ja pyhempää?” ”Nainen on nyt kerta luotu toisenlaiseksi”, väitti Erik. ”Hänen voimakkain tunteensa on äidintunne.” (Setälä 1907, 132–133.)

⁵⁰Ilpo Helén tarkastelee elämänpolitiikkaa Michel Foucault’n biovallan käsitteen avulla. Biovalta on toiminnallista ja tuottavaa valtaa, joka Helénin aineistossa kohdistuu naisruumiiseen. (Ks. Helén 1997, 15–19.)

⁵¹Kati Launiksen (2005, 60) mukaan romaaneilla ja opaskirjoilla oli 1800-luvulla vahva kytkös – romaanein taustalla olivat käytösoppaat, joissa määriteltiin naisihannetta, kuten sittemmin tehtiin myös romaaneissa.

halustaan antautua rakkaussuhteeseen. Sen sijaan vietelleyksi tuleminen uhkaa naista, joka ei ymmärrä oman heräävän viettinsä arvoa. (Männistö 2003, 52). Tässä mielessä *Mennyt päivä* esittää radikaalin näkemyksen: nainen ei ole passiivinen olento, jonka pitäisi suojella itseään miesten halulta, vaan naisellakin voi olla kuuma veri, oma halu.

Muutamissa vuosisadan alun nuorten tyttöjen oppaissa kuitenkin huomioitiin, että aika tytön ruumiillisen kypsymisen ja avioliiton välillä saattoi olla pitkä, ja että sen kestäminen siveellisenä vaati selkeää päämäärää: kotia ja lapsia (Männistö 2003, 73). Rolf Lagerborg herätti vuonna 1902 huomiota artikkelillaan, jossa hän esitti, että nuoret naiset kuihtuivat odottaessaan ”sitä oikeaa” – jos miehiltä vaadittaisiin tällaista käytöstä, sitä pidettäisiin pelkättävänä naurettavana (Nieminen 1951, 184). Myös Emma Goldman (1972/1979, 161) kysyi, kuinka terve, aikuinen nainen, joka on täynnä intohimoa, voisi vain odottaa, kunnes hyvä mies tulee ja ottaa hänet vaimokseen. Samaa kysyy myös *Menneen päivän* päähenkilö tiedustellessaan, eikö naisellakin voisi olla kuuma veri. Päähenkilö, joka ei ole pystynyt kunnan tytön lailla odottamaan, muistuttaa: ”Olemmehan me kaikki ensi sijassa ihmisiä, sitten vasta miehiä ja naisia” (MP 112). Myös Elviira Willman vaati *Menneen päivän* ilmestymisen aikoihin, 1905, lehtikirjoituksessaan naisille samaa oikeutta elää seksuaalisena olentona kuin miehilläkin on (Hyttinen 2012, 86).

Kirjallisuus yhdistettiin jo varhaisissa tutkimuksissa sukupuolimoraa-likeskusteluun – Armas Nieminen kirjoittaa väitöskirjassaan vuonna 1951, että realistisessa kirjallisuudessa käsiteltiin yhä suuremmin avioliitto ja -sukupuolikysymyksiä. Hänen mielestään kysymys ei ollut relativistisen sukupuolimoraalin kannattamisesta, vaan siveettömän elämän varjopuolien kuvaaminen vaikutti puhdistavasti ja epäkohtia poistavasti. (Mts. 119.) Naiskirjailijat kannattivat usein absoluuttista sukupuolimoraalia, kun taas miehet olivat relativistisen sukupuolimoraalin kannalla (Lappalainen 2000, 185). Kuitenkin nk. (Henrik) Ibsenin – (Bjørsterne) Brjörnsonin -linja kannatti absoluuttista sukupuolimoraalia. August Strindberg taas kannatti relativistista linjaa ja näki naisen vapauttamisen luontoa vastaan suunnattuna kapinana.

Naisten esiintyminen julkisuudessa oli usein ongelmallista vielä 1900-luvun alussa, joten useat naiset keskustelivat ajankohtaisista asioista kauno-

kirjallisuuden avulla (Markkola 2002, 205). Suomessa esimerkiksi Minna Canth hyökkäsi niin lehtikirjoituksissaan kuin kaunokirjallisilla teoksillaan Strindbergiä ja relativistista sukupuolimoraalia vastaan. Canthin teokset saivat osakseen kovaakin arvostelua. (Ks. Rajainen 1973, 46–47.) Muita suomalaisia, jotka kaunokirjallisilla teoksillaan vastustivat kaksinaismoraalia, olivat mm. Hanna Ongelin ja Alexandra Gripenberg. (Nieminen 1951, 118–139.) Niemisen mukaan keskustelussa tapahtui käänne 1887 – tämän jälkeen relativistisen sukupuolimoraalin kannattajia alkoi näkyä enemmän ja mm. Canth loivensi kantaansa kysymyksen suhteen. Relativistisen sukupuolimoraalin kannattajat olivat kuitenkin Suomessa koko ajan melko pieni joukko. (Nieminen 1951, 140–144.)⁵² Myös esimerkiksi Aino Malmberg, Maria Jotuni, Maila Talvio ja L. Onerva pohtivat teoksissaan vanhojen ihanteiden ja uuden sukupuolimoraalin ristiriidassa eläviä itsenäisiä naisia – heidän teoksiaan myös paheksuttiin Suomen Naisyhdistyksen *Koti ja Yhteiskunta* -lehdessä, kun taas Naisasialiitto Unionin *Nutid* antoi kannatusta ainakin Jotunin *Rakkautta*-teokselle (1907) (Rajainen 1973, 82–84). Naisen kuvaaminen haluavana ja seksuaalisena koettiin ongelmalliseksi naisasialiikkeen kannalta, myös muualla Pohjoismaissa. Haluavan naisen kuvaaminen ruotsalaisen Anne Charlotte Lefflerin novellissa ”Aurore Bunge” (1883) aiheutti skandaalin, ja sitä moitittiin, koska nainen on siinä esitetty sukupuoliolentona, siis eläimellisenä. Novellin nähtiin pettävän naisliikkeen asian – vaatimus naisen näkemisestä enemmän ihmisenä ei toteutunut, jos rakkaus ja avioliitto nähtiin vain luonnon kannalta. Ellen Key kuitenkin puolusti novellia. (Lindén 2002, 232–233.)

Menneen päivän rohkeudesta kertoo, että teos ilmestyi hyvin pian sen jälkeen, kun relativistista sukupuolimoraalia ylipäätään alettiin puolustaa suomalaisessa (ei-kaunokirjallisessa) kirjallisuudessa ja keskustelussa; Niemisen (1951, 256–257) mukaan 1904 suomeksi ilmestynyt Bebelin *Nainen ja yhteiskunnallinen kysymys* oli ensimmäinen kasvatuksellinen teos, joka oli relativistisen sukupuolimoraalin kannalla. Jos yleistä mielipidettä hahmotetaan *Menneen päivän* arvostelujen pohjalta, käy ilmi, että relativistinen sukupuolimoraali oli hankala aihe. Kuitenkaan teoksessa esitettyä vapaata suhdetta

⁵² Hieman myöhempiä absoluuttisen moraalin kannattajia olivat mm. Selma Anttila, Anni Kaste (Anni Kastegren), Hilja Haahti ja julistavimpana Marja Salmela (Maria Stenroth). (Markkola 2002, 205–210; Rajainen 1973, 81.)

ei arvosteluissa suoraan tuomittu. *Uuden Suomettaren* 10.3.1906 ilmestyneessä arvostelussa huomautetaan, että päähenkilön suhde taiteilijan kanssa saa liikaa huomiota – voidaan tietenkin kysyä, oliko ongelma siinä, että vapaa suhde sinänsä oli vaikeasti hyväksyttävä (rsn 10.3.1906)? Vaikka *Menneessä päivässä* relativistista moraalia kannattava mies myöhemmin katuu ja hänen osoitetaan erehtyneen, osa teoksen arvosteluista kannattaa kuitenkin selkeästi relativistista näkemystä. *Karjalan* arvostelussa sitä, että mies hylkää naisen tämän aiemman suhteen vuoksi, ei haluta sanoa rikokseksi vaan erehdykseksi (V-dahl 14.3.1906), ja *Kotka Nyheter* -lehden arvostelussa naisen rakkaussuhdetta – tai sen seksuaalista luonnetta – kutsutaan ”harha-askeleeksi” (-n -u 20.3.1906). Samaisessa arvostelussa kuitenkin tuodaan esille myös se, että teoksessa näyttäytyy epäoikeudenmukaisuus, joka tapahtuu, kun vain naiselle asetetaan puhtausvaatimuksia (sama).

Vaikka *Menneessä päivässä* puolustetaan naisten oikeutta omaan haluun, ei naista haluavana varsinaisesti kuvata. Rakastelukohtauksen kuvaaminen päättyy seuraavasti: ”Minä vapisen hänen käsissänsä. Minä tunnen kuin kaukaisena huminana, että jotakin on tulossa, mutta minulla ei ole voimaa sitä vastustaa. Ja minä antaudun hänelle, sillä minulla ei ole enää omaa tahtoa jäljellä -----” (MP 69.) Rakastelun kuvaamisen kohdalla on tekstissä (katkoviivoin merkitty) tyhjä paikka. Tämä oli yleistä vuosisadan alun teoksissa, kun kuvattiin naisen seksuaalisuutta (Järvstad 2008, 78–79, 81 101). Samoin on kuvattu – tai siis jätetty kuvaamatta – rakastelukohtaus myös esimerkiksi Aino Kallaksen *Kirstissä* (1902). Tyhjissä paikoissa sijaitsee naisen halu ja intohimo⁵³ (Aalto 2000, 106; ks. myös Grönstrand 2005, 140; Melkas 1999, 32–34). *Menneessä päivässä* naisessa palavaa liekkiä, naisen halua, kuitenkin puolustetaan. Vaikka nainen esitetään rakastelukohtauksessa tiedottomana ja täysin passiivisena, yleisesti nainen ei ole teoksen esiaviolisessa rakkaussuhteessa passiivinen uhri tai tahdoton objekti, vaan nainen haluaa ja puolustaa oikeuttaan haluun. *Menneessä päivässä* naisellekin sallitaan seksuaalinen vapaus, mutta myös sen vaikeat seuraukset tuodaan

⁵³ Samaan tapaan synnytys puuttuu kirjallisuuden kuvauksista – Gail Lippincottin (2000, 56) mukaan 1800-luvun naisten kirjoittamassa kotiin sijoittuvassa kirjallisuudessa naiset synnyttävät rivien välissä ja lapset syntyvät sivujen ulkopuolella. Omasta aineistostani *Murtuneissa toiveissa* on kuitenkin kuvattu synnytystä, mutta ”huippukohdan” tullessa Inkeri menettää tajuntansa.

esiin. Kuitenkin *Menneen päivän* lopussa entisen rakastettunsa, naistaiteilijan, haudalla seisova mies katuu sitä, että on hylännyt naisen ja tämän lapsen. Hän ottaa vastuun teoistaan ja huolehdyttäväkseen rakastettunsa tyttären. Voidaan ajatella, että loppu tarjoaa mahdollisuutta purkaa toistuva juonikuvio ja siirtyä eteenpäin, toisenlaisiin juoniin, joissa naiset voivat valita niin rakkauden, äitiyden kuin taiteilijuudenkin. Mahdollisuus taiteilijuuteen siirtyy kuitenkin jonnekin tulevaan. Grace Stewartin mukaan jatkuvan uudistumisen teema onkin keskeinen naiskirjailijoiden fiktiossa. Naistaiteilijan on jatkuvasti luotava itsensä uudelleen, mutta usein tuloksena on keskenmeno, abortti, tai hirviön synnyttäminen. (Stewart 1979, 84, 177.) *Menneessä päivässä* tytär kuitenkin tarjoaa mahdollisuutta naisten kohtalon muuttamiseen. Jo Madame de Staëlin *Corinnessa* Corinne kasvattaa sisarentyttärestäan itselleen seuraajan – sukupolvisiirtymä onkin yleinen naisten kirjoittamissa taiteilijaromaaneissa (Fjelkestam 2010, 90).

Murtuneiden toiveiden ytimessä on kysymys naiseuden ja taiteilijuuden yhdistämisestä, ja tähän kysymykseen liittyy olennaisesti Inkerin ristiriitaisesti käsitetty seksuaalisuus. Toisaalta Inkeri näyttäytyy vaarallisena vietteelijättärenä. Inkerin rakastettua Olavia kiusoitellaan siitä, että hän on: "[...]rakastunut tuollaiseen vihreäsilmäiseen paholaiseen[.]” ”Juuri kun hänet on saavuttamaisillaan, niin liukuu pois kuin käärme ja nauraa perästä[.]” (MT II 131.) Inkeri siis yhdistetään Eevaan, lankeavaan, viettelevään naiseen, ja tätä kautta jopa paholaiseen. Käärme oli yksi yleisimmistä eläimistä, joilla naisen vaaralliseksi koettua seksuaalisuutta kuvattiin vuosisadan vaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa; naista kuvattiin käärmeeksi, käärmeenkaltaiseksi ja kiemurtelevaksi ja hänet esitettiin käärmeiden seurassa, Lamiana, käärmejumalattarena, Lilithinä tai Salammbôna (Dijkstra 1986, 285, 305–313).⁵⁴ 1800-luvun lopulta aina 1920-luvulle vapaa ja aktiivinen, seksuaalisesti halukas nainen oli tyypillinen kuva ja uhkakuva kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja lääketieteessä. Tämä nainen ei sopeutunut äidin ja vaimon rooleihin ja hänen seksuaalinen halunsa suuntautui avioliiton ulkopuolelle. (Leskelä 2000, 221–222.)

⁵⁴ Käärme esiintyy kuitenkin myönteisenä symbolina esimerkiksi Aino Kallaksen novellissa ”Ger-duta Karponai” (1921) (ks. Melkas 2011a, 56).

Murtuneissa toiveissa mainitaan Inkeri myös vedenneitona: ”Sinähän olet kuin veden neito, kuin prinsessa Ahdin valtakunnasta” (MT I 142). Vedenneito on tyypillinen uhkaavan, naisellisen seksuaalisuuden symboli. Vuosisadanvaihteessa kirjallisuus ja maalaustaide olivat täynnä vedenneitoja, jotka houkuttelivat miehiä sameisiin syvyyksiin. (ks. Dijkstra 1986, 258–271; Battersby 1989, 82–83.) Vedenneitoja on löydetty myös suomalaisesta kirjallisuudesta, naisen ongelmallisen seksuaalisuuden kuvina Ain’ Elisabet Pennasen taiteilijaromaanista *Voimaihmissä* (1906) (ks. Juutila 1992, 34–36) ja välitilan hahmoina Anni Swanin saduista (ks. Melkas 2011b, 93). Nimenomaan Inkerin ammatti, taiteilija, aiheuttaa monissa, erityisesti Raimundin sukulaisissa, epäilyksiä hänen siveellisyydestään ja kelpoisuudestaan vaimoksi ja äidiksi. Raimundin sukulaisten kollektiivinen ääni kuuluu: ”Johan sellaisen naisen pelkkä näkeminen saisi siveän naisen häpeästä punastumaan ja vielä tunnustaa hänet sukulaiseksi.--- [...] Ja lisäksi taiteilijatar. Kyllähän taiteilijoiden kunniallisuus tiedettiin. Se ei ollut monen markan arvoinen[.]” (MT I 161.) Myös Raimund epäilee Inkerin kykyä uskollisuuteen ja myöhemmin Inkerin rakastetun Olavin ystävät varoittavat Olavia Inkeristä. Nuorten miesten kertomuksissa taiteilija-Inkeristä on muotoutunut viettelijätär, joka kaataa miehen toisensa perään. Riippumatta siitä, miten elää, taiteilijanainen nähdään väistämättä vaarallisen ja hyökkäävän seksuaalisuuden ilmentymänä. Myös Elviira Willmanin *Lyylistä* juuri miehen ystävät varoittavat naisesta – tosin Lyylin tapauksessa työläisnaisesta, *Murtuneissa toiveissa* yhtä lailla parialuokkaan kuuluvasta taiteilijanaisesta (ks. *Lyylistä* Hyttinen 2012, 37).

Inkeri esitetäänkin useamman kerran tekemässä miehelle sopivia mutta naiselle sopimattomia asioita, kuten juomassa alkoholia ja tupakoimassa.⁵⁵ Inkeri käy myös tanssimassa ja teatterissa. Muutenkin Inkeri viihtyy miesten seurassa puhumassa kirjallisuudesta eikä naisten seurassa juorua-massa kodinhoidosta. Tämä aiheuttaa ongelmia Raimundin kanssa – Inkeriä oudoksutaan ja paheksutaan, ja Raimund pyytää, että Inkeri käyttäytyisi niin kuin muutkin naiset: ”Ja minä toivon -- minä pyydän, pikku Inkeri, että sinä ensi kerralla käyttäydyt toisella tavalla ja esiinnyt kuin hyvin kasvatettu nai-

⁵⁵ Inkeri sopii siis myös Hufin (1983/1985, 4) määritelmään maskuliinisesta ja rohkeasta naistaiteilijaromaanin päähenkilöstä. Inkeri ei ole Hufin sankarittarien tapaan seksuaalisesti aktiivinen, mutta häntä pidetään sellaisena.

nen ainakin.” (MT II 22). Inkeri kokee naisen roolin ahtaaksi eikä pysty asettumaan siihen, mutta Raimund pyytää suoraan Inkeriä kaventamaan itseään, mukautumaan naiselle määrättyyn ahtaaseen tilaan: ”Kun nyt kerran elämme ahtaissa piireissä, täytyy meidän itsemmekin mukautua sen mukaan[.]” (MT II 22.) Sama problematiikka on esillä jo *Corinnessa*, jossa päähenkilö yrittää keskustella miesten kanssa runoudesta saavuttuaan Englantiin, mutta häntä valistetaan pian sopivuuden rajoista: ”At supper my stepmother told me quite gently that it was not usual for young ladies to speak[.]” (de Stäel 1807/2008, 245.) Corinne huomaa järkytyksekseen, että sopivia puheenaiheita naisille ovat lähinnä teeveden kiehuminen, päivällinen ja se, koska miehet saapuvat – myöhemmin Corinne pakeneekin kotoaan ja koko maasta Roomaan.

Inkerikään ei voi ryhtyä muiden naisten tavoin ”miehensä orjaksi”, jolla tarkoitetaan toisaalta avioliittoa, toisaalta omista tavoista, itselle tärkeistä asioista luopumista ja naiselle sopivaa käytöstä.⁵⁶ Kenties ymmärrys, jota Raimund aluksi tunsu Inkerin ammattia kohtaan, johtui vain siitä, että Inkeri ja Inkerin taide liittyivät yhteen. 1800-luvulla ajateltiin usein, että maalasi nainen mitä tahansa, hän maalasi lopulta omaa kuvaansa, omaa kehoaan. Esimerkiksi Anne Brontën *Wildfell Hallin asukkaassa* (1848) taiteilija Helen kokee toteuttavansa maalatessaan tietoista estetiikkaa, kun taas hänen rakastettunsa näkee Helenin taiteessa vain rakastamansa naisen toisintoja. (Losano 2003, 1, 6; Losano 2008, 47.)

Inkeri ei kuitenkaan *Menneen päivän* päähenkilön tapaan vaadi oikeutta seksuaaliseen haluun vaan kärsii siitä, ettei tunne oikeanlaista halua. Ristiriitaista kyllä, vaikka toisaalta Inkerin seksuaalisuutta korostetaan, toisaalta se kiistetään kokonaan. Inkeri näyttäytyy vaarallisena viettelijänä, mutta Inkeri itse kokee itsensä suorastaan aseksuaalisena. Inkerillä on *Murtuneiden toiveiden* toisessa osassa puoliso ja kaksi lasta, mutta hänet mainitaan ”hedelmättömäksi”. Inkeri pohtii: ”Minkä Inkeri sille voi, että oli kykenemätön naisena ja sukupuoliolentona” (MT II 51). Lapsiaankin Inkeri epäilee äpäriksi, ilman rakkautta eli toisin sanoen seksuaalista halua syntyneiksi. Ellen Keyn mukaan vain oikealla iällä aloitettu eroottinen suhde, johon ehdottomasti kuului puo-

⁵⁶ Naisen roolin ahtaus ja tarkoituksettomuus seurapiireissä tulee esille myös useissa Minna Aallon (2000, 180–181) tutkimissa naisten kehitysromaaneissa.

lisoiden välinen rakkaus, synnytti uutta vahvaa elämää (Key 1906/1909, 26–30, 37–38; konventiosta suomalaisessa naiskirjallisuudessa ks. Aalto 2000, 116). Erityisesti baltiansaksalainen kirjailija Laura Marholm painotti sukupuolisuuden merkitystä – hänen mukaansa nykyajan naisten sairaalloisuus ja onnettomuus juontui siitä, että naiset olivat muuttuneet epäluonnollisiksi, puolinaisiksi. Naisasialiike oli Marholmin mukaan antanut naisille vapauden kaikkeen muuhun paitsi naisena olemiseen. (Marholm 1906, 38–40, 88, 94.) Myöskään Inkeri ei ole oikea nainen, koska hän vieroksuu sukupuolielämää. Inkeri tuntee itsensä likaiseksi, suorastaan prostituoiduksi, vaikka antautuu-kin miehelleen rakkauden ja ”avioliiton” varjolla.

Murtuneissa toiveissa lapset ovat ”äpäriä”, Setälän toisessa romaanissa *Surun lapsessa* (1905) lapset kuolevat vääränlaisen halun seurauksena. Myös Emma Goldman (1972/1979, 165) pohtii, että naiset ostavat oikeuden äitiyteen myymällä itsensä eli menemällä naimisiin, vaikka äitiyden pitäisi syntyä rakkaudesta ja ekstaasista. Inkeri elää vapaassa suhteessa, mutta tuntee itsensä prostituoiduksi tästä huolimatta. *Surun lapsessa* nainen pohtii:

Eikö kaikilla ole sitä tunteiden ristiriitaa, joka minun sielussani riehuu? Minä rakastin sinua, enkä kutienkaan voinut rakastaa sinua sillä tavalla kuin sinä olisit halunnut. Minä kaipasin sinun hyväilyäsi ja äänesi hellää sointua, mutta minä pelkäsin sinun intohimoasi. Minä antauduin sinulle vain siksi, etten uskaltanut sinua vastustaa ja minä kärsin tuskia sinun sylissäsi. (Setälä 1910, 109.)

Murtuneita toiveita osallistuu vuosisadan vaihteessa käytyyn keskusteluun naisten seksuaalisesta haluttomuudesta. Maarit Leskelä-Kärki (2009, 145; ks. myös Leskelä-Kärki 2006, 601) on Helmi Setälän kirjeistä päätellyt, että naisten haluttomuudesta keskusteltiin sivistyneistön piirissä vuosisadan vaihteessa.⁵⁷ Jatkuva raskaudenpelko tietenkin vaikutti naisten suhtautumiseen seksuaalisuuteen (ks. Leskelä-Kärki 2009, 145). Inkerikin pelkää, ettei selviydy synnytyksestä. Vuosisadan alun lääkärit kuitenkin pitivät naisten haluttomuutta kasvatuksen ja tapojen tuloksena – nainen oli toki halussaan miestä passiivisempi, mutta hänelläkin oli seksuaalinen halu, joka tosin enemmän oli halua läheisyyteen kuin fysiologista tarvetta (Helén 1997, 179–180). Voidaan

⁵⁷ Samaa tematiikkaa käsittelee Victoria Benedictssonin romaani *Pengar* (1885), jossa on esitetty myös *Murtuneissa toiveissa* tapahtuva naisen irrottautuminen liitosta.

myös ajatella, että Inkeri määrittelee itsensä täysin passiiviseksi vastustaakseen näkemyksiä, joiden mukaan hän on vaarallinen viettelijätär, pelottava, aktiivinen nainen. Inkeri kuitenkin jäljittää haluttomuuden ongelman ennen kaikkea miehen ja naisen epätasa-arvoon:

Eikö mies ottanut sitä [valtaa] väkisin, vahvemman oikeudella, jolla hän aikojen alusta oli herrana määrännyt suvun jatkamisessa, määrännyt sukupuolielämässä, kysymättä naisen mieltä, hänen tahtoaan ja haluansa siihen. Kun vaan itse nautti ja tunsi saavansa tyydytystä. (MT II 50.)

Inkeri pohtii, että jollei naisen halulla ja nautinnolla ole merkitystä eikä nainen voi päättää omasta ruumiistaan, nainen ja mies eivät voi ymmärtää ja haluta toisiaan vastavuoroisesti. Vuosisadan vaihteen lääkärit toivat esiin myös tätä aspektia: sukupuolielämä, joka palveli vain miehen haluja, ei ollut oikein ja jopa vaaransi naisen terveyden. Tässäkin kannettiin huolta lähinnä naisen fyysisestä terveydestä ja mahdollisuudesta hoitaa hyvin äidin tehtävät. Esimerkiksi aviomiehen piittaamattomuus tai kömpelyys nähtiin usein sen taustalla, ettei nainen saanut viettipaineitaan tyydytettyä riittävästi. Tämän nähtiin aiheuttavan naisessa esimerkiksi sukupuolikylmyyttä ja neurasteniana. (Helén 1997, 196, 197.) Myös neurastenian kaltainen hysteria liitettiin vuosisadan vaihteessa naisen seksuaalisuuteen (Dijkstra 1986, 244). Inkerilläkin diagnosoidaan myöhemmin neurasteniana, ja hänen huonot hermonsensa mainitaan usein: ”Inkerinkin ärttyinen luonne ja kiivaat tunteenpurkaukset johtuivat varmaan sairaudesta. Neurasteinia [sic] oli vaarallinen ja vaikea parantaa, varsinkin silloin jos se johtui perinnöllisyydestä.” (MT II 55.) Toisaalta kun mainitaan Inkerin sairaus, tekstistä on luettavissa, ettei sairautta ehkä pidetä todellisena syynä Inkerin käytökseen – hieman aiemminhan Inkeri on pohtinut miesten vallankäyttöä ja sen vaikutuksia naiseen. Inkerin haluttomuudesta ja naiseudesta rakentuu joka tapauksessa mielenkiintoinen kehä: Inkeri ei ole nainen, koska hän ei halua miestänsä seksuaalisesti. Tästä seuraava seksuaalisuuden tyydyttymättömyys taas aiheuttaa Inkerille hermo-ongelmia, jotka ennestään vaikeuttavat avioliittoa.

Frigidiys on nähty naisen haluttomuutena luopua itsestään ja pako-protestireaktionä äitiyttä ja avioliittoa kohtaan (Helén 1997, 323–324). Inkerinkin haluttomuuden voi nähdä laajemmin haluttomuutena asettua vaadit-

tuun naisen ja äidin rooliin, joka kieltää Inkeriä toteuttamasta ja kehittämästä itseään ja olemasta vapaa ja määrää hänet naisten seuraan, pois kiinnostavista keskusteluista ja unohtamaan oman uransa ja luovuutensa. Linda Pannillin mukaan neurastenia teki naisen kehosta liikkumattoman, mikä taas sopi yhteen naisen passiivisen stereotyypin kanssa. Tämän vuoksi Pannill näkee neurastenian luovuttamisena, ei ratkaisuna. (Pannill 1975, 64.) Inkerillekään neurastenia ei tarjoa todellista toimintamahdollisuutta, vaan sairaus ennemminkin sitoo Inkerin entistä tiukemmin kotiin, jossa ahdas naisen rooli sairastuttaa hänet. Neurasteniaan tyyppillisesti määrätty hoito, lepo ja äyllisten aktiiviteettien välttäminen (ks. Pannill 1975, 68–69), olisi varmasti syventänyt Inkerin epätoivoa entisestään, Inkeri kun kaipaa kiihkeästi nimenomaan äyllisiä keskusteluja, taidetta ja kodin ulkopuolista työskentelyä. Kiinnostavaa on, että tällaista lepoa ei useinkaan nähty hyödyllisenä hoitomuotona miehille – heille suositeltiin hoidoksi jopa taidetta, kun taas naisia kannustettiin luomisen sijaan lisääntymiseen (Pannill 1975, 69–70).

Kiinnostavaa on, että Emma Goldman (1972/1979, 139) esittää, että mitä pidemmällä naisen mentaalinen kehitys on, sitä vähäisempi on todennäköisyys siihen, että hän tapaa kumppanin, joka ei näe hänessä vain sukupuolta vaan myös ihmisen ja ystävän. Onko siis Inkerin äyllisyys ja omistautuminen taiteelle ja työnteolle *Murtuneissa toiveissa* esitetty syynä siihen, että Raimund näkee Inkerin vain sukupuoliolentona? Inkeri etsii toveriliitosta itselleen tasaveroista kumppania, mutta onko älykäs ja luova nainen teoksen mukaan väistämättä tuomittu näyttäytymään nimenomaan ja korostuneesti *naisena*? Inkeri ei kuitenkaan suhtaudu periaatteessa kielteisesti seksuaalisuuden toteuttamiseen, vaan näkee sen ”luonnon koreimpana vaatimuksena” (MT II 163). Onko siis niin, että ollakseen taiteilija Inkerin on oltava olematta nainen? Naiseus on yhtä kuin sukupuolinen, heteroseksuaalinen halu. Inkerin on siis mahdollista olla vaimo ja äiti mutta myös taiteilija, koska hän on aseksuaalinen olento, oikeastaan hän ei olekaan nainen muuta kuin näennäisesti. Luova voima, seksuaalinen halu, jää Inkerillä taiteen käyttöön eikä naiseus sumenna taiteilijuutta. Alison Boothin mukaan naisten mahdollisuus kirjoittaa onkin ollut androgyyni epätietoisuus, itsen ja sukupuolen taakse kirjoittaminen (1992, 78–80, 82–83). Inkeri esittää molempia naistaiteilijan stereotyyppijä:

vaarallista, yltiöseksuaalista viettelijää ja epäseksuaalista, naiseutensa kieltävää taiteilijaa. *Murtuneissa toiveissa* ei kuitenkaan ole nähtävissä androgyyniiteen liittyvää ihannointia tai ajatusta täydellisestä ihmisestä, joka tulee esille mm. *Mirdjassa* (ks. tästä Parente-Čapková 2001).

Inkerin haluttomuus ei myöskään ole ehdotonta: toinen taiteilija saa hänessä esiin halun, naisen. Toiselle taiteilijalle, Olaville, Inkeri haluaa tehdä lapsen.⁵⁸ Inkeri tutustuu Olaviin Raimundin kautta ja molemmat rakastuvat toisiinsa ensisilmäyksellä.⁵⁹ Lapsen saamisen halun voi nähdä tässä tapauksessa tarkoittavan seksuaalista halua, sillä ainoa naiselle sallittu halu oli ”äiti-ilon himo”. Nainen toteutti seksuaalisuuttaan ja eroottisuuttaan nimenomaan äitiyden kautta (Räisänen 1995, 50; Lappalainen 1996, 215–216). Kun naisen uinuva vietti viimein heräsi, se heräsi nimenomaan kutsumuksena ja haluna äitiyteen (Männistö 2003, 57). Naisella saattoi jopa olla oikeus haluta lapsia avioliiton ulkopuolella, mutta ei oikeutta seksuaaliseen haluun sinänsä (Nieminen 1951, 202). Keynkin mukaan rakkaudessa mieheen on aina mukana lapsenkaipuu. Näin ollen myös seksuaalisen halun puute on selitettävä äitiyden kautta hedelmättömyytenä. Seksuaalisen halun ilmaiseminen äitiyden haluna ja lapsen haluaminen rakastamalleen miehelle on esillä muussakin vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa (ks. Aalto 2000, 184). Myös Röömgrénin myöhemmässä *Kohtalon leikkiä* -teoksessa (1920) nainen toivoo mieheltä kiihkeästi lasta. Naista ei ole esitetty haluavana, ja miehen suudelmiin hän suhtautuu tyynen viileästi. Toinen nainen taas osoittaa haluavansa miestä ruumiillisesti. Teoksen myötä hyveelliseksi paljastuu lasta halunnut nainen, kun taas seksuaalista haluaan ilmaissut nainen on likainen ja siveetön. Myös Setälän *Kahdessa ihmisessä* äitiyteen kykenemätön nainen kaipaa rakastettuaan lasta. Toisin kuin *Kahdessa ihmisessä* ja Talvion *Kahdessa rakkaudessa*

⁵⁸ Toisaalta Inkeri etsii Olavista myös ajatusten ja tunteiden ymmärtäjää, sielunkumppania, jollaiseksi Raimundista ei ole. Sama teema henkisen yhteyden kaipuusta on esillä *Lasiseinässä* ja lukemattomissa muissa suomalaisissa naisten kirjoittamissa romaaneissa.

⁵⁹ Inkerin ja Olavin rakkaussuhde liittyy teoksen 1800-luvun aviorikosromaanin traditioon. Suomessa aviorikosromaaneeja kirjoittivat nimenomaan naiset. Näihin romaaneihin liittyi juuri ”vieras mies tulee taloon” -traditio, jossa aviorikoksen toinen osapuoli on usein aviomiehen ystävä. Lisäksi tämä vieras mies on usein aviomiestä taiteellisempi ja sivistyneempi. Lisäksi musisointi on yleinen motiivi, kun kuvataan vaimon ja vieraan miehen suhteen kehittymistä rakkaudeksi. (Lau-nis 2005, 130–131, 160–161.) Myös *Murtuneiden toiveiden* Olavi on sivistynyt ja taiteellinen, ammatiltaan viulisti, ja rakkaus kehittyy hänen ja Inkerin soittohetkien myötä. Musiikin merkitys on esillä myös *Lasiseinässä*, jossa Ritva ja hänen rakastettunsa kuulevat sattumalta soitettavan Wagneria, ja *Menneessä päivässä*, jossa nainen alkaa miehen tavattuun taas soittaa viulua.

(1898), *Murtuneissa toiveissa* myös aviomies on lahjoittanut naiselle lapsen eikä näin ollen naisen seksuaalisuus paikannu pelkästään äitiyteen; äitiys siinänsä ei tarjota naiselle mahdollisuutta olla seksuaalinen olento.

Lasiseinässä on nähtävissä sama ”hedelmättömyyden” motiivi kuin *Murtuneissa toiveissa*. Ritvasta todetaan: ”[L]emmen, antautumisen autuus oli hänelle [Ritvalle] vieras[.]” (L 95.) Myös *Lasiseinässä* syynä tähän voi nähdä naisen oikeudettomuuden omaan ruumiiseensa ja seksuaalisuuteensa, kuten *Murtuneissa toiveissa*. Ritvan maailmassa naisen halulle ei ole paikkaa eikä Eero ole Ritvan halua kysellyt. Rakastelukohtaus nuoren Ritvan ja Eeron välillä muistututtaakin lähinnä raiskausta: ”Nuori Ritva voihki hänen luisevassa sylissänsä. Hän huusi ääneen köyhän ystävänsä nimeä tuolla kaukana Seine-virran rannoilla.” (L 26.) Erityisesti tässä teoksessa, mutta myös *Murtuneissa toiveissa*, voidaan nähdä ongelma, jota Emma Goldmankin (1972/1979, 161) pohtii: kuinka yleistä oli, että nainen meni naimisiin tietämättä mitään seksistä ja järkyttyi sitten kokemastaan. Tämän ongelman näki keskeisenä mm. ruotsalainen lääkäri Anton Nyström avioliittoa käsittelevässä teoksessaan. Oliko ihme, jos nainen kauhistui häyötä, kun hänen odotettiin siihen asti olevan viaton ja ilman sukupuoliviettä? (Nieminen 1951, 220.)

Aihe on esillä mm. Setälän *Surun lapsessa*, jossa fyysinen rakkaus on naiselle vierasta ja pelottavaa, eivätkä siitä alkunsa saaneet lapset voi elää, vaan kuolevat samoin kuin heidän äitinsä (ks. Leskelä-Kärki 2009, 158–159). Setälä viittaa kirjeissään myös omiin kokemuksiinsa aiheesta (Setälä 2004, 319; ks. myös Leskelä-Kärki 2009, 140). Ritvan nuoruus ja kokemattomuus korostaa tämän epätasa-arvoista asemaa lapsivaimona. Tässäkin teoksessa ilman rakastelun nautintoa tehdyt lapset on tuomittu orpouteen, tai pikemminkin ilman nautintoa tehdyt lapset eivät oikeastaan ole äitinsä lapsia ollenkaan. Ritva pohtii: ”[J]a hän oli synnyttänyt maailmaan lapsia, joita orpous vaani kehdestä saakka. Virvatulten tavoin heidän elonliekkkinsä olivat syttyneet hänen povessaan. Vailla riemua, vailla unten utuista auerta” (L 95.) Teoksessa kuitenkin annetaan ymmärtää, ettei Pariisissa opiskellut Ritva ehkä ole aivan sellainen viaton lapsivaimo, jollaisena Eero hänet näkee. Saattaa olla, että Ritva tietää jotain rakkaudesta, ehkä myös seksuaalisuudesta. Hän nimittäin pohtii itsekseen, mitä nuoret rakastavaiset tietävät ”[...]lemmestä, joka

poroksi polttaa, antautumisesta, joka armotta suistaa kadotukseen, tai aukaisee ihmissydämille taivaan portit!” (L 50.) Eeron kanssa hän ei kuitenkaan tällaista rakkautta koe.

4.3. Äitiys

Äitiyttä on glorifioitu ainakin 1800-luvulta asti naisen kutsumuksena ja keskeisenä määritelmänä (Thorne 1982, 11). Äitiys määriteltiin vuosisadan alun Suomessa naisen tärkeimmäksi tehtäväksi; naisellisuus oli äidillisyyttä (Nätkin 1997, 35). Tutkimissani teoksissa äitiys ei kuitenkaan yleensä riitä naisille ratkaisuksi. Se, ettei äitiys sinänsä ole tyydyttävä ratkaisu on Järvstadin (1996, 151–153) mukaan esillä myös useissa ruotsalaisissa 1900-luvun kehitysromaaneissa – kyseessä oli siis laajempi suhtautuminen äitiyteen yleensä. Kuitenkin tutkimissani teoksissa äitiys piirtää naisille rajat, joita heidän on noudatettava. Kukku Melkaksen (2006, 207) mukaan äitiys näyttäytyy Aino Kallaksen *Sudenmorsiamessa* (1928) rajoihin pakottamisena; äiti on sidottu kotiinsa ja järjestyksen piiriin. Samanlainen rajojen esiin piirtyminen näkyy myös kaikissa tutkimissani teoksissa.

Menneen päivän taiteilija herää äitiyteen syllisyyden vuoksi. Hän on jo kirjoittanut rakastetulleen valitsevansa – tosin raskain sydämin – tämän lapsensa sijasta, kun hänen lapsensa yhtäkkiä sairastuu. Hän pohtii, että jos lapsi kuolisi, eikö tapahtuisi vain se, mitä hän, äiti, oli salaa toivonut. Päähenkilön ajatuksia kuvataan: ”Minun paikkani on tässä hänen vuoteensa ääressä. Olen kylliksi paljon häntä jo laiminlyönyt. Jos hän minulta kuolee, niin en voisi koskaan itselleni anteeksi antaa.” (MP 147.) Lapsen vuoteen äärellä nainen luopuu itsestään: ”En tunne väsymystä. En ajattele omaa itseäni yhtään. Kaikki ajatukseni ovat vain lapseni luona[.]” (MP 148.) Pelko lapsen menetyksestä tekee taiteilijasta äidin, eikä hän enää ikinä elämässään väisty lapsensa viereltä – opiskeluvuodet Pariisissa ovat nyt kaukaista, toiseen elämään kuuluvaa aikaa. Hän jopa järjestää lapsensa huolenpidon kuolemansa jälkeen ”testamenttaamalla” tämän entiselle rakastetulleen.

Sairastuneen lapsen konventiossa yhteisönsä normeihin ja arvoihin sopimattomasti suhtautuva nainen saa rangaistuksen. Lapsen kuolema osoittaa, että naisen tarpeet ja halut ovat mahdottomia ja rangaistavia. Usein samassa funktiossa on ollut naisen itsensä kuolema – sairastuneen lapsen konvention voi siis nähdä kuolema-juonen variaationa. Lapsen kuolema osoittaa rajat, joiden puitteissa naisen on mahdollista toteuttaa itseään – rajat ylittävä nainen, esimerkiksi epäpuhdas tai ylipäänsä haluava nainen saa rangaistuksen. Sairastuneen lapsen konventio kertoo myös siitä, että naisen ruumiillisuus on kytköksissä äitiyteen. (Aalto 2000, 114; DuPlessis 1985, 15–16.) Äitiys oli vaikeasti yhdistettävissä seksuaaliseen haluun, mikä näkyy *Menneen päivän* lisäksi monissa muissa Helmi Setälän teoksissa ja myös *Murtuneissa toiveissa* (ks. Setälän teoksista Leskelä-Kärki 2009, 158–159). Setälä käsitteli äitiyttä ja seksuaalista halua useissa teoksissaan ja esitti äitiyden kysymykseen erilaisia vastauksia. Setälän aiemmassa romaanissa *Onnen etsinnässä* (1898) lapsi kuolee rangaistuksena aviorikoksesta, mutta tämä ei erota rakastavaisia toisistaan ja he löytävät elämänsä sisällön työstä maansa hyväksi.

Sairastuneen lapsen motiivi on esillä Minna Canthin *Salakarissa* (1887), Talvion *Haapaniemen keinussa* (1895), Marja Salmelan *Unelmiensa uhrissa* (1902), Kallaksen *Kirstissä* ja Setälän *Surun lapsessa*. Osassa teoksista avionrikkojaäiti valvoo sairaan lapsensa vuoteen äärellä ja saa rangaistuksen teoistaan (ks. Lappalainen 1998, 126). Lapsen sairaus tai onnettomuus palauttaa äidin ”oikealle paikalleen” myös useissa ruotsalaisissa kehitysromaneissa (ks. Järvstad 2008, 113–114; ks. myös Launis 2005, 169). Järvstadin (mts. 114) mukaan motiivin yleisyys kertoo siitä, kuinka tärkeäksi naisen rooli korjaaminen perinteiselle tielle nähtiin. Esimerkiksi Aino Kallaksen *Kirstissä* (1902) ja Canthin *Salakarissa* nainen ajautuu huumaantuneena rakkauskokemukseen, mutta sovittaa tekonsa menettämällä lapsensa. Kuten toin ensimmäisessä luvussa esille, toisenlaisetkin ratkaisut olivat kuitenkin mahdollisia jo vuosisadan alussa – Hilda Sachs in romaanissa *Marta* (1901) äiti valitsee lapsen sairavuoteen äärellä rakastetun, ei lasta. Myös *Menneen päivän* loppuratkaisussa, jossa mies katuu

ymmärtämättömyyttään ja ottaa vastuun rakastettunsa lapsesta, moralisointi kohdistuu mieheen ja yhteiskuntaan: mies on se, jolle pitää osoittaa oikea tie.

Vielä *Kolmessa vuorokaudessakin* voi nähdä muistuman sairaan lapsen konventiosta. Sylvian lapset eivät tosin sairastu, mutta Sylvia itse lukee lasten huonon olon ilmaisevan, että hän on huono äiti. Sylvia on lasten kanssa puistossa tekemässä lumiukkoa, kun vaunuissa nukkunut vauva alkaa itkeä ja vieras nainen moittii Sylvialle huonoksi äidiksi – hänen mielestään lapsi on kylmästä sininen. ”Huutamisesta se sininen on, eikä kylmästä’, tajuaa Sylvia nöyrästi sanovansa koetellessaan sydän kurkussa lapsen kasvoja[.]” (KV 118.) Sylvialle kalvaa jatkuva syyllisydentunto, joka suorastaan määrittää hänen äitiyttään. Joskus Sylvia antautuu soittamiselle, mutta silloin koti menee epäjärjestykseen, ja siivoamiseen kuluu kahta enemmän aikaa samalla, kun syyllisyys parsimattomista sukista ja pyyhkimättömistä pölyistä painaa. Sylvialle äitiys on sitä, että on ”joka hetki väärässä, teki sitten sitä tai tätä” (KV 115). Ulkopuolisten silmissä syyllisyyteen ei ole syytä. Tuomas pohtii:

Sylviassa hän tuon ”syyllisydentunnon” on viime aikoina hyvin selvästi havainnut, ja hän on tuntenut sen vuoksi kasvavaa levottomuutta. Sylvian herkkään mieleen se on jo vaikuttanut tuhoisasti; harva se päivä tämä pitää pitkiä puolustuspuheita, joille hän vaatii Tuomasta kuuntelijaksi ja joita Tuomas ei oikein saata ymmärtää[.] Niin kuin hän unissaankaan kuvittelisi laiskaksi Sylvialle [...] itseään hän vuorostaan haluaisi moittia, ettei ole pystynyt järjestämään toiselle helpompaa oloa. (KV 137–138.)

Myös Sylvian syyllisyys voidaan tulkita rangaistuksena siitä, ettei hän sovi naiselle varatulle paikalle. Esther Kleinbord Labovitzin (1986/1988, 23–25) mukaan kirjallisuudessa naiset, toisin kuin miehet, kärsivät vaellusvuosistaan rangaistuksen, usein syyllisyyden muodossa. Myös Linda Huf yhdistää syyllisyyden naistaiteilijuuteen (1983/1985, 150). Josephine Donovan näkee naisten syyllisyyden taustalla ajatuksen naisten kollektiivisesta etiikasta ja yhteisyyden ensiarvoisuudesta. Oman itsen, itsenäisyyden korostaminen aiheuttaa syyllisyyttä, ja syyllisyydessä kuuluu kollektiivin kaiku. (Donovan 1989, 114.) Tästä voi nähdä olevan kysymys kaikkien käsittelemieni taiteilijaromaanien kohdalla. Taiteilijaäidit kokevat syyllisyyttä siitä, etteivät

halua omistautua kollektiiville, perheelle, tai eivät pysty siihen tarpeeksi hyvin, vaan havittelevat aikaa taiteelle ja itsensä toteuttamiselle.

Menneessä päivässä naisen paikaksi määrittäytyy syyllisyyden kautta äitiys. Rakkaus ja taide voivat elää rinnakkain ja tarvitsevat toisiaan, mutta äitiys ei sovi sen paremmin rakkauden kuin taiteenkaan rinnalle. Taiteen ja rakkauden juonet päättyvät äitiyden juonen noustessa esiin. Päähenkilö pohtii: "Minusta tuntuu kuin olisin jotain haudannut. Mutta jotakin, joka oli jo vuosikautia sitten kuollut. Ja minä puristan lapseni rintaani vasten ja kuiskaen puoliääneen: 'Nyt minä olen valinnut'." (MP 150–151.) Taiteilijaromaanin miespäähenkilön on nähty olevan tyytymätön kotoisaan ympäristöönsä – hän ei voi palata kotiin vaan vetäytyy onnelliseen laaksoon tai norsunluutorniin (Beebe 1964, 22). Miestaiteilija voi myös *Menneessä päivässä* valita taiteen ja hylätä lapsen, mutta naisella ei tosiasiasa ole vaihtoehtoa, vaikka hän näennäisesti tekeekin valinnan; hän on ennen muuta ja kaiken ylittävästi äiti. Hän ei voi jäädä vieraaseen maahan huolettomana harjoittamaan ammattiaan ensimmäisen rakastetun tapaan eikä lähteä, kuten toinen rakastettu.

Kiinnostavaa on, että Setälän *Onnen etsinnässä* naisen moraalisena velvollisuutena näyttäytyy onnellisuuden tavoittelu (ks. tästä Aalto 2000, 188), kun taas *Menneessä päivässä* naisen ainoa velvollisuus on olla äiti – kysymys onnesta on merkityksetön tämän rinnalla. Päähenkilö kuvaa tunteitaan: "Minä olen elänyt vain itseäni varten ja etsinyt omaa onnea. Mutta olenko sitenkään onnea saavuttanut? Paljoa enemmän surua ja tuskaa." (MP 148–149.) Myös Eino Leino toteaa *Menneen päivän* arvostelussa *Helsingin Sanomissa*: "Kuten luonnollista, valitsee nainen lapsen ja elää hänelle" (Leino 18.3.1906). Arvosteluissa ei koeta ongelmalliseksi edes aviottoman äitiyden esittämistä. *Menneessä päivässä* päähenkilön loppuelämän kuvauksessa sen jälkeen, kun hän on valinnut lapsen rakkauden sijaan, palataan suoraan hautajaisten kuvaamiseen. Päähenkilön elämästä äitinä ei ole mitään kerrottavaa – se voidaan sivuuttaa kokonaan. Juonen tasolla voidaan siis puhua avioliitto tai kuolema-konventiosta. Avioliitto ei ole mahdollinen langenneelle taiteilijanaiselle, joten jäljelle jää vain kuolema.

Lopulta taiteilijanaisten paikka *Menneessä päivässä* onkin koti, ja taiteellinen kehitys päättyy naisen roolin ottamiseen ja vastuunkantamiseen –

mitään kerrottavaa ei enää ole, kun taiteilijanainen jää kodin hiljaisuuteen. Päähenkilö kiinnittyy lopulta niin voimakkaasti kodin ja yksityisen piiriin, ettei hänestä voida enää kertoa mitään. Kotiin jääminen lopettaa taiteilijuuden ja taiteilijajuonen päättymisen tarkoittaa koko teoksen loppumista. Ihmisenä päähenkilön kuitenkin esitetään kasvaneen ohi hänet jättäneistä miehistä, jolle tulevaisuus on avoin naisen valitessa kodin ja äitiyden. Nöyrytminen ja rauha ovat naisen kehitystarinan päätepisteet, jotka hänet hylännyt mies saavuttaa vasta naisen haudalla, pitkän, katkeran elämän jälkeen.

Vielä neljäkymmentä vuotta myöhemmin *Kolmessa vuorokaudessa* äitiyden ideaali on säilynyt melko samanlaisena; kaiken uhraavana, itsensä unohtavana. Sylvia ei kuitenkaan tavoita *Menneessä päivässä* kuvatun kaltaista pyyteettömyyden tilaa, vaikka tietääkin että sitä pitäisi tavoitella ja pohtii sitä ironiseen sävyyn: ”Joka hetki, joka sekunti pitää ajatella vain lapsia ja lasten parasta, muuten on väärässä. Ja Tuomasta, ja kotia, ei milloinkaan omaa itseä[.]”(KV 115.) Sylvia muistuttaa itseään taukoamatta rakastamisesta tai kehottaa itseään olemaan pelkkä kone – muut tunteet kuin rakkaus tai sen puuttuessa tehtävien koneellinen oikein suorittaminen ovat äidiltä kiellettyjä. Äitiyden kautta määrittyessään Sylvia antaa vaikutelman 1940-luvun suomalaisesta ihannenaisestä: arjen sankarista, joka on odotuksien mukaisesti sitoutunut naisen sykliseen rytmiin.

Jo aiemmin Suomessa oli virinnyt keskustelu väestön vähenemisestä, ja talvisodan jälkeen väestön kasvamisesta tuli Suomessa keskeinen kysymys, kysymys kansallisesta olemassaolosta. Äitiys esitettiin jokaisen nuoren, naimisissa olevan naisen elämän täyttymyksenä ja jopa miesten asevelvollisuuteen verrattavana velvollisuutena. (Satka 1994, 76–78.) Toisen maailmansodan aikana Suomessa oli alettu harjoittaa varsinaisesti väestöpolitiikkaa; väestöliitto perustettiin 1941 mm. edistämään väestön kasvua. Väestöliiton kirjoittamattomiin tavoitteisiin kuului ajatus kuusilapsisesta ihanperheestä (Nätkin 1997, 62–63). Nainen näyttäytyi ennen kaikkea uutta, tervettä elämää tuottavana ruumiina (Helén 1997, 205). Sylviakin kirjoittuu kuuliaisesti äidin paikalle. Hän ymmärtää, että naisen tehtävä on hoitaa kotia ja synnyttää lapsia ja että hänen arvonsa määrittyy tämän tehtävän mukaan. Paula kuvailee Sylvian ärsyttävää täydellisyyttä:

Mutta ulospäin. Arkipäivän sankari, itseään säälimätön, aina kiireis-
sään, huolissaan perheen vuoksi. Paljon vaikeuksia, mutta kas näin ne
voitetaan, sankarillisesti hymyillen. Se joskus ärsyttää. Olisin oikein
iloinen, jos kerran putoaisit roolistasi. Se tekisi sinut inhimillisem-
mäksi. (KV 33.)

Äitiys korostuu Sylvian hahmossa myös sikäli, että Sylvian perhe kuuluu sel-
västi – päätellen asuinpaikasta, henkilöahmojen ammasteista ja elämäntavois-
ta – sivistyneistöön, joka ei itsestään selvästi enää 1940-luvulla kannattanut
Sylvian edustamaa äitiysideologiaa. Varsinkin koulutettujen ihmisten pariin
syntyvyydensäännöstely ja kaksilapsijärjestelmä olivat juurtuneet jo sotien
välisenä aikana, kaupungeissa jopa aiemmin (Nätkin 1997, 135).

Ironista on, että tämän oppikirjamaisen täydellisyyden ylläpito vaatii
Sylvialta valtavia ponnistuksia ja hajottaa häntä sisältäpäin. Sylvian itsensä
suhtautuminen naiseen ajan ihanteen mukaisena lapsentekokoneena on myös
esitetty ironisena. Kun Paula tulee kylään, Sylvia tarjoaa hänelle palan juustoa:
”Tämä on sitä imettävän äidin juustoa”, hän virnistää Paulalle. ’Jonkinlainen
yhteiskunnan antama luontaisprosentti ansioista meijerialouden hyväksi.”
(KV 24.) Myös ruumiillisuutensa vuoksi Sylvia asettuu poikkiteloin ajan ihan-
teen kanssa – naisen piti olla työteliäs ja tehokas äiti, mutta hänen ei pitänyt
olla ruumiillinen. Ruumiin piti häipyä näkyvistä, naisen piti olla epäseksuaali-
nen ja ruumiiton, mutta hänen ruumiinsa piti toimia tehokkaasti. (Männistö
2003, 131–132.) Sylvia on kuitenkin äärimmäisen ruumiillinen ja seksuaali-
nen.

Sylvia ei myöskään sikäli vastaa aikansa ihanneäitiä, ettei hän ole
halukas elämän pituiseen äitiyteen, kantamaan lasta aina sydämessään (vrt.
Nätkin 1997, 154), vaan haluaa työntää lapset luotaan. Lisäksi Sylvia ei ole
omistautunut äitiydelle, vaan on äidin lisäksi myös taiteilija. Sylvian äitiys
rakentuu siis kuitenkin huomattavasti monitulkintaisemmaksi kuin suomalai-
nen ihanneäitiys. Hänen äitiyttään kuvataan niin, ettei sitä voi nähdä ajan ide-
aalien mukaisena; Sylvia on äitinä ailahtelevainen ja jopa aggressiivinen. Sylvi-
an raivo kohdistuu usein ulospäin, lapsiin tai kodin esineisiin olematta erityi-
sen rakentavaa, mutta myös häneen itseensä. Oltuaan vähällä kuristaa poikan-
sa Ollin, joka on kaatanut maitoa pöydälle, Sylvia uittaa rangaistukseksi käsi-
ään kylmässä vedessä, jotta ei voisi soittaa niillä – kädet, joilla ei pysty oikean-

laiseen äitiyteen, eivät saa pystyä myöskään soittamaan. Ritva Nätkin on tutkinut suomalaisnaisten kirjoittamia omaelämäkerrallisia tekstejä äitiydestä. Näissä ei esiinny juurikaan vihamielisiä tai negatiivisia tunteita lapsia kohtaan. (ks. Nätkin 1997, 204.) Fiktiivisestä kirjallisuudesta, kuten naisten kirjoittamista kehitysromaaneista itsetuhoinen ja aggressiivinen äitiys on kuitenkin tuttua: Cora Sandelin teoksessa *Alberte og Jakob* (1926) päähenkilö Alberte polttaa käsiään kuumaa kahvipannua vasten raivonsa osoituksena (ks. tästä Lival-Lindström 2009, 240). Myös Hagar Olssonin *Chitambossa* (1933) näkyy samanlainen raivo, jonka Sylvia kohdistaa milloin lapsiinsa, milloin maitokannun kanteen, jonka hän paistaa seinään. Maria Lival-Lindström näkee tasapainottelun tuhoisan ja rakentavan raivon välillä keskeisenä osana naisten kirjoittamia kehitysromaaneja. Kiinnostavaa kyllä, tasapainottelu raivon kanssa ei ole helpompaa historiallisesti uudempien teosten henkilöhahmoille. (Lival-Lindström 2009, 309–310.) Tästä todistaa Sylvian henkilöhahmo.

Murtuneissa toiveissa taiteilijuuden ja äitiyden yhteensovittamattomuus käy ilmi jo siinä, että taiteilijuudelle ja äitiydelle on omat kirjansa; tarkkaan ottaen äitiys ja taiteilijuus eivät siis mahdukaan *Murtuneissa toiveissa* samaan teokseen. Teoksen ensimmäinen osa, *Murtuneita toiveita I*, esittelee Inkerin lupaavana nuorena kuvataiteilijana. Teoksen ensimmäisessä osassa päädytään Ateneumista, jossa on esillä Inkerin töitä, taiteilijoiden illanviettoon ja Pariisiin opiskelemaan. Myöhemmin köyhyys ajaa Inkerin takaisin Suomeen, ensin lastenhoitajan työhön ja sitten elättämään itsensä taiteilijana. Myös *Murtuneissa toiveissa* taiteilijuus katoaa nimenomaan äitiyden tieltä. Teoksen toisen osan alussa Inkeri ja Raimund saavat ensimmäisen lapsensa ja pian toisen. Teoksen toinen osa keskittyy Inkerin ja Raimundin riitaisan ja vaikean yhteiselämän ja Inkerin kasvavan turhautumisen ja epätoivon kuvaamiseen. Inkeriä taiteilijana kuvataan yhä vähemmän; Inkeri näyttäytyy ennen kaikkea – omasta mielestään epäonnistuneena – puolisona ja äitinä. Inkerin mahdollista ”muuttumista” äidiksi ei kuvata, se sijoittuu kahden teoksen väliseen tyhjiin kohtaan. Tosin jo ensimmäisen osan lopussa alustetaan Inkerin tulevaa roolia: teoksessa kuvataan yhä enemmän Inkerin ponnistuksia kodinhoitajana ja hänen jatkuvia epäonnistumisen kokemuksiaan vaimona. Toisen osan alussa Inkeri odottaa

lasta – äitiyteen valmistautuminen tuo ainakin tämän kerran mukanaan myös taianomaisen onnistumisen naiselle sopivissa töissä. Osan ensimmäinen lause on: ”Koko iltapäivän oli Inkeri puuhannut pienten vaatteiden kanssa, mutta nyt ne olivatkin kauniisti laskoksissa, eikä ainoatakaan ryppyä näkynyt” (MT II 3).

Ryppyttömiksi laskostetut vauvanvaatteet eivät kuitenkaan riitä Inkerille. Inkeri kaipaa äitiyden lisäksi muutakin, työskentelyä ja pääsyä kodin ulkopuolelle. Inkeri jatkaakin kuvataiteilijan ammattiaan lastensa synnyttyä, vaikka kokee itsensä sen vuoksi huonoksi äidiksi. Raimundin mielestä nimittäin nainen on kauneimmillaan ”lahjoitettuaan miehelle ensimmäisen lapsen”, äitinä (MT II 9). Inkeri tuntee vähän väliä tunnontuskia äitiydestään, jonka hän kokee riittämättömäksi: miksi hän on äiti, kun hänestä ei ole siihen? Inkeri kokee, ettei häntä oltukaan tarkoitettu puolisoiksi ja äidiksi; hän ei osaa olla niitä oikein. Oikeanlainen äitiys näyttäytyy mahdottomuutena. Inkeri ei edes tiedä, millaista se olisi, hän tietää vain, ettei pysty sitä toteuttamaan.

Sitä, että Inkeri pitää itseään huonona ja epäonnistuneena äitinä, minkä voi tulkita Keyn oppien johdonmukaisena seuraamisena. Vapaan rakkauden kannattajillekin naisen tehtävänä näyttäytyi edelleen äitiys; aviotoverien piti olla halukkaita tekemään maahan uusia lapsia ja hoitamaan ja kasvattamaan näitä (Räisänen 1995, 130–132). Key – samoin kuin Goldman – korosti jatkuvasti äitiyden merkitystä ja naisen muista tehtävistä luopumista äitiyden vuoksi⁶⁰, mihin Inkeri ei pysty. Keyn mukaan nainen tekee väärin, jos hän haluaa vapautua äitiydestä edes yhteiskunnallisen toiminnan tai itsenäisen toimeentulon vuoksi. Tällaiset naiset eivät ole yhteiskunnalle yhtä arvokkaita kuin äidit eivätkä he voi odottaa saavansa osakseen samanlaista arvostusta; he ovat loiskasveja eivätkä käytä yleensä elämäänsä mihinkään merkittävään. Keyn mukaan naisen tulisi tajuta, että hänen tehtävänsä ja korkein mahdollisuutensa toteuttaa itseään on juuri äitiys. (Key 1903/1909, 45–55.) Goldmanin (1972/1979, 136–137, 140) mielestä taas emansipaatiosta ei voida puhua ennen kuin siihen mahtuvat äitiys ja rakkaus.

⁶⁰ Tosin Claudia Lindén tuo esiin, että Key ei nähnyt äitiyttä myötäsyttyisenä ominaisuutena vaan jonakin, mitä opittiin ja mihin kasvettiin – kuten isyyteenkin. Nainen, jolla ei ole lapsia, saattoi Keyn mukaan olla äidillisempi kuin nainen, jolla oli lapsia. Myöskään rakkauden ei tarvinnut luoda lasta, vaan rakkauden luovuus saattoi liittyä myös rakastavien kasvuun ihmisinä. (Lindén 2002, 180–181, 187, 270–271.)

1870- ja 1880-luvun kirjoituksissaan Ellen Key ei ollut vielä kiinnostunut äitiydestä naisen tehtävänä. Key soi varhaisessa ajattelussaan naiselle mahdollisuuden toteuttaa itseään taiteilijana: hän vaati, että avioliiton olisi muututtava niin, ettei se vaadi naiselta uhrautumista, vaan sallii naisen toteuttaa itseään. Hän myös esitti, etteivät rakkaus ja taide ole ristiriidassa, vaan rakkaus tekee naisesta paremman taiteilijan. Rakkaus on luomista ja luominen rakkautta. (Lindén 2002, 86–87, 92.) Kun Key kiinnostui lapsen oikeuksista, alkoi taiteilijuuden vaatima egoismi kuitenkin näyttäytyä ongelmallisena. Rakkaus ei siis estä naista olemasta taiteilija, mutta lapsi estää. Key kiinnittyikin sittemmin vahvasti teos tai lapsi -ideologiaan. Hän lakaisee taiteilijuuden äitiyden tieltä kirjoittaessaan, että mikäli mies ja lapset merkitsevät jotain naiselle, hän asettaa itsensä heidän vuokseen alttiiksi, jolloin "[...] on se [alttiiksi asettuminen] myöskin häiritsevä hänen kirjaansa, hänen tauluaan, hänen esitelmäänsä ja tutkimustansa[.]” (Key 1903/1909, 51.)⁶¹

Keyn (1903/1909, 52) tekstistä onkin pääteltävissä, että (taiteilija)-nero on hänelle mies. Hän uskoo, että suku hyötyisi enemmän neroista, joita taiteilijan lapsista voi tulla, kuin siitä, että taiteilija oman uransa vuoksi luopuu äitiydestä. Jos naisen tehtävä on aina äitiys, tarkoitetaan näillä tulevilla neroilla tuskin tyttölapsia. Keyn rohkea arvio on: ”Mutta maailman naiset luovat ehkä vuosittain – hyvin alhaisen arvion mukaan – satatuhatta runoa ja taideteosta, joiden olisi pitänyt mieluummin olla poika- ja tyttölapsia!” (Mts. 52.) Juuri tätä taustaa vasten kirkastuu myös *Murtuneiden toiveiden* poikkeuksellisuus. Vapaa rakkaus ei teoksessa tarkoita, että naisen olisi omistauduttava avioliiton sijaan äitiydelle. *Murtuneissa toiveissa* naiselle vaaditaan kaikki: niin vapaa rakkaus, lapset kuin työkkin. Sekä taideteoksilla että lapsilla on *Murtuneissa toiveissa* oikeus syntyä eikä naisen tehtäväksi ole rajattu vain äitiyttä. Toki tämä laaja-alaisuus toteutuu jatkuvan syllisyyden hinnalla: Inkeri vaatii kaiken mutta ei ole lainkaan varma siitä, että tekee oikein.

⁶¹ Toisaalta Lindénin (2002, 252) mukaan Key ei missään vaiheessa vastustanut naisten koulutusta tai työskentelyä, vaan piti tärkeänä naisen työalan valintaa – ja sitä, että nainen, jolla oli pieniä lapsia, omistautuisi lapsilleen.

Inkeri myös ajattelee, että hänen lapsensa ovat heikkoja ja tuhoon tuomittuja. Hän pohtii: ”Voi, että Inkeristä oli tullutkaan äiti, kun hän ei kuitenkaan siihen tehtävään pystynyt, vaan toi maailmaan monien tuhansien entisten lisäksi uusia sairaalloisia olentoja, jotka kenties joskus pahoina päivinäan syyttäisivät äitiä siitä, että oli heille elämän antanut” (MT II 17). Inkerin itsesyytökset tuntuvat varsin kohtuuttomilta ja suureellisilta – Inkerin lapsia ei ole esitetty millään tavoin sairaalloisina eikä Inkeriä huonona äitinä. Ajatus tulee kuitenkin Keyn ajatusten kautta ymmärrettäväksi. Key kirjoittaa: ”Nainen, joka ei ole koskaan rakastanut lapsen isää, on välttämättä jollain tavalla vahingoittava tätä lasta – ellei muuten niin tavassaan rakastaa sitä!” (Key 1903/1909, 37.) Toisaalta Key oli sitä mieltä, että äitiyden kaipuun sai tarvittaessa tyydyttää ilman rakkautta, joko avioliitossa tai sen ulkopuolella (Rajainen 1973, 60). Inkeri on rakastanut Raimundia, mutta onnen hiipuessa hän alkaa epäillä rakkauden perusteita ja sitä myötä myös oikeuttaan äitiyteen: rakkaus Raimundiin on suoraan yhteydessä lasten hyvinvointiin.

Äitiyttä ei kuitenkaan ole *Murtuneissa toiveissa* esitetty yksilöllisen negatiivisena asiana, vaan äitiys tarjoaa myös nautintoa. Äitiyden tuomaa fyysistä nautintoa kuvataan suoraan toisin kuin seksuaalista nautintoa. Inkerin imetystä kuvataan eroottissävyysesti: ”Inkeri nosti lapsen syliinsä paljastaen kauniin, valkoisen rintansa, johon lapsi tanakasti takertui. [...] Äidin rinnassa tuntui pieni vihlova tunne, mutta se samalla hyväili. Oli suloista ruokkia pienokaista.” (MT II 7.) Tämä on ymmärrettävä naisen seksuaalisuuden kautta: naisen seksuaalinen halu ja nautintohan saattoi liittyä vain äitiyteen. Myös *Lasiseinässä* Ritvan itkun hänen tyttäriensä synnyttyä voi tulkita myös nautinnoksi, ja kohtauksessa on *Murtuneiden toiveiden* tapaan esillä imetys: “[...] mutta kun hän ensimmäisen kerran tietoisesti näki pienet, punaiset lapsenhuulet rinnoillaan, itki hän hiljaa ja kauan” (L 28).

Susan Gubar (1981, 39) näkee matrofobian muuttumisen matriseksi seksuaalisuudeksi askeleena ketjussa, jossa naiset ovat muokanneet taiteilijaromaania omien luovuuden kuviensa kannalta. Tämä muutos on nähtävissä myös *Murtuneissa toiveissa*: ensin Inkeri suhtautuu pelokkaalla kunnioituksella omaan äitiinsä, jonka kuvittelee tarkkailevan itseään pilven päältä. Sitten hän suhtautuu pelokkaasti omaan äitiyteensä, jonka pelkää johtavan kuolemaan.

Lopulta hän kuitenkin kokee äitiydestä eroottista nautintoa. Äitiyden ei siis *Murtuneissa toiveissa* tarvitse enää olla este taiteilijuudelle ja se voi mahtua myös taiteilijaromaaniin. Toisin on vielä *Menneessä päivässä*, jossa äitiys pyyhkii väistämättä tieltään taiteilijuuden ja äitiyteen kohdistuva pelko on varsin relevanttia eikä voi muuttua äitiyden nautinnoksi. *Menneessä päivässä* äitiyden pelko muuttuikin nautinnon sijaan äitiyden velvollisuuden ja oman paikan tiedostamiseksi. Varsinaisena esteenä äitiyden ja taiteilijuuden yhdistämiselle näyttäytyy *Menneessä päivässä* kuitenkin ympäröivä yhteiskunta, joka ei salli naisen toteuttaa eri puolia itsestään yhtä aikaa.

Hieman vastaavaa mielihyvää äitiys tarjoaa myös *Kolmessa vuorokaudessa*. Vaikka lapset eivät tuo Sylvialle taiteellista inspiraatiota, äitiyden ruumiillinen nautinto on esillä *Kolmessa vuorokaudessa*. Sylvialle lapset ovat jotain hänen omaansa ja kiinteässä yhteydessä ruumiillisuuteen ja nautintoon. Sylvia rakastaa lapsia niin kauan, kun ne ovat hänestä riippuvaisia, eivät vielä omia itsenäisiä ihmisiään vaan oikeastaan osa äitiään. Kun Sylvia tuntee haavoavansa, hän voi vauvansa luona kokea unohdusta ja vapautumista:

Sylviaa naurattaa pelkästä onnesta, nauru lähtee siitä samasta kummallisesta paikasta sydäneläällä, mistä itkukin alkaa; ja hän kumartuu pienen vuoteen yli ja hengittää lapsen unentuoksua itseensä, hyväilee huulillaan pään untuvaista tukkaa[.] Kun hän hivelee pientä unenlämpöistä nyrkkiä, niin hän unohtaa, vapautuu, rauhoittuu, hän ja lapsi ovat yhtä, lapsi vetää tiedottomasti hänet luokseen, vetoaa häneen, suojelee häntä. (KV 14–15.)

Toisessakin kohden *Kolme vuorokautta* nauru on yhdistävä tekijä Sylvian ja lapsen välillä. Sylvia juttelee vauvalle, jota on laittamassa kylpyyn: ”Tule nyt pieni raukka, tule äidin syliin, poika pääsee kylpyyn, siellä on niin hyvä potkia, ja sitten poika taas nauraa äidille, vai mitä...” (KV 121). Myös Julia Kristeva (1993, 155–156) määrittää äidin ja lapsen välille sillaksi naurun: ”Mutta juuri tästä syystä, äitiyden ripsuisilla reunoilla, me olemme määrättyt mielettömään nautintoon[.] Mitä yhteyttä on meidän välillämme, hänen [imeväisen] ja minun? Ei mitään, jollei tuo tulviva nauru, johon luhistuu jokin soiva, herkkä, käsistä karkaava, pehmeästi aaltoileva identiteetti.”

Sylvian ja Tuomaksen lapselle ei ole annettu nimeä, vaikka lapsi on jo useamman kuukauden ikäinen, sillä Sylvia on tietoisesti halunnut pitää lapsen osana itseään – kun lapsi saa nimen, se erotetaan omaksi ihmiseksi, eikä se

voi enää olla osa äitiään. Vanhempia lapsia, Ollia ja Riittaa, kohtaan Sylvia ei koskaan tunne samanlaista yhteenkuuluvuutta eikä saa heistä rauhaa ja hyvää oloa – vanhempiin lapsiin liittyy velvollisuudentuntoinen huolenpito, riittämättömydentunne ja siitä seuraava aggressio. Vauvan kanssa Sylvia tuntee sulautuvansa yhteen ja hän käyttää kaikki mahdolliset tilaisuudet koskettaa, silittää ja hyväillä vauvaa. Vanhempia lapsia hän tukistaa ja sen jälkeen hyvittelee halauksin tai silityksin, mutta hän ei koskaan kosketa lapsia pelkästä koskettamisen kaipuusta. Sylvia pohtii, että oikeastaan hänen rakkautensa lapseen on vain vallan halua – pieni lapsi on ainoa, joka ottaa vastaan kaiken hänen rakkautensa, joka ei voi vastustaa, koska sillä ei vielä ole omaa tahtoa. Sylvia pohtii: ”Tätä lasta minä ainakin rakastan, rakastan sen avuttomuutta, sen pehmoista olemusta, sen tahdottomuutta, sitä, että se on vielä niin riippuvainen minusta” (KV 121). Samankaltaista kokemusta Kristeva (1993, 148) kuvaa: ”Valvomisen yö, hajalleen katkottu uni, lapsen pehmeys, lämmin elohopea käsivarsillani, hyväily, hellyys, puolustuskyvytön ruumis, hänen tai minun, varjeltu.”

Tuomas ei ymmärrä Sylvian hurmosta vauvasta, vaan viihtyy paremmin isompien lasten kanssa, joiden kanssa voi jutella. Lapsi on täysin Sylvian oma. Sylvia kuitenkin tietää, että lapsi tulee pian kasvamaan, tahtomaan ja taistelemaan tahdollaan äitiään vastaan ja silloin se lakkaa olemasta osa Sylviaa. Kristeva (1993, 155) kuvaa kuilua: “[...]joka erottaa toisistaan sen joka oli minun ja sen joka vastedes ja auttamattomasti on muukalainen. Sitä yrittää ajatella tuota kuilua: painajaismainen huimaus.” Sylvia yrittää välttää tätä kuilua mahdollisimman pitkään synnyttämällä lisää lapsia, jotka jokainen vuorollaan ovat osa häntä. Tämän vuoksi Sylvian on välttämätöntä tulla yhä uudestaan äidiksi, vaikka lapset toisaalta estävät Sylviaa tekemästä taidetta. Sylvian äitiyden juoni on itseään toistava; raskaudet, lapset ja äitiydenkokemukset eivät ole hänelle erityistapauksia vaan yhtä toistuvaa emoutta. Äitiyden juoni ei *Kolmessa vuorokaudessa* ole Madonnen kuvan tapaan pysähtynyt – äitiyden juoni on alati alusta alkava kehä.

Vuosisadan alussa, *Menneen päivä* ja *Murtuneiden toiveiden* ilmestymisaikaan, äitiyttä saattoi Suomessa toteuttaa monella tavalla.⁶² Jos nainen ei ollut äiti, hän saattoi joka tapauksessa toteuttaa äitiyttä yhteiskunnallisissa tehtävissä hoivaamalla ja huolehtimalla, yhteiskunnallisen äitiyden välityksellä (Lappalainen 2000, 145–146; Räisänen, 116–120, Helén, 144–148). Esimerkiksi Hilja Hahti toi esille yhteiskunnallisen äitiyden ajatusta romaaneissaan (ks. Aro-Heinilä 2005, 44–45, 76, 87–88; Aalto 2000, 69). Helmi Setälän *Kansan hyväksi* -teoksessa (1902) päähenkilö, helsinkiläinen Hertta lähtee kauas kotoa ja pois häneen rakastuneen miehen luotta auttamaan kärsivää kansaa. Hertalla ei ole lapsia, mutta hän perustaa turvakodin ja koulun köyhille, sairaille lapsille. Hoitaessaan suurta lapsikatrastaan Hertta sairastuu kurkkumätään eikä koskaan pääse aloittamaan yhteistä elämää miehen kanssa, johon on tietämättään itsekin ollut rakastunut. Hertan minuus ja ymmärrys omista tunteista ja tarpeista on vasta kuolinvuoteella heräämässä; hän on jo uhrannut elämänsä kansan hyväksi itsensä unohtaen. Setälän *Kahdessa ihmisessä* taas lapsettoman naisen lapsena näyttäytyy hänen sairas aviomiehensä – tämän hoivaamiselle nainen uhraa itsensä ja onnensa. Naisen rakastajatar jopa käyttää aviomiehestä nimitystä ”pikku veli”.

Lasiseinässä yhteiskunnallisen äitiyden ajatusta edustaa Ritvan lapsuudenystävä Margareta von Wahren, joka ohjaa nuorten uskovaisten ryhmää maailmalla, ja Eeron lähetystyöstä innostuneet sukulaiset. Ritvakin löytää kutsumuksen uskonnosta, mutta Ritvan uskonto on mietiskelevää, ei palvelevaa, kuten Haahden romaaniin päähenkilöiden. Haahden romaaneissa nainen voi tehdä valistustyötä paitsi Suomessa myös ulkomailla, mutta yhteisöllinen työ on joka tapauksessa naisen osa (Aro-Heinilä 2005, 64–65). Minna Aalto (2000, 76) näkeekin naisten identiteettiä vielä 1900-luvun alun kehitysromaaneissa määrittävän samastumisen yhteisöllisiin pyrkimyksiin – yksilöllinen individualismi ei vielä ole vaihtoehto. Tutkimissani teoksissa naisten identiteetti ei kuitenkaan määrity vain suhteessa yhteisöön. Ritvan uskontoa määrittää erakkomainen yksinäisyys – hänellä on ympärillään toisia ihmisiä, naisia, mutta hän löytää uskon kaukana kotoaan ja oman kotinsa uskonnollisesta

⁶² *Menneessä päivässä* yhteiskunnallista äitiyttä ei kuitenkaan tarjota vaihtoehdoksi – *Murtuneiden toiveiden* osalta käsittelen kysymystä tämän luvun viimeisessä alaluvussa.

yhteisöstä. Haahden romaaneissa lähetystyö on naiselle mahdollisuus, mutta *Lasiseinä* ei suo ymmärrystä tällaiselle yhteiskunnalliselle äitiydelle, joka näytetään naurettavana ja elämälle vieraana. Tämä osoitetaan ompeluseurassa Ritvan tyttären, Lean huudahduksella: ”Voi, miten suloista! [...]jos kerran saisin nähdä sinun mustat pikku neekerisi taapertelevan noissa harmaissa töppösissä Saharan kuumassa hiekassa!” (L 45.) Lähetysasukkien kutomisessa tuntuu kiteytyneen sivistyneistön hyväntekeväisyysinnokkuuden absurdius. Sama pohdinta on näkyvillä *Kansan hyväksi* -teoksessa, jossa ruustinna tiedustelee Hertan kiinnostusta liittyä ompeluseuraan. ”Te kai työskentelette hädänalaisille? Ruustinna katsoi Herttaan. Hänen kasvonsa ilmaisivat hämmästyttä. Hädänalaisille? Niin tietysti, mutta pakanamaalla.” (Setälä 1902, 137.)

1940-luvulla yhteiskunnallisen äitiyden toteuttaminen ei Suomessa enää riittänyt. *Kolmen vuorokauden* Paulan väistämättömän kuoleman voi sitoa yhteen 1940-luvun äitiysideologian kanssa. Itsenäisen, naimattoman, kutsumustyötä tekevän naisen osa ei enää saanut osakseen sitä arvoa, minkä se vuosisadan alussa sai, ja naimaton nainen alkoi näyttäytyä ongelmana. (Helén 1997, 219.) *Kolmessa vuorokaudessa* naimaton nainen on ongelma siinä määrin, että hänen on kuoltava – vain äitinaisella on elämisen edellytykset. Paula tuo Sylvian äitiyden yhteydessä esiin tämän luonnollisuuden: ”Ja omituista, että hän itse ikään kuin sysää ne [lapset] luotaan. Eikä se sittenkään ole omituista, vaan luonnollista – toisin sanoen hän on luonnollinen, minä luonnoton.” (KV 218.) Äiti, Sylvia, on siis luonnollinen, ja taiteilija, Paula, luonnoton. Myös Eliakselle Sylvia näyttäytyy luonnollisena: Sylvia on positiivi kuvasta, josta Paula on negatiivi. Taiteilija on siis väärinpäin oleva, epätodellisen näköinen ja kehittämätön kuva, kun taas äiti on valmis, kehitetty kuva. Eheä ja luonnollinen naiseus rakentuu äitiyden kautta. Tämä tuodaan esiin myös kohdassa, jossa kuvataan Paulan punattua suuta: ”Suu vain on elävä, se on maalattu kirkkaan punaiseksi, se polttaa rikki kuvastimen pinnan” (KV 324). Näkyvä meikin käyttäminen yhdistettiin vielä 1940-luvulla huonoihin naisiin ja arveluttaviin elämäntapoihin (Männistö 2003, 161–163) – kaikkeen siihen, mikä oli vastakkaista naisen oikealle tehtävälle, äitiydelle.

Suhteessa äitiysideologiaan Sylvian puristava, itsestään selvä käsitys naisen paikasta ja äidin tehtävistä ja Paulan tuntema riittämättömydentunne

tulevat hyvin ymmärrettäviksi – nainen on tiukasti määritelty kotiin ja lapsien tekijäksi, mikä ei Sylville riitä, ja mihin Paula ei pysty. Äitiyden merkitys naisen ainoana tehtävänä on yleensä korostunut varhaisemmissa naisten kirjoittamissa romaaneissa: mm. Kristin Järvstadin (2008, 179–180) tutkimissa ruotsalaisissa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun teoksissa lapseton nainen usein kokee elämän merkityksettömänä ja tappaa itsensä. Tällöin itsemurha näyttäytyy reaktiona naisen roolin kapeuteen. Myös Paulan itsemurha on selvästi reaktio tilanteeseen, jossa naisella ei ole muuta hyväksyttävää tapaa olla olemassa kuin äitiys ja puolisona oleminen. Yhtäältä Paulan kaltaisen sopimattoman hahmon on kuoltava, toisaalta sen, että hän tappaa itse itsensä, voi nähdä myös kapinointina naisen roolin ahtautta vastaan. Paula ei voi elää maailmassa, jossa hänellä ei ole minkäänlaista oikeutettua paikkaa.

4.4. Taiteilijuus

Ensimmäisessä naistaiteilijaromaanissa päähenkilö Corinne on valmis valitsemaan rakkauden ja jättämään taiteen, sillä rakkauden rinnalla taide ei merkitse mitään, mutta tutkimissani teoksissa naiset haluavat tehdä taidetta – heidän on vain vaikea saada kiinni ajasta, jonka voisi käyttää taiteen tekemiseen. Taiteen ja erityisesti menestyksen aika on enimmäkseen mennyttä tai tulevaa; taiteen aika ei ole nyt. Menestys sijoittuu teoksen, kerrottujen tapahtumien, alkupuolelle, tai sen kerrotaan tapahtuneen jo aiemmin. Taiteilijuus on pakotettu siirtymään tai väistymään. Anne E. Boyd näkeekin naistaiteilijaromaaneissa taiteilijuuden usein siirtyvän; itselle tärkeiden asioiden saavuttamista ei kielletä kokonaan, vaan se siirtyy aina eteenpäin muiden naisen velvollisuuksien tieltä. Kuten kirjailija Elisabeth Stuart Phelps pohti: uskalluksen ja unelmoinnin aika olisi, kunhan ensin olisi siivottu, kunhan vauva olisi oppinut kävelemään, kunhan ompelutyöt olisivat valmiit. (Ks. Boyd 2004, 102.) Naiset kyllä tekevät taidetta ja saavat jopa menestystä, mutta menestys on aina ”tuolla jossain”, menneisytydessä tai

tulevaisuudessa.⁶³ Vaikka taiteilijuuden juoni ei tutkimissani teoksissa olekaan ainoa juoni, vaan jatkuvasti toisiin juoniin kietoutuva, pirstoutuva ja puristuksiin jäävä, kaikkien tutkimieni teosten taiteilijoita on kuitenkin kuvattu työnsä ääressä ja he identifioivat itsensä vahvasti taiteilijuuteen. *Menneen päivän* päähenkilö määrittelee itseään jo nuoresta alkaen paitsi kuuman verensä, myös musiikillisten lahjojensa kautta. *Murtuneissa toiveissa* vietetään teoksen ensimmäisillä sivuilla aikaa Ateneumissa taidetta katsellen ja *Lasiseinän* Ritva on jo pienenä tyttönä tarttunut innokkaasti saveen (tosin Ritvan taiteilijaksi ryhtymisestä on päättänyt Eero, ei Ritva itse). *Kolmen vuorokauden* Sylviällä taas jää hyvin vähän aikaa taiteelle, mutta teoksessa annetaan ymmärtää, että taide on kuitenkin hänelle olennaisempaa ja tärkeämpää kuin mikään muu.

Menneen päivän päähenkilön ensikonsertti on menestys, mutta äitiys ja menetetyistä rakkaudesta toipuminen vieroittavat hänet musiikista. *Mennyttä päivää* kehitysromaanina tutkinut Minna Aalto (2000, 123) kirjoittaa, että naistaiteilijan osa *Menneessä päivässä* on vain muusan osa. Mielestäni on kuitenkin selvää, että myös nainen saa innoitusta rakkaudesta; mies toimii yhtä lailla muusana naiselle nainen miehelle. *Menneessä päivässä* rakkaus ja taide eivät ole toisiaan poissulkevia vaan kiinteässä yhteydessä. Päähenkilö on viulisti ja hänen ensimmäinen rakastettunsa on kuvataiteilija. Rakkaus kiertyy taiteen ympärille: nainen soittaa ja mies maalaa kuvaa soittavasta naisesta. Pariskunta harjoittelee yhdessä ja nauttii yhdessä taiteellisista onnistumisistaan. Kristina Fjelkestam (2010, 56) on huomauttanut, että naisten kirjoittamissa taiteilijaromaaneissa miehillä voi olla muusan osa. Mies toimii naistaiteilijan muusana myös *Murtuneissa toiveissa*, jossa Inkerin rakastaja Olavi innoittaa Inkerin taiteellista työskentelyä ja *Lasiseinässä*, jossa Franz houkuttelee esiin Ritvan halun tehdä veistoksia.

Myöhemmin *Menneen päivän* päähenkilö menettää halunsa soittaa tai edes kuunnella musiikkia rakastetun petettyä hänet. Musiikki kuuluu

⁶³ Toisaalta naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa se, mikä siirtyy aina jonnekin kauemmas, voi olla myös äitiys. Margaret Atwoodin ja Marge Piercyn teoksissa naiset ovat periaatteessa äitejä, mutta eivät ole sitä juuri nyt. He ovat olleet äitejä ja heistä ehkä tulee vielä äitejä, mutta teoksen tapahtumahetkellä he eivät sitä ole. Naisilla on oikeastaan mahdollisuus toteuttaa itseään vain, koska he ovat erossa lapsistaan. (Hansen 1991, passim, erit. 35–36.)

rakkauden maailmaan ja saa rakkaudesta innoituksensa. Kun päähenkilö rakastuu uudestaan, hän pystyy myös tarttumaan jälleen viuluun. Sitä mukaa kun naisen rakkaus kasvaa, kasvaa myös kyky sietää musiikkia ja lopulta halu soittaa. Rakkauden ja taiteen yhteys on niin kiinteä, että luopuessaan myöhemmin rakkaudesta äitiyden vuoksi päähenkilö luopuu myös taiteesta. Myöskään miestaiteilijan kohdalla rakkaus ei menesty ilman taidetta. Päähenkilön toista rakastettua, joka on ollut laulaja, on neuvottu nuorena valitsemaan joko taide tai rakkaus, ja hän on valinnut rakkauden ja ryhtynyt virkauralle elättääkseen perheensä. Mutta ilman rakkautta ei voi olla taidettakaan: kun mies on saanut kerättyä rahat kokoon naimisiinmenoa varten, morsian kuolee häiden aattona. Taiteilijuutta kuitenkin vähäteltiin *Menneen päivän* arvosteluissa. *Helsingin Sanomissa* Eino Leino näki taiteilijuuden haittana teokselle: arvostelun mukaan taiteilijahahmot jäävät irti maailmasta ja ikään kuin varjokuviksi. Näin taiteilijoiden kuvaaminen jo sinänsä huononsi teosta – (naisen kirjoittama) taiteilijaromaani oli muunlaista romaania huonompi. (Leino 18.3.1906.) *Uuden Suomettaren* arvostelu taas tarttuu päähenkilön taiteilijuuden epäuskottavuuteen (*Uusi Suometar* 10.3.1906). Kiinnostavaa on, kuinka useat arvostelut sivuuttavat taiteilijuuden ja korostavat muita asioita teoksessa nostoen ne teoksen sanomaksi tai parhaiksi puoliksi. Kuten usein muulloinkin, naistaiteilijaa käsittelevän romaanin kohdalla merkitykselliseksi koetaan kaikki muu paitsi taiteilijuus; naisen taiteilijuus pyritään unohtamaan tai selittämään merkityksettömäksi.

Linda Pannill (1975, 138) tulkitsee Willa Catherin käyttäneen esiintyviä taiteilijoita teoksissaan siksi, että hän halusi tehdä naistaiteilijoiden menestyksestä näyttävää – hän halusi menestyksen tuovan rahaa, mainetta ja aplodeja. Missään tutkimistani neljästä teoksesta esiintyväänkään taiteilijuuteen ei juuri liity tällaista näyttävää menestystä, tai ainakin se jää hyvin lyhytaikaiseksi. *Murtuneiden toiveiden* Inkerin maalauksia on teoksen alussa esillä Ateneumissa, Inkeri seurustelee taiteilijapiireissä ja opiskelee taiteilijoiden mekassa, Pariisissa. Teoksen alussa korostuvat taiteilijuuden kliseet: juhlinta, viini, tanssi ja vapaat suhteet. Inkerin palattua Pariisista taiteilijuus liittyy vahvasti itsenäisyyteen ja riippumattomuuteen: Inkeri ryhtyy taas maalamaan voidakseen elättää itsensä mielekkäällä tavalla. Inkerin työ lastenhoita-

jana on osoittautunut nöyryyttäväksi, mutta taiteilijuus tarjoaa poispääsyn umpikujasta ja antaa Inkerille itseluottamusta ja iloa. Taiteilijajuoni tuo Inkerin elämään taas tarkoituksen: ”Hän käveli nopeasti, kasvot loistaen tyytyväisyydestä. Hän oli löytänyt ja saanut takaisin kadottamansa aarteen, työkykynsä ja mitään muuta ei taitelija tarvitse tuntiessaan itsensä onnellisemmaksi kuolevaisten joukossa...” (MT II 116.)

Teoksen toisessa osassa Inkeriä ei enää juurikaan esitetä taiteilijana lukuun ottamatta sitä, että hän teoksen lopussa myy maalauksiaan elättääkseen itsensä ja lapsensa. Inkerille on tapahtunut kuten monille todellisille vuosisadan alun naistaiteilijoille tapahtui: he jatkoivat uraa hiljaisuudessa, poissa julkisuudesta (Konttinen 2007, passim, erit. 442, 447). Inkeri maalaa edelleen teoksen edetessä ja saa myös myytyä teoksiaan, mutta tämä tapahtuu muiden tapahtumien sivussa, vaivihkaa. Avioliiton myötä kertojan ja Inkerin huomio kohdistuu muuhun kuin taiteeseen. Raimundin puolisona Inkerillä on muuta tekemistä kuin maalaaminen: ”Talouteen meni Inkeriltä paljon aikaa eikä hän joutanut juuri maalaamaan, vaikka kesäisiä luonnoksia oli runsaasti” (MT I 190). On itsestään selvää, että taiteilijalta, mikäli hän on nainen, vaaditaan myös kodinhengittärenä olemista. Raimund kuvataankin erityisen lempeänä, koska hän ei pahastu, vaikka Inkeri on huono kotitöissä: ”Päivällisen laittaminen tuotti enemmän vaivaa, epäonnistuen hyvin usein, mutta Raimund ei hänelle pahastunut” (MT I 190). Myöhemmin Inkeri ja Raimund matkustavat Pohjanmaalle, jossa Inkeri saa taas aikaa taiteelle. Raimund myös suunnittelee perheelle uuden talon, jossa on ateljee Inkeriä varten – Inkeriä vain tuskin koskaan kuvataan ateljeessaan maalaamassa.

Inkerin taiteilijajuoni on laskevan tähden juoni: suurimmat taiteelliset menestyksensä Inkeri saavuttaa nuorena taiteilijana teoksen alussa, ja mitä pidemmälle teoksessa edetään, sitä enemmän unohduksiin taiteilijuuden juoni painuu. Parisuhde, äitiys ja lopulta yhteiskunnallinen toiminta vievät tilan taiteilijuuden juonelta. Teoksen myötä myös Inkerin usko taiteilijuuteen rapisee: taiteilijat alkavat näyttäytyä tavallisina, ymmärtämättöminä ihmisinä eikä taiteilijajuoni voi tuoda ratkaisua yhteiskunnan epäoikeudenmukaisuuteen kuten naisen ja miehen ja eri luokkien väliseen epätasa-arvoon. Taiteilijuus on naiselle mahdollista, mutta siinä ei ole mitään ihanteellista eikä

sitä ole syytä glorifioida. Onnistuneempi taiteilijajuoni on Inkerin ystävän Lauran juoni: Inkeri kannustaa Lauraa ryhtymään näyttelijäksi, minkä tämä sitten tekeekin ja saa osakseen mainetta ulkomaita myöten. Laurakin oppii näkemään taiteilijamaailman pikkusieluisuuden, mutta hän kuitenkin jatkaa aktiivisesti uraansa. Syy tähän voi olla yksinkertainen: Laura ei ole äiti. Myös Lauran puoliso on Raimundia laajakatseisempi, Inkerin ihannoima taiteilija Herva. Lauran juoni kertoo sen, millainen Inkerin juonesta olisi voinut tulla, jos hän olisi valinnut rikkaan suvun kasvatin Raimundin sijaan taiteilijapiireissä viihtyneen Hervan; ehkä Inkeristä olisi tullut tasapainoinen ja onnellinen nainen ja taiteilija, mutta ei äitiä. Kiinnostavaa on, että Inkeri ehdottaa Lauran sopivan teatteriin, koska tällä on näyttelijän tarvitsemat ulkonäkö ja ääni – sen kummempaa ei näyttelijäksi aikovalta naiselta vaadita. Tässä korostuu perinteinen ajatus näyttelemisestä imitoivana, passiivisena ja vastaanottavaisena, ei luovana (Pannil 1975, 94–95).

Lasiseinä poikkeaa muista tutkimistani teoksista siten, että se päättyy siihen, että Ritva saa taiteelleen vihdoinkin ymmärrystä. Teoksen taiteilijuuden juoni kiertää kehän siitä, kuinka Ritva pienenä muovasi savea luonnossa siihen, kuinka hän taas teoksen lopussa tekee veistoksia vuoriston vapaudessa. Ritvan kasvua taiteilijaksi on kuvattu huolellisesti: lapsena hän muoaa savea äitinsä innostamana, hänen ollessaan nuori nainen Eero huomaa hänen lahjakkuutensa ja rahoittaa hänen koulutuksensa, ja Ritva opiskelee ulkomailla, kuten taiteilijaromaaniin kuuluu. Sittemmin Ritvalla on hänen ja Eeron kodissa oma ateljee, jossa hän tekee veistoksia mm. tyttäriään malleina käyttäen. Ritvan taiteen alaa, kuvanveistoa, voi materiaalisuudestaan huolimatta pitää epätyypillisenä naiselle, koska se mielletään fyysisesti raskaaksi ja vaativaksi.⁶⁴ *Lasiseinä*ssä esiintyykin läpikäymäni naistaiteilijaromaaniaineiston ainoa naispuolinen kuvanveistäjä. Taidehistorioitsija Riitta Konttinen kirjoittaa: ”Kuvanveistoa on perinteisesti pidetty naisille sopimattomana taiteen alana, koska se on likaista ja vaatii fyysistä voimaa ja suurta ateljeeta ja usein myös apulaisia.” (Konttinen 2007, 361.) Kuvanveistäjänaiset ovat Suomen naistaiteilijoiden historiassa jääneet marginaaliin tai heidät on täysin unohdettu, vaikka

⁶⁴ Kiinnostavaa on myös, että *Corinnessa* Corinne mieltää kuvanveiston pakanalliseksi taiteeksi ja maalaustaiteen kristilliseksi (ks. de Stäel 1807/2008, 143).

ensimmäiset naiskuvanveistäjät, esimerkiksi Eveliina Särkelä, ilmestyivät Suomen taide-elämään jo 1800-luvulla (mts. 361, 367). Ehkä osittain juuri lajin, kuvanveiston, vuoksi naisen tekemä taide on *Lasiseinässä* jotain uhkaavaa ja kumouksellista, eikä uskonnollisten sukulaisten näkemys salli sitä edes naisellisten aihepiirien ja kodin suojissa. Kunnollinen nainen tyytyisi huomattavasti kevyempiin materiaaleihin ja siistimpään työhön; ompelemaan vauvanvaatteita ja neulomaan sukkaa, kuten Eeron sukulaiset tekevät. Lisäksi teoksessa annetaan ymmärtää, että Ritvan (raskas) taiteellinen työskentely raskauden aikana on aiheuttanut Ritvan ja Eeron kolmannen lapsen syntymisen kuolleena. Ritva on viimeistellyt suurta korkokuvaa huomattaessaan, että lapsi ei enää liiku hänen sisällään. Eero sanoo: "En ole pitänyt työstäsi tähän aikaan. Olisit pysynyt levossa" (L 46). Raskas, ruumiillinen taiteilijuus on uhka äitiydelle, eli sille tehtävälle, jonka Eero ja tämän sukulaiset näkevät Ritvalle olennaisena. Kuollut lapsi on vielä poika – mahdollinen Eeron ja Kalliossaaren perijä.

Lasiseinän alkaessa Ritva tuntee taiteellisten voimiensa ehtyneen: hänellä on mielessään veistoksen aihe, "Lasiseinä", mutta hän ei saa aloitetuksi työtä. Eero ymmärtää Ritvan taiteellisen lahjakkuuden, mutta myötäilee teoksen edetessä yhä enemmän sukulaisiaan siinä, että Ritvan teokset eivät ole sopivia uskovaiseen kotiin. Eeron sukulaiset ovat suhtautuneet torjuvasti Ritvan taiteeseen koko ajan, ja uskonnollisen herätyksen myötä Ritvan taide tuomitaan täysin. Eeron täti saarnaa: "Saastaa ja turhuutta ovat hänen työnsä" (L 158). Myös tytär Lea siirtyy Ritvan taiteen ymmärtäjistä sen tuomitsijoiden puolelle ainoastaan Tarun pysyessä uskollisena äidilleen ja tämän taiteelle. Kuitenkin romaanin lopussa Ritvan teokset saavat ihailua ja kunnioitusta osakseen vuoriston asukkailta. Vuoristolaisnainen Rose sanoo Ritvan veistäjästä krusifiksista, että se on "Varmasti kaunein koko seudullamme" (L 162). Toisaalta Ritvankin taide on tarkoitettu pienelle yleisölle ja palvelemaan uskontoa maineen niittämisen sijaan – taiteellisen onnistumisen ehtona on luostarisaren elämää muistuttava elämä yksin Alpeilla.

Vaikka avioliitto on *Lasiseinässä* lähinnä tukahduttava, rakkaus ja avioliitto ovat myös siinä kiinteässä yhteydessä taiteeseen. Eero mahdollistaa taloudellisesti Ritvan taiteilijan uran ja Ritvan myöhempi rakastettu,

vuoristokylän lääkäri Franz palauttaa hänelle luomiskyvyn. Franzin kotitilalla Alpeilla Ritva löytää maasta savea ja alkaa taas muovilla – saveen syntyy yllättäen Franzin alaston vartalo. Franz on ihannerakastaja, johon ei liity avioliittoa, vaan joka kääntää naisen huomion tämän omaan identiteettiin (hahmosta ks. Rättyä 2007 178–179). Franzin tutustuminen auttaa Ritvaa löytämään taas itsensä, halunsa elää ja tehdä taidetta. Vaikka Ritvan ja Franzin suhde esitetään äärimmäisen positiivisessa valossa, Franz kuitenkin pakenee rakkauttaan ja lähtee pois Ritvan luota etsimään itseään – mutta Franzin Ritvalle palauttama palo taiteeseen jää. Franzin kuolema tekee silti mahdolliseksi rakkauden ja taiteilijuuden juonien yhdistymisen.

Rakkaus ja taiteilijuus eivät siis *Lasiseinäkään* tapauksessa lopulta mahdu samaan juoneen. Naisen eroottista vapautta symboloiva täydellinen Eros-rakastaja on liian uhkaava yhteiskunnalle, jotta voisi kulkea rankaisematta (ks. Eros-rakastajan motiivista Pratt & White 1981/1982, 24). Lasiseinän Franz on täydellinen ”vihreän maailman rakastaja”, jollaisen Annis Pratt ja Barbara White esittelevät eräänä naiskirjallisuuden arkkityyppinä. ”Vihreän maailman rakastaja” on Eros-hahmo, ideaalirakastaja, johon liittyy sosiaalisten odotusten kuten avioliiton torjuminen. (Pratt & White 1981/1982, 15–16, 23.) Ritva tapaa Franzin vuoristossa, koskemattoman luonnon keskellä ja Ritvan ja Franzin myöhemmät kohtaamiset sijoittuvat vuoristomaisemaan Franzin kotitilalle ja kävelyretkelle jylhään vuoristoon. Franz on voimakas, terve ja ihailtava vuoristolaismies – toista kuin työhuoneeseensa hautautuva vanha, konservatiivinen Eero. Franz tarjoaa Ritvalle mahdollisuuden oman tahdon ja unelmien löytämiseen ja esiintuomiseen kaukana Suomesta ja ahdistavasta avioliitosta.

Kun Franz ja Ritva tapaavat viimeisen kerran ennen Franzin lähtöä rintamalle, Franz ei tule sisään Ritvan asuntoon, mutta lupaa palata, ja kysyy, onko Ritva tällöin valmis. Hän lupaa olla. Franz ei kuitenkaan palaa hakemaan Ritvaa, vaan hänet tuodaan luostariin pahasti haavoittuneena ja kuolemaisillaan.⁶⁵ Rakkaus ja taide eivät sittenkään voi elää rinnakkain, vaan

⁶⁵ Franzin loukkaantuminen voidaan nähdä myös niin, että se tekee hänestä tasaveroisemman rakastettunsa kanssa, kuten Mr. Rochesterin loukkaantuminen *Kotiopettajattaren romaanissa* (1847), (ks. Gilbert & Gubar 1979, 368) tai Romneyn loukkaantuminen *Aurora Leighissä* (1856) (ks. Lindén 2002, 89).

rakkauden on väistyttävä taiteilijuuden tieltä. Myös muutamissa teoksen arvosteluissa huomioidaan tämä: *Uuden Auran* arvostelija kirjoittaa: ”Rakastetun kaatuminen tekee hänestä [Ritvasta] todellisen taiteilijan[.]” (E.R.17.12.1929) ja Katri Vala yhdistää Franzin kuoleman Ritvan antautumiselle kuvanveistolle (Vala 14.12.1929). Juuri rakkauden mahdottomuus tekee tilaa taiteilijuudelle: arvosteluissa *Lasiseinää* luettiin nimenomaan taiteilijaromaanina – suurin osa arvosteluista tuo esiin Ritvan ammatin, joskin monissa arvosteluissa korostetaan Ritvan herkkää, taiteellista ja kauneutta kaipaavaa luonnetta enemmän kuin itse ammattia. (P-o 12.2.1929; E.R.17.12.1929; V.P. 22.12.1929; *Heinolainen* 8.2.1929.)

Kolmen vuorokauden Sylvia on ennen sotaa ollut kuuluisa pianisti, joka kirjan tapahtuma-aikaan on tekemässä paluuta konsertoimaan. Ainoastaan Sylvian kohdalla menestystä on odotettavissa myös tulevaisuudessa; uudesta konsertista on jo sovittu – tosin siihen asti ei teoksessa päästä, eikä aikaa konserttiin valmistautumiselle tahdo löytyä. Taiteilijuuden juonen aika on myöhemmin. *Kolmessa vuorokaudessa* taiteilijuus on erityisen huomiota herättävästi selkeän juonen sijaan pieninä palasina siellä täällä. *Kolmessa vuorokaudessa* taiteilijuuden voi kuitenkin nähdä rakentuvan itsetarkkailusta. Sylvia tarkastelee jatkuvasti itseään, tekemisiään ja tekemättä jättämisiään, sanojaan, eleitään ja ajatuksiaan:

Kas niin, tyttöseni, älä nyt ajattele itseäsi koko ajan – eihän ole tapahtunut mitään muuta kuin että olet heittänyt maitokannun kannen seinään ja että hyvästä kannesta on lohjennut siruja, niin, ja muutamia tuhansia pölyhiukkasia on hiljaa leijaillut maitoon; mutta sinähän hengität itse koko ajan samoja pölyhiukkasia sisääsi[.] (KV 212.)

Tämä itsetarkkailu on tyypillistä taiteilijaromaaneille. Taiteilijaromaanista kirjoittanut Erich Meuthen pohtii taiteilijaromaanin erityisyyttä lähtien liikkeelle itsetarkastelusta. Taiteilija on usein nähty peilin edessä, itseään tarkkailevana. Tämä itsetarkkailu johtaa taiteilijaromaaneissa tyypilliseen hulluksi tulemiseen, hajoamiseen ja fragmentaarisuuteen. Peilikuvassa, itsetarkkailussa, minä väistämättä hajoaa, kahdentuu tarkkailijaksi ja tarkkailtavaksi. Itseään ei voi tarkkailla yhtenä, eheänä. (Meuthen 2001, 6-7.) Meuthen kirjoittaa:

Das Künstlerromankonzept reflektiert die Entstehung des 'modernen' Romans im Lichte der zeitgenössischen Diskussion um die Möglichkeit einer ästhetischen Begründung der Subjektposition: der sich im rationalischen Reflexionshorizont auflösenden Vorstellung eines einheitlichen (und selbstverantwortlichen) Ich. (Meuthen 2001, 6-7.)

Taiteilijaromaani on Meuthenin mukaan yhä erittäin ajankohtainen ja lajina hyvin moderni, koska se havainnollistaa tämän yhtenäisen minän käsitteen perusteiden hajoamista ja tutkii esteettisessä tarkastelussa keskeistä uudelleen arviointia, mielikuvituksen ja aistillisuuden näkemistä täysiarvoisina tunnistamisen tapoina. Myös Linda Hutcheon (1980/1991, 12) yhdistää taiteilijaromaanin (itse)reflektioon, koska siinä henkilöahmo reflektoi taiteellisten kokemustensa merkitystä. Hutcheonin näkemykseen en kuitenkaan voi täysin yhtyä, koska hän näkee taiteilijaromaanin nimenomaan romaanina romaanista (ks. mts. 13) – yksikään tutkimistani teoksista ei kuitenkaan käsittele kirjailijuutta, ja ylipäänsä naisten kirjoittamat taiteilijaromaanit vain harvoin käsittelevät sitä. Kuitenkin Hutcheonin (mts. 25) mukaan teksti voi myös itsetietoisesti esittää oman luovan prosessinsa, kuten *Kolmen vuorokauden* kaltainen metafiktio tekee – tämä korostaa omalta osaltaan taiteilijuuden teemaa teoksen muodonkin kautta.

Myös Beebe on yhdistänyt taiteilijan introverttiuden siihen, että taiteilijaromaanit usein ovat itsetarkastelua. Itsensä näkemisessä on myös kysymys vuorovaikutuksesta sisäisen ja ulkoisen välillä ja riippuvuussuhteesta itsen ja yhteiskunnan välillä, minkä Beebe näkee tärkeänä teemana taiteilijaromaaneissa ylipäänsä. (Beebe 1964, 8, 36.) Esimerkiksi *Kolmen vuorokauden* Sylvi-an kohdalla itsetarkastelussa on kyse nimenomaan suhteista yhteiskuntaan: Sylvia reflektoi suoriutumistaan äitinä ja vaimona, yhteiskunnallisissa tehtävissään, joiden hoitamisen hän näkee määrittävän hänen kelvollisuuttaan muiden ihmisten silmissä. Samalla Sylvia pohtii äidin ja vaimon roolin suhdetta ja vaikutusta taiteilijuuteen, hänen yksityiseen rooliinsa, jonka hän kokee määrittävän minuuttaan ja elämänsä mielekkyyttä itselleen. Grace Stewart (1979, 30, 83) on käsitellyt fragmentoitumista Virginia Woolfin *Orlandon* (1928) ja Erica Jongin *Fear of flying* -teoksen (1973) kohdalla. Hänen mukaansa jakautuneen minuuden teema on erilainen naisilla kuin miehillä, sillä naisilla jakautuminen tapahtuu seksuaalisen ja henkilökohtaisen identiteetin välillä,

liittyen juuri esimerkiksi äitiyteen. Mikään Stewartin tutkimista romaaneista ei kuvaa täysin integroitunutta ihmistä, taiteilijaa ja naista – tämä mahdollisuus jää tulevaisuuden äideille ja tyttärille. (Stewart 1979, 30, 83, 175, 180.)

Kolmessa vuorokaudessa Tuomaksen mielestä kuitenkin juuri jatkuva itsensä ympärillä pyöriminen, oman itsen peilaaminen, on Sylvialle tuhoisaa. Tuomas moittii Sylviaa: ”Minä itse, aivan niin, nyt lopulta sanoit sen, mikä on pahan alku ja juuri. Sinä itse. Tuo on sitä kaikkein pahinta oman itsensä hemmottelemista: kaikki kiertää ’minä itsen’ ympärillä”. (KV 264–265.) Jos itsereflektio nähdään taiteilijuuden ytimessä, voidaan kysyä, onko juuri taiteilijuus se, minkä Tuomas näkee tuhoisana. Vaikka Tuomas arvostaa ja ymmärtää vaimonsa taiteilijuutta, olisiko kuitenkin parempi, jos Sylvia asettuisi nöyrästi vaimon ja äidin paikalle?

Itsetarkkailu, josta Tuomas Sylviaa moittii, liittyy paitsi Sylvian taiteilijuuteen, on myös välttämätön selviytymisstrategia naisille patriarkalisessa maailmassa. John Berger kirjoittaa:

Naisten sosiaalinen hahmo on kehittynyt tuloksena heidän kekseliäisyydestään heidän eläessään miesten holhouksessa rajoitetulla alueella. Tämä on kuitenkin tapahtunut naisen itsensä kahdeksi jakautumisen kustannuksella. Naisen on jatkuvasti pidettävä itseään silmällä. Häntä seuraa miltei jatkuvasti hänen oma kuvansa itsestään. Kun hän kävelee huoneen poikki tai kun hän itkee isänsä kuolemaa, hän tuskin voi olla tarkkailematta omaa kävelyään tai itkuaan. Varhaisimmasta lapsuudesta alkaen häntä on opetettu ja vannotettu tarkkailemaan itseään. (Berger 1971/1991, 46).

Naisen on tarkkailtava itseään, jotta hän tietäisi, miltä hän vaikuttaa miesten silmissä – ja se, miltä nainen näyttää, vaikuttaa hän onnistumiseensa elämässä ja siihen, miten häntä kohdellaan (mts. 46–47). Tämä sama lapsesta saakka opeteltu tarkkaileminen näkyy myös Paulan käytöksessä: jo pienenä hän on kavunnut vintille katselemaan itseään peilistä ja myöhemmin hän arvioi omaa kelpaavuuttaan naisena Eliaksen käytöksen kautta. Peili, josta Paula nuorena katseli itseään, oli säröinen, ja säröinen oli siksi myös Paulan näkemä kuva. Myöhemmin, kun Paula mieltää itsensä kaikkea muuta kuin eheäksi, hän sanoo peilikuvasta: ”Se oli varsin merkillinen kuva, mikä siitä näkyi, ja aivan oikea” (KV 27–28).

Sylvia vastaa Meuthenin käsitystä modernin romaanin sankarista. Modernin romaanin sankareilta puuttuu Meuthenin mukaan tietty päämäärä ja he ovat pakotettuja jatkuvaan maailman- ja itseymmärryksen korjaamiseen. Identiteettiä ei saada luonnostaan vaan se täytyy hankkia elämässä. Mieltä maailmaan täytyy etsiä ja tämän tehtävän saa taide. (Meuthen 2001, 7–8.) Sylvian ongelma naisena ja taiteilijana on kaksinainen: taiteilija kahdentuu itsetarkkailijana jo itsessään, ja lisäksi Sylvian hankkimat identiteetit, äidin ja taiteilijan, ovat ristiriidassa keskenään eivätkä mahdollista hänelle eheää minuutta. Sylvian minuus on alati hajoava, eikä se ole vastuussa itsestään. Sylviasta todetaan: ”Sillä Sylvia on päivä päivältä huomannut, että hän särkyy ja jakautuu[.]” (KV 15.) Sylvian kohdalla kyse on taiteilijan ja naisen tai äidin roolien yhdistämisestä, joka repii häntä kahtia. Sylvialle taiteilija ja perheenäiti-vaimo ovat kaksi eri minää, jotka ovat jatkuvasti ristiriidassa keskenään:

Kaksi minää, kaksi itseä riitelee hänessä alituisesti[...] ja se, joka ei kykene sopeutumaan tähän nykyiseen, on päivä päivältä tullut yhä vaativammaksi ja kovaääniseksi. Kun hän pesee tai sillittää lasten vaatteita, se kuiskaa hänen korvaansa: nyt sinä hukkaat aikaasi, mene flyygelin ääreen, soita, se on tärkeintä, se on pääasia. (KV 16–17.)

Sylvialle taiteilija ja äiti ovat kaksi eri persoonaa, joiden välinen tasapaino on mahdottomuus. Sylvia näkee selvästi oman kyvyttömyytensä, virheensä ja riittämättömyytensä, muttei vallitsevissa olosuhteissa voi muuttaa asioita. Pahimmillaan tämä hajoaminen, kyvyttömyys nähdä itseään eheänä, johtaa Sylvian kohdalla turhautumiseen, joka purkautuu väkivaltaisuutena, suoraan hirviömäisyytenä. Nainen siis näyttäytyy kuin näyttäytyykin hirviönä, sillä yhteiskunnan vaatimukset tekevät hänestä sellaisen.

Sylvian voi nähdä edustavan psykoanalyysin etsimää synteisiä: ihmisistä, jossa sekä vaistot että äly ovat tasapainossa. Vaikka Sylvia pysyykin hengissä ja jatkaa sekä äitinä että taiteilijana, lähtökohtaisesti kahtiajakautuneena hän myös todistaa täydellisen synteisin mahdottomuutta.

4.5. Uskonto ja yhteiskunnallisuus

Murtuneissa toiveissa Inkeri ei lopulta voi asettua sille kapealle paikalle, joka esimerkiksi Raimundin mielestä hänelle kuuluisi. Inkeri muuttaa lopulta pois hänen ja Raimundin yhteisestä kodista. Kirjan loppuratkaisun voi tulkita kahdella tavalla. Toisaalta voi ajatella, ettei avioliiton muuttaminen vapaarakkausliitoksi ei kuitenkaan voi murtaa perinteistä rakkaus tai taide - juonikuviota. Vaikka Inkeri ja Raimund uskovatkin rakkauden ja taiteen yhdistämiseen, naispäähenkilön juoni voi olla vain joko vaimon ja äidin tai taiteilijan. Inkerin mukaan avioliitto ei voi olla naiselle tyydyttävä, koska ihmiset unohtavat avioliitossa ihmisyytensä ja ovat vain sukupuoliolentoja, ja mies käyttää valtaa ja ottaa nautintonsa naisesta piittaamatta. A. F. Tanner kirjoitti avioliitosta, joka ei olisi vain sukupuoliyhteyden tyydyttävä, vaan myös toveriliitto, seuraavasti (ks. myös Räisänen 1995, 129):

Niiden suhteiden joukkoon, jotka asiain omasta luonnosta pitäisi vallita oikeiden aviopuolisoiden välillä, kuulu vielä ja ennen kaikkea aviollinen toverisuhte. Toverisuhteella me tarkoitamme sitä suhdetta, että puoliset ovat ja elävät toistensa luona ja tekevät yhdessä ja yhteistä henkistä ja aineellista työtä, yhdessä pyrkien yhteisiin päämääriin. (Tanner 1912, 125).

Tannerin ihanne ei siis kuitenkaan *Murtuneiden toiveiden* vapaassa liitossakaan toteudu. Inkeri ja Raimund eivät ole toisilleen ennen kaikkea tasa-arvoisia ihmisiä ja tovereita, vaan mies ja nainen, eikä näiden epätasa-arvo poistu vapaarakkausavioliitossa. Inkerikin siis ajautuu rakkausloukkuun. Rakkaussuhde viulisti Olavi Lilleen tarjoaa vielä mahdollisuutta taiteen ja rakkauden yhdistämiselle. Kun Inkeri on tavannut Olavin, myös taide voimistuu: Inkeri saa taas teoksia valmiiksi jopa näyttelyyn. Lopulta Inkeri kuitenkin, *Menneen päivän* päähenkilön tapaan, valitsee elämän yksin, ilman rakkautta, ilman sen paremmin Raimundia kuin toiselle kihlautuvaa Olaviakaan. Keyn ajatusten mukaisesti Inkeri ei voi jäädä myöskään rakkaudettomaan liittoon Raimundin kanssa – onhan rakkaudeton avioliitto siveettömämpi kuin avioton rakkaus. Liiton pyhyys ja siveellisyys syntyy rakkaudesta, ja "[k]etään ei voida velvoittaa jäämään epäpyhään suhteeseen[.]" (Key 1903/1909, 10.) Siveellisessä suhteessa rakastavien

persoonallisuus ei jää ulkopuolelle (mts. 10–11). Koska Inkeri ei enää voi toteuttaa itseään eikä olla oma itsensä suhteessaan Raimundin kanssa, on suhteen loputtava.

Juonen tasolla rakkaus ja taide näyttäytyvät toisiaan edellyttävinä: luopuessaan rakkaudesta Inkeri luopuu myös taiteesta. Äitiydestä ei *Murtuneissa toiveissa* kuitenkaan tarvitse luopua. Inkerin lapset haluavat muuttaa Inkerin mukana tämän jättäessä Raimundin ja yhteisen kodin, vaikka Inkeri varoittaakin, että elämä hänen kanssaan tulee olemaan köyhää. Ehkä yhteiskunnallisissa tehtävissä toimiva nainen voi olla hyvä äiti, vaikka taiteilijasta ei ole siihen ollutkaan?

Toisaalta voidaan siis tulkita, että taiteen ja rakkauden yhdistäminen ei ole mahdollista naiselle *Murtuneissa toiveissakaan*. Toisaalta on radikaalia, että Inkeri ei etsi ratkaisua avioliitosta, vaan valitsee epäsovinnaisen vaihtoehdon: itsenäisen elämän ja elämäntehtävän. Kiinnostavaa on, että samaan aikaan, kun Röösgren kirjoitti vapaasta avioliitosta ja hylkäsi lopulta kaikki avioliiton muodot, aikalaiskirjailijoiden Hilja Haahden ja Hanna Raudan romaaneissa ei hyväksytty edes avioeroa, vaan se oli millaisella tahansa juonella pystyttävä kiertämään. Avioliitto oli solmittava sellaisin perustein, että se oli kestävä. (ks. Aro-Heinilä 2005, 129–132.) Esimerkiksi kaikki Davida Pinesin (2006, passim) tutkimat modernistiset romaanit vahvistavat hänen mukaansa avioliittoa instituutiona, vaikka näennäisesti kyseenalaistaisivat avioliiton. *Murtuneissa toiveissa* ratkaisuyrityksenä ei näyttäyty – usein pettymykseen johtava – ero entisestä miehestä ja uusi avioliitto sosialistin kanssa, jota Annis Pratt (1981/1982, 62) käsittelee mahdollisuutena naisten kirjoittamissa teoksissa. Inkeri ei hae ratkaisua avioliitosta vaan itsenäisestä elämästä rauhan aatteen edistäjänä.⁶⁶ *Murtuneissa toiveissa* ei siis kuitenkaan, avioliiton ja taiteilijuuden yhdistämistä vaikeuksista huolimatta, taivuta vanhaan avioliitto tai kuolema -juonikaavaan.

Emma Goldman kuvaa ”pakkoneitsyeksi” naista, joka pelkää rakkauden vievän vapauden ja äitiyden estävän ammatille omistautumisen ja

⁶⁶ Aivan ainoa laatuaan *Murtuneita toiveita* ei sentään ollut. Samankaltaiseen ratkaisuun, eronneen naisen pitämään juhliittuun rauhanpuheeseen, päättyy Hilda Sachs'n teos *Marta* (ks. Järvestad 2008, 218–219). Myös Louisa M. Alcottin teoksessa *Work* (1873) päähenkilöstä tulee taiteilijan uran jälkeen naisten oikeuksien puolustaja (Fjelkestam 2010, 154–155).

jää tämän vuoksi elämään sielullisesti köyhää, tyhjää elämää (ks. tästä Goldman 1972/1979, 136). Inkeri ei päädy tällaiseksi pakkoneitsyeksi: hän on kulkenut läpi koko Keyn ja Goldmanin suosittelman polun: hän on valinnut (työnteon lisäksi) rakkauden ja äitiyden, mutta ne eivät olekaan tuoneet hänelle tyydytystä. Niinpä hän ei luovu emansipaatiosta, vaan jatkaa itsenäistä elämää lasten syntymän ja rakkaussuhteiden jälkeen. Rakkaudesta ja parisuhteesta luopuminen palvelee *Murtuneissa toiveissa* suurempaa päämäärää, sosialistista valistustehtävää. Inkeri valitsee yhteiskunnallisen vaikuttamisen tien rauhanaatteen puolestapuhujana. Inkerin ratkaisun voi senkin nähdä Ellen Keyn ajatteluun pohjaavana. Key piti yhteiskunnallista äitiyttä huomattavasti biologista äitiyttä merkittävämpänä (ks. Lindén 184–185). Yhteiskunnallinen äitiys oli kuitenkin varattu naisille, joilla ei ollut omia lapsia, kun taas Inkeri radikaalisti valitsee sekä biologisen että yhteiskunnallisen äitiyden. Toisaalta Inkerin itsesyytökset huonosta äitiydestä ja ajatukset lasten orpoudesta voi nekin tulkita tätä kautta; Inkeri ei oikeastaan ole tarkoitettu biologiseksi äidiksi, vaan hänen tehtävänsä on yhteiskunnallisen äitiyden puolella. Nainen ei *Murtuneissa toiveissa* voi olla sekä taiteilija että vaimo ja äiti, mutta tarjolla on jotain teoksen maailmassa parempaa ja merkittävämpää.⁶⁷

Avioliiton juoni onkin *Murtuneissa toiveissa* kirjoitettava päättyväksi, jotta Inkerin todellinen vakaumus voi löytyä. Kuten Peter Brooks kirjoittaa, olennaista juonellistamisessa on väärän lopun välttäminen, jota usein edustaa alajuoni. Kun juoni on määritelty, se on ohi. (Brooks 1984/1992, 103–104, 140.) Koska *Murtuneissa toiveissa* oikeaksi lopuksi osoittautuu päätyminen yhteiskunnalliseen toimijuuteen, voidaan koko alun ”avioliitto”- ja rakkausjuoni nähdä vääränä alajuonena, joka toteutuessaan olisi vienyt teosta kohti väärää loppua. Teoksessa päädytään yllättävien juonenkäänteiden kautta siihen, että Inkerin rakastettu Olavi teoksen lopussa hylkää Inkerin. Vielä hetkeä aiemmin Olavin rakkaus Inkeriin oli kiihkeää, ja hän torjui inhoten

⁶⁷ Samanlaisia ehdotuksia esitti Willman teksteissään: kertomuksessa ”Prinsessa ylhäinen” (1904) prinsessa lähtee opettamaan köyhille näiden ihmisarvoa, ja *Juovassa* (1908) päähenkilö Ellen haluaa luopua luokastaan ja jopa ryhtyä agitaattoriksi (Hyttinen 2012, 89, 109).

nuoruudenrakastettunsa Kaarinin⁶⁸. Kuitenkin teoksen lopussa Olavin ja Kaarinin kihlaus tulee julki, eikä myöskään paluu Raimundin luo ole Inkerille mahdollinen. On selvää, että rakkauden juoni ei ole mahdollinen, koska *Murtuneissa toiveissa* tärkeimmäksi juoneksi ja loppuratkaisuksi osoittautuu yhteiskunnallisuuden juoni, johon rakkaus ja taide eivät mahdu. Brooks (1995, 39) mukaan naisten ambition juonissa on olennaista sisäisen vietin muotoutuminen kohti itseyden puolustamista. Tämä tapahtuu *Murtuneissa toiveissa* vähitellen.

Murtuneissa toiveissa tapahtuu koko ajan sivujuonena asioita, jotka palvelevat Inkerin tulevaa yhteiskunnallista heräämistä. Heti teoksen alussa Ateneumissa Inkeri eläytyy maalaukseen, jossa sataman työmiehet raatavat ankarissa töissä kuumuudessa parempiosaisten kävellessä mukavasti ohi päivänvarjojensa alla. Samassa tilaisuudessa Inkeri ymmärtää, että hänen ihailemansa taiteilijat ovatkin tavallisia ihmisiä, jotka arvostelevat asioita sydämättömästi ja vailla ymmärrystä. Inkeri myös kertoo kerjäläistyttömaalauksensa mallin kurjan kohtalon; tyttö kuoli ennen kuin hänen haaveensa taiteilijuudesta ehtivät toteutua. Myöhemmin seuraa kuvaus Pariisin köyhyydestä ja ihmisten välinpitämättömyydestä ja taiteilija Hervan kertomus siitä, kuinka hän nousi kurjista oloista taiteilijaksi. Nuori Inkeri näkee Keyn (1906/1910, 47, 50) tapaan taiteen mahdollisuutena ihmisten ja luokkien välisten kuulujen ylittämiseen, jonain suurena ja ihanteellisena. Myöhemmin hän kuitenkin joutuu huomaamaan, että vaikka taiteilijuus on parempi vaihtoehto kuin poroporvarillisuus, taiteilijuuskaan ei riitä päämääräksi eikä elämäntehtäväksi. Taiteilijat eivät ole vapaita porvarillisuudesta, vaikka haluavat antaa niin ymmärtää. Taiteilijat ovat keskittyneet rakkaussuhteisiin, toisten ihmisten ja teosten pilkalliseen arviointiin ja juhlimiseen, eikä heiltä jää aikaa oleellisille asioille kuten yhteiskunnalliselle toiminnalle.

Oikeastaan Inkerin koko taiteilijuus on jo teoksen alusta asti suunnattu kohti hänen myöhempää kutsumustaan. Taidetta tehdään teoksessa mitä ilmeisimmin realismin hengessä, jota alettiin jo teoksen synty-

⁶⁸ Kaarinin nimen voi lukea viittauksena Minna Canthin *Sylvia* (1893) Kariniin, jonka Viktor kihlaa pelastaakseen maineensa, ja jättää samalla pulaan Viktoriin intohimoisesti rakastuneen ja puolisonsa murhanneen Sylvian.

ajankohtana, 1900-luvun alkupuolella, muuten kyseenalaistaa (vrt. Konttinen 2007, 425). Teoksessa käydyssä taidekeskustelussa tuomitaan liian "taiteellinen" kirjallisuus ja maalaustaide, joista ei edes taiteilija, saati sitten tavallinen ihminen, saa selvää. Taiteen sisältö olisi pidettävä mielessä ja taiteen pitäisi olla "luonnon täydentäjä, eikä sen irvikuva!" (MT I 62.) Teosta itseään refleктоivana kommenttina voidaan nähdä Inkerin tuttavän, rouva Leisiön mielipide: "Kansa hakee ja ymmärtää kirjaa, jonka sisältö kuvaa todellista elämää koruttomin sanoin" (MT I 60). Taiteen pitäisi siis olla todellisuuden ja tavallisen kansan palveluksessa. Kun joukko nuoria taiteilijamiehiä arvostelee Inkerin maalausta Ateneumissa, Inkeri ahdistuu: "Eikö taiteilijoilta vaaditakaan muuta kuin moitteetonta piirustusta ja hyvää värien tuntemusta? Vaanko taktiikkaa, eikä sydäntä [...]?" (MT I 17–18.) *Murtuneissa toiveissa* se, mitä ja miksi kuvataan, on tärkeämpää kuin taito, jolla kuvataan. Oikeanlaisen taiteen, kuten kuvan sataman työläisistä tai kerjäläistyöstä, voi asettaa työväenlaulun palvelukseen. Vuosisadan alussa Suomessa käytiin myös kirjallisuuden alalla kamppailua nationalististen intressien ja taiteen itseisarvoa korostaneiden ajatusten välillä. Esimerkiksi Hilja Pärssinen huomautti Elviira Willmanin *Kellarikerroksessa*-näytelmän (1907) arvostelussaan, että teos on tarkoituksellista taidetta, jollaista porvarillinen arvostelu ei laske taiteeksi. (Hyttinen 2012, 82.)

Murtuneissa toiveissa on myös taiteilijajuonen kannalta merkityksellömmältö vaikuttavia tapahtumia: Inkerin perinnön kavallus ja Inkerin vierailu vankilassa kavaltajan luona sekä anteeksianto tälle. Lisäksi teoksessa on kuvattu kohtaaminen erään vangin äidin kanssa, se, kuinka Inkeri kuulee vangin lohduttoman elämäntarinan ja matkalla vankilaan ohimennen keskusteluja sosialismista. Inkeri kohtaa ensimmäisen kerran tulevan tehtävänsä luvatussaan kirjoittaa tuntemattomalle vangille kirjeen, jolla yrittää pehmentää tämän paatunutta sydäntä. Inkeri harkitsee jopa Matilda Wreden esimerkin noudattamista. Myös vapun juhlintaa on kuvattu yksityiskohtaisesti. Muutamassa kohdassa Inkeri lisäksi unohtuu katselemaan ikkunasta köyhiä ihmisiä, jotka raatavat työssä tai ovat matkalla työhön. Nämä yhteiskunnallisia epäkohtia kuvaavat palaset teoksessa muodostavat oman juonensa. Teoksen ensimmäisen osan alussa liikutaan jatkuvasti

taiteilijapiireissä: illanvietossa, näyttelyssä, Pariisissa, ja kuvaillaan Inkeriä maalaamassa ja hänen valmiita teoksiaan. Teoksen toisessa osassa taiteen juoni väistyy syrjään ja tekee tilaa yhteiskunnallisuuden juonelle. Viimeiset huomautukset Inkeristä taiteilijana on nekin alistettu tälle juonelle: Inkeri myy maalauksiaan rahoittaakseen itsensä ja lastensa elämän ja voidakseen ryhtyä toteuttamaan yhteiskunnallista tehtävänsä.

Inkeri ei kuitenkaan ole varsinaisesti työväenluokan edustaja, vaan alun perin rikkaasta perheestä, ja Raimund on kauppaneuvoksen poika, syntyjään ylhäisestä suvusta. Inkeri joutuu hetkellisesti kohtaamaan köyhyyttä ja elättämään itsensä työllään, ja hän joutuu kokemaan, millaista on tulla kohdelluksi oikeuksia ja yksityisyyttä vailla olevana palvelijana – mikä on tärkeää Inkerin myöhemmän tehtävän kannalta. Myöhemmin Inkerin elintaso nousee: hän ja Raimund asuvat suuressa merenrantatalossa, jossa Inkerillä on apunaan useita palvelijoita. Inkerillä on mahdollisuus jatkaa taiteilijan uraansa, koska palvelijat pitävät huolen lapsista ja kodista. Inkeriltä ei liikene paljonkaan kiinnostusta tätä perheessä työskentelevää työväenluokkaa kohtaan – lastenhoitaja Mandi mainitaan kerran nimeltä, mutta häntä Inkeri ei kiirehdi valistamaan ja vapauttamaan. Inkeri voi myös kuluttaa aikaa kävellen kaupungilla ja istuskellen kahviloissa. Tällaisia mahdollisuuksia ei Inkerin säälimillä työläisillä ole. Esimerkiksi Alexandra Kollontai kiinnitti huomiota siihen, kuinka luokka-asema vaikuttaa mahdollisuuteen kuvitella tai toteuttaa uusi nainen (ks. tästä Melkas 2006, 180).

Inkerin elämäntapa ei kuitenkaan ole ristiriidassa vapaan rakkauden oppien kanssa: Keyn aistillisen rakkauden oppeja ei Suomessa vuosisadan alussa kannatettu naisliikkeessä eikä laajamittaisesti työväenliikkeessäkään (Nätkin 1997, 41, 105; Nieminen 1951, 217, ks. myös Rajainen 1973, 62–65). Keskusteluun vapaasta rakkaudesta osallistui sen sijaan paljon sivistyneistöä ja aatelisia (Grönstrand 2009, 186). Esimerkiksi kansanedustaja Hilja Pärssinen moitti porvarien mukasiveellistä papin siunaamaa avioliittoa (Nieminen 1951, 254). Inkeri näyttäytyykin enemmän sivistyneistön edustajana, joka katselee köyhää työväestöä säälien ylhäältäpäin tai vähintään siveltimenmitan päästä – keskiluokkaisen asunnon ikkunasta tai maalauksessa ateljeessaan tai taidegalleriassa. Oikeastaan Inkeri itse kuuluu hyväosaisiin,

jotka voivat kävellä mukavasti päivänvarjon alla. Toisaalta päätöksellään vapaarakkausliittoon ryhtymisestä Inkeri pyrkii asettumaan työläisnaisten tasolle ja hän joutuu myös vastaanottamaan sellaisia syytöksiä siveettömyydestä, joita yleensä kohdistettiin työväenluokan naisiin (ks. siveellisyyskysymyksestä Nätkin 1997, 38, 50, 104–105). Myös päätös itsenäisestä elämästä teoksen lopussa tarkoittaa Inkerille luopumista elämän mukavuuksista, todellista asettumista samalle tasolle työväenluokan kanssa.

Lasiseinässä vaihtoehto avioliiton ja kuoleman juonelle on uskonnon juoni. Taiteen tuomitseva herätysliike vaikuttaa Ritvan ja Eeron kodissa Ritvan ollessa Alpeilla, ja kirjeet kotoa kertovat herätyskokouksista, tytärten uskonnollisista kokemuksista ja uuden, nuoren papin vaikutusvallasta perheessä. Myös Eeron suhde uskontoon tiivistyy teoksen edetessä ja samalla hän etääntyy vaimostaan, ja lopulta antaa äänettömän hyväksynnän sille, että kotoa siivotaan pois Ritvalle tärkeät, uskonnolliseen kotiin sopimattomat esineet ja maalaukset.

Lasiseinän kertoja kommentoi ivalliseen sävyyn Eeron uskovaisia sukulaisia: "[...]suvun, joka silloin oli niin runsaasti siunattuna iäkkäillä hyväntekeväisyysyhdistysten johtohenkilöillä, vanhoilla neidoilla, jotka vetivät tukkansa niin siveän sileiksi pääkallonsa yli, että viaton kesäkärpänen auttamattomasti siinä liukastui[.]” (L 26.) Kertoja näkee tässä Ritvaa pidemmälle – kun sukulaiset on esitetty nuoren Ritvan näkökulmasta, on kuvaus lähinnä hämentynyttä ja pelästynyttä. Vielä myöhemmin kertoja kommentoi samaan sävyyn Eeron Inkeri-sisarta ja tämän uskonnollista hurmosta:

Ja koko joukko vastankääntyneitä ja vanhoja kristittyjä muuttui ajan oloon homogeeniseksi massaksi, jossa ei voitu erottaa yksilöitä toisistaan. [...] ja jos joku erosi muista, sanottiin häntä – luopioksi. [...] Näissä illoissa tutkittiin ihmisten sydämet ja munaskuut, eikä kukaan päässyt pakoon. (L 143.)

Tässäkin kohden kertoja asettuu selvästi puolustamaan Ritvaa, joka kokee koko kodin uskonnon myötä muuttuneen eikä enää löydä omaa paikkaansa perheessä. Ritva kokee toisinaan ahdistusta, toisinaan yksinäisyyttä ja surua, mutta toisinaan hän myös epäilee omia tunteitaan ja haluaisi jakaa perheensä uskonnollisen innostuksen. Kertoja kuitenkin tuo oman kantansa selvästi esille: syy ei ole Ritvan sopeutumattomuudessa, vaan perheen uskonnollisuus

tosiaan on hyökkäävää ja armotonta. Herätysuskonnollisuuden suhtaututtiinkin jo vuosisadan alun Suomessa kriittisesti ja haluttiin tehdä ero perinteisen kirkkouskonnollisuuden ja herätysuskonnollisuuden välille. Herätysliikkeet sotivat kansallista yhtenäisyyttä vastaan (Mahlamäki 2006, 209). *Lasiseinässä* taas nimenomaan Ritvan ratkaisun, katolisuuden ja ulkomaille jäämisen, voi nähdä kansallisen ideologian vastaisina ratkaisuina – koti ja isänmaa kuuluvat tässä tapauksessa herätysuskonnollisuuden piiriin.

Hilja Haahden romaaneissa seksuaalisuus sublimoidaan arkisiin tekoihin, diakonissan työhön tai lähetystyöhön (Aro-Heinilä 2005, 96). *Lasiseinässäkin* uskonnollisuus näyttäytyy toisinaan Eroksen sublimointina, mutta ei ylevässä vaan naurettavassa mielessä. Kalliosaaren vanhat naiset, joka koristavat kirkkoa ja palvovat nuorta kirkkoherraa, toimivat Ritvan mielestä rakkauden vietin ajamina. ”Nuo vanhat naiset, joitten sielujen pohjalla tyydyttämätön eroottisuus vielä ailahti, vaikka sitä kutsuttiinkin toisella nimellä” (L 86). Myös nuoren kirkkoherran silmät ovat rukouksen aikana paljastavasti kiinnittyneet Ritvan tyttären Lean huuliin. Vuosisadan alussa herätysuskonnollisuuteen liittyviä tunteenpurkauksia katsottiinkin usein karsasti – niiden taustalla nähtiin seksuaalisia syitä (Mahlamäki 2006, 209).

Kuitenkin Ritvan taiteilijuuden juoni näyttää lopulta verrannollisena luostarisisaren juonelle. Teoksen lopussa Ritva elää luostarisisarien tapaan yksinkertaista elämää vuoristossa, seuranaan vain Kristuksen kuva ja kristillisiä kukkia, ruusuja. Taiteilijan kutsumus vertautuu nunnan kutsumukseen: jos muuta elämää kuin taiteen ja/tai uskonnon palveleminen on joskus ollut, se on jätettävä taakse. *Lasiseinän* maailma tulee näin hyvinkin lähelle esimerkiksi Hilja Haahden teosten läpeensä kristillistä maailmaa, jossa odottaminen ja nöyrytyminen ovat naisen osa (Haahden naisihanteesta ks. Aro-Heinilä 2005, 130).

Kuitenkin asettaessaan taiteen uskonnon palvelukseen *Lasiseinä* kirjoittautuu vasten perinteisiä taiteilijaromaanikäsitteitä, joiden mukaan taide ei voi palvella muuta kuin itseään (ks. tästä Svensson 1985, 12). *Lasiseinän* tarjoama ratkaisu, uskonto, ei sinänsä ole poikkeuksellinen 1920-luvun romaanissa. Rationaalisen ihmiskuvan mureneminen sodan myötä

aiheutti eurooppalaisen kulttuurieliitin paluuta kirkollisiin katsomuksiin – esimerkiksi Ranskassa levisi katolisuuden aalto, jonka vaikutuksia on nähty myös suomalaisten kirjailijoiden parissa, niin Örnulf Tigerstedtillä, Göran Steniuksella kuin Olavi Paavolaisellakin (Mäkinen 1989, 46–47; 74–76). Henkisyys, kuten katolinen uskonto, kiehtoi myös monia kuvataiteilijoita 1920–1930-luvuilla (Konttinen 2007, 409). Stenbäckin aiemmissa romaaneissa *Riitan tarinan* Riittaa kiehtovat katoliset alttarit ja *Pienen papinrouvan* Tuulia kirkkojen kauniit seinämaalaukset. Lisäksi jo *Corinnessa* on näkyvästi mukana katolinen uskonto, sillä Corinne on harras katolinen – hänen rakastettunsa Oswald taas hämmästelee katolisten elämäniloista uskonnonharjoitusta, jossa rituaalit näyttävät olevan pääosassa. Corinne kuitenkin uskoo, että uskon ytimessä on oltava ilon, rakkauden ja maailman kauneuden kunnioittamisen. Teoksessa katolinen uskonto esitetään taiteen liittolaisena. Corinne sanoo: ”Like the ancient religions, our stimulates the arts, inspires the poets[.]” (de Stäel1807/2008, 176.)

Lasiseinässä uskoon tulon voi toisaalta nähdä myös liennytyksenä Ritvan muuten epäsovelialle kuvataiteilijan uralle. Uskonnollinen aihepiiri tekee Ritvan taiteesta hyväksyttävää ja taivuttaa sen sopiviin muotoihin. Kuitenkaan uskontoa ei voi nähdä vain naistaiteilijan mahdollisuuksia rajoittavana tekijänä. Uskonkokemukset voivat kertoa naisen kypsymisestä ja aikuistumisesta; uskonnollisuuteen vetäytyminen on naiselle yksi keino ottaa juoni omiin käsiinsä (Aalto 2000, 70, 96). Uskonto antaa Ritvalle mahdollisuuksia toimia vaikka ”pelkkä” taiteilijajuoni ei *Lasiseinässä* olekaan mahdollinen. Luostarit tai niiden kaltaiset ympäristöt saattoivat jo keskiajalla olla naisille ennen kaikkea mahdollisuuksien ja vapauden paikka. Luostarin muurit tarjosivat vaihtoehdon sekulaareille normeille, jotka rajoittivat naisten käytöstä ja auktoriteettia. (de Baar 2011; Findlay 2011; Williams-Krapp 2011; Nip 2011, Signori 2011; Stoop 2011.) Naisluostarit tarjosivat tasavertaisten seuraa ja mahdollisuuksia opiskella ja harjoittaa taidetta (Raymond 1986/1991, 82–84).

Uskonnon juoni ei ole *Lasiseinässä* ainoastaan vaihtoehtoinen taiteilijuuden juonelle, koska Ritva uskonnon avulla nimenomaan löytää taas luovuuden – hän alkaa veistää uskonnollisia veistoksia. Myös Franzin kuoleman

voi myös nähdä lujittavan romanssijuonta, vaikka romanssi ei sinänsä tarjoakaan *Lasiseinässä* lopullista vastausta. Pyhän naisen juonta voidaan myös pitää analogisena romanssijuonelle (Voaden 1995, 84), joten oikeastaan Ritvan juoni ei sulje pois sen paremmin taiteilijuutta kuin rakkauttakaan, vaikka sulkeekin pois maallisen taiteen ja maallisen rakkauden. Ritvan taide on sitä paitsi jo aiemmin yhdistynyt pyhyyteen, sillä Ritvan mukaan taiteilijalle, taide on pyhää ja ihmeellistä. Taide on ”valkoisten voimien lahjoja” ja ”heijastus näkyjeni maailmasta” (L 66). Näin ollen Ritvan aiempi näkemys taiteesta pyhänä yhdistyy hänen myöhempään valintaansa tehdä taidetta vain uskonnon puitteissa.⁶⁹ Taiteen vertaaminen uskontoon onkin ollut naisille jo pitkään keino oikeuttaa taiteilijuus. Erityisesti 1850-luvulla naiskirjailijat perustelivat taiteilijuuttaan sillä, että luovuuden lahja oli saatu Jumalalta ja siksi sitä piti kunnioittaa. Naiset kääntyivät henkisen todellisuuden ja uskonnon auktoriteetin puoleen. Tämä saattoi toki osaltaan tarkoittaa naisille perinteisesti asetettujen rajoitusten hyväksymistä. (Pannill 1975, 37–38, 82, 85.) Naisten kirjoittamissa teoksissa on usein nähtävissä ristiriita naisen halun ja yhteiskunnan odotuksien välillä (Pratt 1981/1982, 5–6). Naisen halu tehdä taidetta ei riitäkään taiteilijuuden perusteeksi – naiset perustelevat taiteilijuuttaan jumalallisella kutsumuksella tai tekevät sitä elättääkseen perheensä (Huf 1983/1985, 22, 30–31, 53; ks. myös Boyd 2002, 136). Kristina Fjelkestam (2010, 92–93) huomauttaa, että esimerkiksi *Corinnessa* ylevä on voimakkaassa suhteessa uskonnolliseen hengellisyyteen.

Annis Pratt (1981/1982, 59) on naisten kirjoittamia romaaneja tutkiessaan päätyynyt siihen, että sosialismi, uskonto ja muut vastaavat aatteet eivät kuitenkaan lopulta tarjoa ratkaisua, sillä niiden avulla ei päästä eroon patriarkaatista. *Murtuneissa toiveissa* ja *Lasiseinässä* sosialismi ja uskonto kuitenkin tarjoavat naisille parhaan mahdollisen tavan toteuttaa itseään vaikka nainen ei voisikaan täysin vapautua patriarkaatin vallasta. Naisena kirjoittaminen on Alison Boothin (1992, 82) mukaan ollut tasapainottelua, sellaisen suuruuden etsimistä, joka ei vaimentaisi naiseutta. Tällaisena

⁶⁹ Myös *Murtuneissa toiveissa* esitetään ajatus taiteesta pyhänä. Vanha muusikko muistelee, mitä hänelle nuorena sanottiin: ”Ihminen, jonka sydämessä taiteen pyhä tuli on syttynyt, ei milloinkaan sammu, vaikka hän kuinka koettaisi sitä sammuttaa. Se tuli on syttynyt jumaluus-kipinästä ja sen tähden se on kuolematon. [...] Jumalan lahja se on.” (MT II 88.)

tasapainottelustrategiana, naiseuden ja suuruuden yhdistämisyrityksenä, voi nähdä *Lasiseinänkin* ratkaisun. Taiteilija asettuu asumaan yksin Alpeille, eroon perheestään ja omistautuu taiteelleen. Samalla hän kuitenkin jää Jumalan ja patriarkan alaisuuteen ja elää luostarisisaren elämän kaltaista, nöyrää, palvelevaa elämää, jossa elämänvietti on pitkälti sammutettu. Taiteen pyhä rituaali on omistettu Jumalalle, ja sen sijaan, että katsoisi ihmisiin alaspäin Ritva tähyää taivaaseen kohti Jumalaa. Katolisuudessa on kuitenkin Neitsyt Marian myötä säilynyt feminiininen aspekti (Rønning & Sæther 1996, 205; ks. myös Lival-Lindström 2009, 75). Vaikka luostari on usein nähty avioliittoon vertautuvana vankilana (De Lamotte 1990, 161), nunnan voi nähdä edustavan naisten kirjoittamissa teoksissa muita naiselle avautuvia mahdollisuuksia kuin avioliittoa (Lival-Lindström 2009, 74–75). Ritvan valitsema katolinen uskonto ja yksinäisyys tarjoavat hänelle enemmän liikkumavaraa ja arvostusta kuin kristillinen avioliittomalli, jossa nainen on alisteisessa asemassa, ymmärtämätön lapsi.

Niin *Lasiseinässä* kuin *Murtuneissa toiveissakin* voidaan nähdä myös vaikutteita vuosisadanvaihteen naiskirjallisuuden usein käsittelemään ristiriitaan intiimin, yksilöllistävän ja suurempaan voimaan suuntautuvan rakkauden välillä (ks. aiheesta Karkama 1994, 139–140). Yksilöllistävän ja suurempaan voimaan suuntautuvan rakkauden ristiriitaa käsittelevät useat naiskirjailijat, Setälän lisäksi mm. Maria Salmela ja Maila Talvio (Aalto 2000, 58). *Murtuneissa toiveissa* nainen hylkää miehensä ja perheenäitiyden ja ryhtyy valistamaan työläisiä rauhan aatteesta. Itsenäinen elämäntehtävä ja siihen suuntautuva intohimo vievät lopulta voiton yksilölliseltä rakkaudelta. Myös *Lasiseinässä* rakkaus irrottaa Ritvan kodistaan ja avioliitostaan ja lopulta vie Jumalan luo. Ritvakin alistuu ihmistä suurempaan kohdistuvaan *agapé*-rakkauteen aistillisen ja eroottisen Eros-rakkauden sijaan. Pertti Karkaman (1994, 139–140) mukaan vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa naiset sisäistävät usein ajatuksen *agapésta*, yhteiskunnan taholta tulevat paineet ja vaatimukset, ja syyllistivät itsensä Eros-rakkaudesta, jossa olivat pyrkinet etsimään itseään. Naisen rakkauden on kohdistuttava suurempaan eikä etsittävä itseään. Yhteiskunnallisen tehtävän tai uskonnon puitteissa kodista irtautuminen oli sallittavampaa, kenties naiselle ainoa mahdollisuus: nainen ei

irrottaudu perinteisestä roolistaan toteuttaakseen itsekästä haluaan, vaan irrottautuu voidakseen antautua kodin ja perheen hoitoa suuremmalle tehtävälle. *Murtuneiden toiveiden* ja *Lasiseinän* valinnat ovat naisille sopivia: yhteiskunnallinen valistustyö on yhteiskunnallista äitiyttä ja luostarisisaren kaltainen elämä on siveää, nöyrää, palvelevaa ja hyvin feminiinistä. Tästä huolimatta on selvää, että tutkimani taiteilijaromaanit tarjosivat naisille juoniratkaisuillaan perinteisistä poikkeavia mahdollisuuksia ja ottivat osaa yhteiskunnalliseen keskusteluun.

5. Naistenväliset yhteydet

Tässä luvussa pohdin naisten, tyttärien, äitien ja sisarten liittymistä toisiinsa ja naistenvälisyyden yhteyksiä taiteeseen. Useiden tutkimieni teosten kohdalla voidaan puhua *gyn/affectionista*, jonka Janice Raymond (1986/1991, 7-9) määrittää naistenväliseksi kiinnostukseksi, vaikutukseksi ja liikkeeksi, johon kuuluu vastavuoroista kunnioitusta, lojaalisuutta ja kiintymystä. Kysymys on naistenvälisistä siteistä patriarkalisessa yhteiskunnassa; siteistä, joiden vähentämiseksi yhteiskunta tekee kaikkensa (Järvstad 1996, 115). Raymondin mukaan naiset ovat olleet toistensa ystäviä, sukulaisia, seuralaisia, tukijoita ja rakastajia, mutta tämä jatkumo on vääristetty ja hajotettu. Naiset on haluttu nähdä suhteessa miehiin, toisina, ei suhteessa toisiinsa, naisiin, tai itseensä. Tämän vuoksi enemmän kuin naistenvälisestä ymmärryksestä puhutaan siitä, kuinka naiset ovat naisten pahimpia vihollisia. (Raymond 1986/1991, 4-6.) Susan Lanserin (2004, 224) mukaan myös kerronnan konventiot ovat pitäneet naisten äänet erillään ja individualisoituina.

Ehkä juuri siksi, että naistenvälisyyttä ei ole haluttu tai osattu nähdä, naisten kirjoittamista romaaneista on löydetty äitien henkistä tai fyysistä poissaoloa tai tytärtensä hylkäämistä (Järvstad 1996, 200–203; Greenfield 2002 passim, erit. 18, 145–168). Samanlaisia piirteitä on löydetty naisten kirjoittamista teoksista myös Suomessa (ks. Lappalainen 1986, 137–138). Äiti on lisäksi usein jäänyt mykäksi, vaille ääntä, ja kirjallisuudessa on noussut äidin sijaan esiin tyttären näkökulma (Lappalainen 1995, 66–67, 71–72). Linda Pannillin (1975, 203–204) mukaan modernien naiskirjailijoiden romaaneissa naistaiteilijat ovat usein äidittömiä lapsia tai he päätyvät joko vihaamaan äitiään, tulemaan äidiksi itse tai syntymään itse uudelleen. Heidi Grönstrand (2005, 262) on tuonut esiin äitien puuttumisen varhaisissa suomalaisissa naisten kirjoittamissa romaaneissa. Toki äitien tai äidillisten naisten ja tyttärien välillä on nähty jatkumoitakin (ks. tästä Ingman 1998, 135;

Langbauer 1990, 99). Janice Raymond lähtee etsimään naistenvälisiä siteitä genealogiasta, joka ei kuitenkaan tarkoita tässä tapauksessa sukujen vaan naisten ystävyyden jatkumoa. Myös Luce Irigaray painottaa naisellisen genealogian löytämisen tärkeyttä: hänen mukaansa naiset ovat joutuneet maanpakoon miestensä taloihin, ja sen vuoksi on helppo unohtaa naisten genealogian erityinen laatu. Hänen mukaansa sen paremmin pienen tytön kuin naisenkaan ei tarvitse luopua rakkaudesta äitiin – luopuminen irrottaa naisen identiteettinsä juurista ja subjektiivisuudestaan. (Irigaray 1987/1993, 19, 20.) Myös naisten kehitysromaaneista on löydetty naisten geneologioita, tässä tapauksessa eri sukupolvien välisiä jatkumoa (ks. tästä Lival-Lindström 2009, 192). Omassa tutkimuksessani jäljitän niin sukulaisuussuhteisiin kuin ystävyyteen ja esikuviinkin liittyviä naistenvälisiä kytköksiä. Näillä kytköksillä on suuri vaikutus naisten taiteilijuuteen: ne tarjoavat taiteen tekemiseen alkusysäyksiä, inspiraatiota, tukea ja ymmärrystä, mutta niihin liittyy lisäksi vaikenemista, tuen kieltämistä ja kateutta. Toiset naiset toimivat taiteilijanaisten peleinä, joita vasten he voivat hahmottaa taitelijan identiteettiään ja tekemiään valintoja.

5.1. Äitien perintö

Jos tutkimistani teoksista etsitään yhtymäkohtia äitiyden ja taiteilijuuden väliltä, ne tuntuvat usein paikantuvan matrilineaariseen jatkumoon; äitien ja tytärien välille. Äitiyden ja taiteilijuuden kaltaisuus voikin siis olla paitsi toisen poissulkevaa, myös yhteenliittymisen mahdollistavaa. Naistenvälisyys näyttäytyy useissa tutkimissani teoksissa ajallisena jatkumona, koska sen keskiössä on ajatus sukupolvelta toiselle kulkevasta naisen perinnöstä ja osasta – niin hyvässä kuin pahassakin. Tutkimistani teoksista ainoastaan *Murtuneissa toiveissa* äiti on klassisen poissaoleva. Inkerin äiti on kuollut synnytykseen ja Inkeri on varttunut etäisen isän ja kylmän äitipuolen kasvattamana. Useiden tutkijoiden mukaan äidin kuolema romaanissa vapauttaa tyttären (Gardiner

1981, passim; Järvestad 1996, 33).⁷⁰ Orpo on näennäisesti auktoriteettia vailla ja saa luoda juonen määritteet tuoreesti (Brooks 1984/1992, 115). Vaikka Inkeri suree menetettyä äitiään, orpous tarjoaa toisaalta vapauksia: Inkerin taideopinnot Helsingissä ja myöhemmin seurustelu taiteilijoiden kanssa, oleskelu Pariisissa ja vapaa avioliitto voivat olla orpouden mahdollistamia. Inkeri ei ole sidoksissa kehenkään, joka olisi hänelle niin tärkeä, että hänen tarvitsisi välittää tämän mielipiteistä; Inkeri voi muodostaa identiteettinsä ja näkemyksensä itse. Hän kuvaa nuoruuttaan: ”Hän sai elää yksin, omaa elämäänsä, kuvitella asiat omalla tavallaan ja tehdä niistä päätelmänsä miten parhaiden osasi” (MT I 9).

Toisaalta äidittömänä kasvaminen on syy sille, ettei Inkeri osaa täyttää vaadittua naisen paikkaa; hän muistuttaa Raimundia siitä, että vaille äidin kasvatusta jääneenä hänen taitonsa (kodinhoitajana) ovat huonommat kuin muiden naisten. Tässä suhteessa Inkerin tarina muistuttaa paljon L. Onervan *Mirdjan* (1908) nimihenkilön tarinaa: Mirdjan tapaan Inkerinkin äiti on ollut eksoottinen kaunotar ja laulaja: ”Sanottiin rouvavainajan olleen laulajattaren, sellaisen, joka teatterissa lauloi” (MT II 79). Mirdja kaipaa äitiään, mutta kokee kuitenkin myönteisenä sen, ettei hänellä ole ollut naista kasvattajanaan – hän on näin välttynyt naisten alhaiselta vaikutukselta (ks. tästä Parente-Čapková 1998). Inkeri taas haluaisi olla ”oikeanlainen” nainen, mutta äidittä kasvaneena hän ei osaa sellainen olla. Kun Inkeri on ollut lapsi, mielikuva äidistä on toiminut hänen kasvattajanaan, ja tämä on riittänyt määrittämään kiltin tytön rajat: äidin silmä on loistanut tähtenä taivaalla ja vahtinut tyttärtä. Jos tytär on ollut tuhma, äiti on itkenyt taivaassa ja tähdet ovat himmenneet. Äidillä on siis valtaa tyttärensä ratkaisuihin kuolemansa jälkeenkin. Koska Inkeri on kuullut muistuttavansa äitiään sekä ulkonäöltään että muutenkin, hän pelkää saavansa osakseen myös äitinsä kohtalon, kuoleman synnytyksessä.

Murtuneissa toiveissa äidin paikalla, jos äitiä ajatellaan kontrolloivana rajojen määrittäjänä, on osittain myös Inkerin täti, jonka luona Inkeri asuu lapsena käydessään koulua kaupungissa. Inkerin aloittaessa taiteilijaelämän Helsingissä täti on kuitenkin jo kuollut. Tädin antama uskonnollinen kasvatus

⁷⁰ Orpotyön teemasta on kirjoitettu paljon tyttö tutkimuksen piirissä, ks. esim. Nelson 2001; Sanders 2008 ja Johnson 1997. Tällöin on useimmiten käsitelty sitä, miten orpopyttö voittaa ympäristönsä hyväksynnän.

estää silti Inkeriä aluksi heittäytymästä taiteilijoiden huolettomaan elämäntapaan – Inkeri tietää, että täti ei hyväksyisi viiniä ja tanssia. Inkerin opettaja, taiteilija Herva kuitenkin muistuttaa, ettei Inkerin tarvitse tehdä valintojaan edellisten sukupolvien tahdon mukaan: ”No, se on hyvä, että hän on haudassa, niin silloin voimme ainakin viinimme rauhassa juoda”, (MT I 26) toteaa Herva Inkerille. Orpouden voikin nähdä rajojen rikkomisena, mahdollisuutena naisen vapautteen ja näyttäytymiseen jonain muuna kuin tyttärenä, äitinä tai vaimona (Aalto 2000, 47–48). Kuitenkin esimerkiksi *Lasiseinässä* äidin kuoleman merkitys on vastakkainen: äidin kuolema jättää Ritvan yksin vieraaseen taloon, vieraiden ihmisten keskelle, jotka eivät ymmärrä hänen taiteilijuuttaan. Ymmärrystä ja tukea merkitsevä naisten välinen yhteys menneisyyteen katkeaa.

Menneessä päivässä päähenkilön äiti on alun etäisyyden jälkeen äärimmäisen lojaali ja ymmärtäväinen hahmo. Hän huolehtii tyttärestään ja lapsenlapsestaan ja muodostaa perheen näiden kanssa. Mies pyrkii erottamaan taiteilijanaisen lapsestaan ja äidistään, mutta päähenkilö valitsee naiset silläkin uhalla, että menettää sekä rakkauden että taiteen. Sekä *Menneessä päivässä* että *Murtuneissa toiveissa* on esillä kiinnostava juonikuutio: äidit jättävät rakastajalleen testamenttikirjeen, jossa pyytävät tätä huolehtimaan tyttärestään.⁷¹ *Menneessä päivässä* kirjeen jättää teoksen päähenkilö, naistaiteilija, joka pyytää entistä rakastettuaan pitämään huolta tyttärestään, lapsesta, jonka vuoksi mies hänet hylkäsi. *Murtuneissa toiveissa* kirjeen on aikanaan jättänyt päähenkilön isoäiti. Hän on pyytänyt rakastettuaan, viulisti-Jaakkoa, huolehtimaan tyttärestään, päähenkilön tulevasta äidistä. *Menneessä päivässä* mies ei voi hyväksyä naisen edellisestä suhteesta syntynyttä lasta, mutta *Murtuneiden toiveiden* tapauksessa nainen ei ole edes uskaltanut pyytää mieheltä hyväksyntää, vaan on paennut sopimatonta rakkautta. *Menneessä päivässä* mies joutuu katumaan ymmärtämättömyyttään ja kovuuttaan, *Murtuneissa toiveissa* taas nainen

⁷¹ *Menneen päivän* kirjeen voi yhdistää ”vieteltyjen naisten kirjeisiin”, joita Heidi Grönstrand käsittelee *Murgrönan* -romaanin (1840), Maria Kraftmanin *Så slutades min lek* (1848) ja Charlotta Falkmanin *En prestegård i N-d* (1847) teosten kohdalla. Näissä kirjeissä vietellyt ja hylätyt naiset kertovat rakastumisesta, avioliittolupauksesta ja hylätyksi tulemisesta, ja kirjeet voi nähdä vastarinnan paikkoina. (Grönstrand 2005, 110, 144–145; Launis 2005, 111.)

katuu sitä, ettei ole uskaltanut pyytää mieheltä ymmärrystä, ja on sen sijaan elänyt vailla rakkautta, itseään halveksien, rikkaan miehen, ilmeisesti tyttärensä isän elätettävänä. Teoksessa annetaan ymmärtää, että viulisti-Jaakolla olisi ollut tarvittavaa ymmärrystä; hän olisi hyväksynyt rakastamansa naisen lapsineen toisin kuin *Menneen päivän* päähenkilön rakastaja. Teoksissa kuolevakaan äiti ei siis jätä tyttärtään heitteille, vaan kantaa huolta tästä kuolemansa jälkeenkin. Toisaalta voidaan ajatella, ettei tällöin edes äidin kuolema vapauta tyttärtä: tytär on sidottu jatkamaan äitinsä tarinaa ja toistamaan tämän kohtaloa.

Naisten rakkauden ja kuoleman juonille on tarjottu vaihtoehdoksi lyyristä rakennetta, (Boone 1987, 285–286; ks. myös Garcia 1989, 174), jossa irralliset elementit ympäröivät lausumatonta, temaattista tai emotionaalista keskusta ja tekstin organisoinnin periaate on assosiatiivinen kronologisen tai kausaalisen sijaan. Tällaisessa tekstissä asetetaan erilaisia kuvia, tapahtumia, näkymiä tai muistoja kiertämään lausumatonta, näkymätöntä keskusta; sitä, mistä romaanissa on kyse. Joseph Allen Boone (1987, 186) näkee tällaisen muodon olevan usein yhteydessä romaaneihin, jotka käsittelevät naisten yhteisöjä. *Menneessä päivässä* naisten yhteisö sijoittuu ennemminkin aikaan – ei kuitenkaan kronologiseen aikaan – kuin paikkaan: naiset ajasta riippumatta jakavat saman kohtalon. Teksti kiertyy suvun naisten yhä uudestaan kokeman onnettoman kohtalon ympärille. Tämän keskuksen ympärille kiertyvät myös naistaiteilijan päiväkirjan sivut.

Menneessä päivässä päähenkilön äiti ja äidinäiti ovat olleet taiteilijoita, laulajia. Taiteilijuus kulkee siis suvussa nimenomaan naiselta toiselle. Äitien ja tytärien ketjut liittyvät vuosisadan alun romaaneissa myös perinnöllisyyteen, joka oli 1800-luvun pakkomielle. (ks. tästä Aalto 2000, 31–32.) *Menneessä päivässäkin* naisten verenperintö on hyvin selkeästi esillä, kuten Minna Aalto (2000, 32) huomauttaa. *Menneen päivän* matrilinearisuudessa on hänen mukaansa läsnä alluusio syntiinlankeemukseen ja vaistojen irrationaaliseen maailmaan mutta myös solidaarisuus (Aalto 2000 32–33, 154). Naiselta toiselle kulkee *Menneessä päivässä* levottoman veren mukanaan tuoma kohtalo. Tämä naiselle sopimaton vaeltamisen ja kokeilun halu johtaa epäluotettavalle miehelle

antautumiseen ja toiveissa pettymiseen. Toisaalta naisten ketjuissa kulkee halu ja kyky taiteeseen ja kaipuu nähdä maailmaa (ks. myös Leskelä-Kärki 2009, 147). *Menneessä päivässä* nuoren naistaiteilijan kohtalo on toistaa hänen esiäitiensä kohtaloa, kuumaverisyyttä, taiteellisuutta ja onnetonta rakastumista.

Kuuman veren motiivi on Setälän teoksissa yleinen ja liittyy vuosisadan alun vilkkaaseen keskusteluun rodun ja perimän merkityksestä – perinnöllisyys nähtiin ihmisten ominaisuuksien taustalla, olivat nämä sitten fyysisiä, psyykkisiä tai moraalisia (Leskelä-Kärki 2009, 147–148). Vaikka aika kulkee eteenpäin, ihmisten elämäntapahtumat eivät muutu, ja naistaiteilijan kohtalo on aina sama: pettyminen rakkauteen, luopuminen taiteesta ja naisen paikalle, kodin piiriin, jääminen. Patricia Murphyn (2001, 98) mukaan nainen voidaan kirjallisuudessa irrottaa historiasta tekemällä hänestä kautta aikojen sama, essentialistisesti määrittyvä. Näin naishenkilöhahmo ei oikeastaan ole oma erityinen itsensä, vaan edustaa aina samana pysyvää Naista. Äidin ja tyttären samankaltaisuus on tyyppillinen motiivi myös 1800-luvun englantilaisissa romaaneissa (Greenfield 2002, 35–56). Esimerkiksi Katherine Mansfieldin teoksissa isoäiti, sisar ja tytär ovat usein ikään kuin saman hahmon eri versioita (Gubar 1981/1983, 34–35). Samoin Maila Talvion *Pimeänpirtin hävityksessä* (1901) tyttären tarina toistaa äidin onnetonta tarinaa.

Huolimatta siitä, että on syntynyt nimettömäksi lenkiksi naisten ketjuun, *Menneen päivän* päähenkilö kuvittelee voivansa valita toisin, uskaltavansa enemmän kuin esiäitinsä. Hän julistaa: ”Mutta minäpä en annakaan viulunkielieni ruostua, minun täytyy päästä ulos maailmaan, kokea jotakin suurta, nähdä ja tuntea paljon[.]” (MP 24.) Mahdollisuus valita oma tie on kuitenkin teoksessa vain näennäinen. Vaikka päähenkilö pääseeekin maailmalle soittamaan, lopulta hänet palautetaan tuttuun juoneen, eikä naisilla todellisuudessa ole mahdollisuutta valita edellisistä poikkeavaa kohtaloa. Naiset eivät myöskään näyttäyty yksilöinä. Teoksen naisilla ei ole edes nimiä, mikä korostaa sitä, että erityisten henkilöjen sijaan he ovat esimerkkitaipauksia naisen kohtalosta: omista unelmista luopumisesta, nöyryyden ja itsensä kieltämisen oikeasta valinnasta. Päähenkilön toisen

rakastetun suvussa naisten kohtalo on yhtä lailla vääjäämätön: rakastetun äiti on ollut kevytmielinen ja rakastetun ainoa sisar on hairahduksensa vuoksi karkotettu kotoaan. Oikeastaan sisarta ei ole tuomittu vain omasta teostaan, vaan perityistä ominaisuuksista, jotka tytön isä on olettanut tässä näkevänsä. Päähenkilön rakastettu kirjoittaa sisarestaan: "Hän [isä] karkoitti hänet ei ainoastaan hänen oman hairahduksensa tähden, mutta myöskin äidin vuoksi, jonka kevytmieliset taipumukset hän näki tyttären perineen" (MP 135–136). Naiset eivät siis voi itse valita kohtaloaan: heidän kohtalonsa on valittu jo, kun he ovat syntyneet naisiksi sukuunsa. Samoin *Mirdjassa* Mirdja on perinyt äitinsä nimen ja äidin paikan isänsä unelmien toteuttajana. Naistaiteilijalla ei tällöin ole omaa, itsenäistä minuutta, vaan hän toimii miehen ideaalien heijastuspintana (ks. tästä Parente-Čapková 1998, 103–104; 2006).

Menneen päivän naiset ovat myös iättömiä. Kauan sitten kuolleet naiset vaikuttavat kirjan nykyhetkessä elävien elämään, ja toisaalta nykyhetkessä elävät ovat hekin – sukuperintönsä vuoksi – vanhoja. Päähenkilö tunsi olleensa vanha, kun hän tapasi rakastajansa, vaikka hän vuosiltaan olikin vielä nuori. Lapsenakin hän on tuntenut itsensä vanhaksi esiäitien kohtaloita täynnä olevassa talossa. Hän ajattelee itsestään ja perheestään: "Me olemme kaikki vanhoja ihmisiä, minä ehkä vanhin kaikista" (MP 19). Päähenkilön äitikin pohtii: "En saanut vanhemmiltani perinnöksi heidän nuoruuttaan enkä voimaansa. Ja sen vuoksi en ole koskaan ollut itsekään oikein nuori" (MP 33).

Naisten kohtalon symboli on *Menneessä päivässä* tyttäreltä tyttarelle kulkeva perintösormus, jonka äiti antaa tyttarelleen, teoksen päähenkilölle, tämän 17-vuotissyntymäpäivänä. Näin tytär vertauskuvallisesti kihlataan sukuunsa ja sukunsa naisten kohtaloon. "Tule onnellisemmaksi kuin ne, jotka ennen sinua ovat sitä kantaneet" (MP 25) toivoo äiti antaessaan sormuksen. Toivomus tuntuu kuitenkin irvokkaalta, sillä tytön äidinäidinäiti on saanut sormuksen isältään lohdutukseksi, koska ei ole saanut ryhtyä taiteilijaksi. Sormus siis vihkii tytön osaksi sukunsa naisten kohtaloa: perinteisiin sidottuun elämään, jossa taiteilijuudesta täytyy luopua. Jo itsessään sormus on ikuisuuden vertauskuva, päättymätön kehä. Tyttö kysyy, onko kukaan koskaan saanut sormuksesta onnea, mutta ei saa vastausta. Hän pohtii: "Se poltti minua. Pitikö sen tuottaa minullekin vain surua? Antaisinko minäkin sen

kerran tyttärelleni, vihkisinkö siten hänetkin samaan suruun? Vai voisiko äidin toivomus muuttaa sen voiman toiseksi?” (MP 25–26.) Sormus tulee tuottamaan surua myös hänelle, vaikka äiti toivoo muuta. Aikanaan kuitenkin päähenkilön oma toive hänen tultuaan äidiksi muuttaa naisten kohtalon. Toivoessaan, että hänet hylännyt mies huolehtisi hänen tyttärestään, päähenkilö antaa naisten kohtalolle mahdollisuuden muuttua: ehkä miehet tulevat kantamaan vastuunsa eivätkä naiset jää enää yksin ja joudu luopumaan taiteesta. Sormusta ei enää päähenkilön tyttären kohdalla mainita, joten kenties päähenkilö vie sen mukanaan hautaan ja antaa siten naisten kohtalon muuttua.

Kolmessa vuorokaudessa äitien perintö ei ole esillä, sillä aiempia sukupolvia ei mainita Sylvian ja Paulan muistoissa. Modernissa kirjallisuudessa siteiden katkeaminen menneisiin sukupolviin onkin toisaalta tuonut vapautta, mutta toisaalta eristänyt henkilöahmot tähän hetkeen (Meyerhoff 1955/1960, 112–113). Myös *Kolme vuorokautta* on – huolimatta siitä, että se paikallistuu toisen maailmansodan jälkeisiin vuosiin – ajasta irrallaan: suurimmalle osalle henkilöahmoista ei piirry selkeää menneisyyttä eikä heidän tulevaisuudestaan voi arvailla paljoakaan. Tämä johtuu siitä, että aika on *Kolmessa vuorokaudessa* hyvinkin subjektiivista, merkityksellisillä kokemuksilla mitattua aikaa. Kertojan mukaan Sylvia ja Paula ovat vasta elämänsä alussa. Tuomaskin on alussa, koska hänen elämänsä on varsinaisesti alkanut vasta hänen mentyään naimisiin Sylvian kanssa, eikä Eskilkään ole tehnyt vielä mitään merkittävää ja on siksi vasta aloittamassa elämänsä. Ainoastaan Eliaksella on elämää myös takanaan ja ainoastaan hänen menneisyyttään ja jopa esi-isiä kuvataan tarkemmin.

Muut henkilöahmot kuin Elias eivät voi *Kolmessa vuorokaudessa* kiinnittyä menneeseen, koska menneessä ei ole tapahtunut mitään merkittävää, eikä subjektiivista aikakokemusta voi kokea menneiden sukupolvien kautta. Erityisesti *Menneessä päivässä* ja *Lasiseinässä* menneet ja edeltävät sukupolvet tarjoavat naistaiteilijoille myös turvaa ja tukea – naiset eivät voi olla vapaita, mutta heillä on aina äiti tai isoäiti tukenaan. *Kolmessa vuorokaudessa* taas erityisesti Paula ei kiinnity mihinkään eikä kehenkään, eikä hänelle tarjoudu minkäänlaista perspektiiviä tulevaisuuteen. Hän on

täysin irrallaan ja päätyy itsemurhaan. *Kolmen vuorokauden* kertoja pohtii heti romaanin alussa Paulan onnettomuutta: ”Hänen onnettomuutensa voi johtua nimenomaan hänen ihmisistään; vaikka yhtä hyvin sen syynä voi olla sekin, ettei se johdu hänen ihmisistään ja että hän on yksin ja irrallaan niitten keskellä, jotka häntä ympäröivät” (KV 9–10). *Kolmen vuorokauden* suhtautumista naisten jatkumoihin ei kuitenkaan voi pitää nimenomaan ajalleen tyypillisenä. von Schoultzin teokset asettuvat jälleen *Kolmelle vuorokaudelle* vastakkaiseksi: esimerkiksi hänen vuonna 1943 ilmestyneessä kokoelmassaan *Den bortvända glädjen* on runoja naisten jatkumoista ja esiäideistä (Möller-Sibeliu s 2007, 52–53). Toisaalta *Kolmessa vuorokaudessakin* voidaan nähdä sukupolvien ketju – myyttisten esiäitien sijaan se vain tulee esille modernimmin, geenien muodossa. Sylvian puoliso Tuomas on ammatiltaan geenitutkija ja päivällisillä Sylvian ja Tuomaksen luona keskustellaan perimästä. Paula pohtii geenien vaikutusta elämäänsä: ”Jos minä voin tehdä asiat yhdellä ainoalla tavalla, niin mikään ei estä minua tekemästä vaikkapa rikosta, jos saan päähäni sen – minun tarvitsee vain tahtoa, ja silloin tiedän, että tahtominen riippuu siitä, että geenini niin määräävät” (KV 74). Näin ollen Paulan itsemurhan voi yhtä lailla nähdä esiäitien määräämänä kuin taiteilijan onnettoman kohtalon *Menneessä päivässä*. Näin katsottuna Paula ei olekaan irti ja yksinäinen vaan biologiansa ja geeniensä orja, joka ei ole itse valinnut onnetonta kohtaloaan. Sekä tiede että taide kietoutuvat *Kolmessa vuorokaudessa* käsityksiin ajasta: Tuomaksella geenien vuoksi, Sylviällä musiikin.

5.2. Demeter ja Persefone

Lasiseinässä matrilineaarinen jatkumo liittyy selvästi taiteeseen ja naisten ilmaisunvapauteen ja luontoon. *Lasiseinän* Ritvan ja tämän lasten suhteessa voi nähdä mukaelman Demeter ja Persefone -myytistä. Tätä myyttiä on käytetty naisen taidetta tulkittaessa, koska siinä keskiössä ovat äiti ja tytär, eivät Neitsyt Marian ja Jeesuksen tapaan äiti ja poika. Myös Irigaray (1987/1993, 189) muistuttaa, että joitakin äiti–tytär-pareja, kuten Demeter–

Kore (Persefone), Klytaimnestra–Ifigeneia ja Iokaste–Antigone, on säilynyt mytologiassa, vaikka nämä usein ovatkin unohtuneet taustalle.

Demeterin ja Persefonen myytissä Demeter, maanviljelyn ja hedelmällisyyden jumalatar, on Persefonen äiti. Haades, Manalan herra, ryöstää Persefonen luokseen manalaan. Demeterin etsiessä tytärtään maa kuihtuu, ja Haadeksen täytyy palauttaa Persefone maan pinnalle. Persefone on kuitenkin syönyt Manalassa granaattiomenan siemeniä, minkä vuoksi hänen on aina palattava osaksi vuotta takaisin Manalaan. Tällöin äidin suru saa luonnon kuihtumaan ja syntyy talvi. Persefone tunnetaan myös Korena, kasvillisuuden jumalattarena. Myytistä kaunokirjallisuudessa kirjoittaa Josephine Donovan teoksessaan *After the Fall* (1989).⁷² Esimerkiksi Edith Whartonilla on Demeter ja Persefone -juonia, kuten novellissa ”The Bunner Sisters” (1916), jossa pikkusisko viedään isosiskolta miesten maailmaan, jossa tämä tuhoutuu (Donovan 1989, 43–51).

Myös Grace Stewart kirjoittaa taiteilijaromaanitutkimuksessaan Demeter ja Persefone-hahmoista. Hän löytää tällaisia hahmoja Mary Olivierin, Dorothy Richardsonin, Catherine Carterin, Willa Catherin ja Virginia Woolfin teoksista, ja hänen mukaansa Demeterin ja Persefonen sykli jatkuu moderneissa taiteilijaromaaneissa. Stewartin mukaan Persefonen kahtia jaettu vuosi näkyy myös modernin taiteilijan problematiikassa: taiteilija ei voi olla kunnolla sen paremmin huoleton neito kuin nainenkaan. Joskus naisen on lisäksi opittava Demeterin rooli, kuten *The Story of Aviksen* nimihenkilön. (Stewart 1979, 44–106.)

Lasiseinässä naisten ketjuihin liittyy, kuten Demeter ja Persefone -myytissä, luonto. Luonto on perinteisesti liitetty naiseen ja äitiin. *Lasiseinässä* luonto kietoutuu yhteen myös taiteen ja uskonnon kanssa. Teoksessa kuvataan: ”Ritvan lasten jumalankaipuu oli välittömässä yhteydessä sen rakkauden kanssa, joka yhdisti heidät suureen luontoon – ja heidän äitinsä taiteeseen.” (L 39–40) Ritva ja hänen tyttärensä eivät tavoita Jumalaa kirkossa vaan luonnossa. Ritvan mielessä hänen lastensa kauniit kehot yhdistyvät luontoon, ja näin muotoutuu luonnon, taiteen ja jumalan kehä, jonne miehillä ei ole pääsyä. Ritvan äiti on tuonut tyttärensä tähän jatkumoon yhteisinä aurinkoisina kesi-

⁷² Katso myytistä myös Giorgio 2002.

nä meren rannassa, savea muovatessa, ja Ritvan tyttäret liittyvät vuorollaan samaan jatkumoon. Jo *Corinnessa* taide kietoutuu uskontoon. Corinne pohtii: "Poetry, love, religion, in fact everything connected with strong feeling, is in harmony with nature" (de Stael 1807/2008, 123).

Äitien esikuvilla ja arvoilla on *Lasiseinässä* suuri merkitys ja valta. Äiti on luvannut Ritvan taiteelle (ja Eerolle) – kuten äiti on luvannut luostarisisar Felician Jumalalle. Ritvan äiti, oopperalaulaja Aune Talas, tuo Ritvalle ensimmäistä kertaa savea, feminiinistä, soljuvaa "pehmeätä tummaa savea" (L 22). Savea ei saa tuoda sisälle, miesten ja järjen valtakuntaan, mutta ulkona, aurin-gonpaisteessa, äidin ja tyttären valtakunnassa sitä saa muovailta mielin määrin. Pieni Ritva ottaa myös aurinkokylpyjä rannassa kivipaadella – *Lasiseinä* on tässä kohden yhdistettävissä 1920-luvun alastomuuskulttiin.

Ritvan äiti on rakastava ja ymmärtävä, täydellisen kaunis hahmo, tyttären yli-inhimillinen ideaali. Äiti on "voikukka-äiti, aallokko-kuningatar tai sorea säde-kaunokki!" (L 21) – kaikki nämä nimet liittyvät äidin luontoon. Vaikka Ritvan äidin ammatti saattaa muiden silmissä tehdä hänestä epäilyttävän, keinotekoisen esiintyjän, itseään rooliasuilla ja teatterimeikillä koristelevan huonon naisen, Ritvan silmissä äiti liittyy erottamattomasti luontoon, samoin kuin taidekin. Taiteen saralla Ritva ei koe yltävänsä äidin tasolle. Äidin taide on "paljon suurempaa" (L 23), ja Ritva on taiteilijanakin vain ihanan äitinsä pieni tyttö. Ritva siis paitsi ihailee äitiään, myös kokee jäävänsä itsestään selvästi tämän varjoon. Myöhemmin Ritvan suhtautuminen äitiin muuttuu. Ritvan mentyä naimisiin äiti onkin voimakkaan ja kauniin sijaan Ritvan silmissä kuihtunut ja pieni, ja Ritva on äidilleen katkera siitä, että tämä ei ole voinut estää Ritvaa joutumasta Eeron puolisoiksi. Naisten, taiteen ja luonnon kehä on murtunut. Ritvan äitikin on kohdellut Ritvaa ymmärtämättömänä lapsena: hän on valinnut Ritvan puolesta tämän elämänkumppanin ja sitä myötä elämän, koska uskoo tietävänsä, mitä tytär tarvitse. Ihana taidetta tekevä aallokko-kuningatar on uskonut tyttärensä tulevan onnelliseksi vanhan, konservatiivisen miehen vaimona, taloudellisesti turvatussa elämässä. Näin Demeter menettää omasta tahdostaan tyttärensä miesten maailmaan.

Naiset tarjoavat *Lasiseinässä* sekä ymmärrystä että esteettistä ja eroottista mielihyvää, jotka kaikki ovat sidoksissa taiteeseen. Irigarayn

(1987/1993, 131) mukaan Demeter ei voi luoda tyttärensä poissa ollessa. Ritvankin lapset ovat sekä taiteilijaäitinsä malleja että tämän taiteen ymmärtäjiä. Josephine Donovanin (1989, 20) mukaan naisten taide linkittyikin olennaisesti äidilliseen inspiraatioon, maternaalis-lesbiseen passioon: muusa on nainen. Ritvan muusia ovat hänen tyttärensä, kun taas taiteilijuutensa hän on perinyt äidiltään. Taiteen ja maternaalis-lesbisen suhde tulee hyvin esiin paitsi kohtauksessa, jossa Ritva pienenä muovaa savea äitinsä kannustamana, myös plastiikkatanssissa. Ritva on harrastanut lapsena äitinsä kanssa ja myöhemmin omien tyttäriensä kanssa plastiikkaa. Plastiikkatanssi sijoittaa *Lasiseinän* enemmänkin kirjoitusajankohtansa keskusteluihin kuin vuosisadan alkuun, johon teos varsinaisesti sijoittuu. Plastiikka oli pianomusiikin ja opettajan ohjeiden mukaan tapahtuvaa tanssi-improvisaatiota, jota Suomessa opettivat mm. tanssijat ja tanssinopettajat Esteri Suontaa ja Elsa Puolanne. Plastiikka erosi vanhasta naisvoimistelusta, jossa harjoitteita tehtiin riveissä käskyjen mukaan. Plastiikka (ja toinen uusi muoto, rytmikka) tarjosivat yksilöllisiä liikekokemuksia, ilmaisua ja improvisaatiota. Plastiikkaa saattoi 1920-luvulla opiskella mm. Suomen Naisten Liikuntakasvatusliiton kursseilla. (Makkonen 2009, 252, 255.)

Ritvan ollessa jo naimisissa hänen äitinsä löytää Ritvan vanhan plastiikkapuvun ja soittaa vielä kerran pianoa tyttären tanssiessa plastiikkaa. Mukaan tulevat myös Ritvan haltioituneet lapset, jolloin taiteen hurmio yhdistää kolme naissukupolvea:

”Äiti, sinä olet niin ohut kuin ilma!” Taru värisi innostuksesta. Ritva suuteli heitä. ”Me tulemme mukaan, me osaamme kyllä. [...]” Lea oli varma asiastaan. ”Tulkaa, tulkaa lapsukaiset!” Ritva nauraa. ”Mutta heittäkää toki pois nuo pitkät yöpuvut! Te kompastutte niihin.” [...]He tanssivat kaikki kolme. (L 42.)

Naistenvälinen kohtaaminen päättyy Eeron yllättävään saapumiseen ja naisten harrastuksen tuomitsemiseen; Eero sieppaa tyttäret syliinsä ja moittii ankaraasti Ritvaa ja tämän äitiä. Eerolle taiteen luoma naistenvälisyys on pelottavaa ja tuomittavaa, suorastaan inhottavaa. Miehen on kontrolloitava perheensä naisten elämää ja ohjattava se oikeisiin, järkeviin uomiin: vaimona olemiseen, taloudenpitoon ja uskoon. Vuosisadanvaihteessa naisten tanssihalun nähtiinkin yhdistävän naisen villi-ihmiseen ja lapseen, ja tanssin olevan yhteydes-

sä (epäilyttävään) seksuaaliseen haluun (Dijkstra 1986, 243). On helppoa ymmärtää, miksei plastiikkatanssi sovi Eeron uskonnolliseen kotiin: Olavi Paavolainen (1929/1961, 398) yhdistää mm. plastiikan ja rytmiikan moderniin aikaan ja suurkaupunkien kulttuuriin – samassa yhteydessä hän puhuu alastomuuskultista ja naisasialiikkeestä. Ritvan äiti, joka on innostunut plastiikkatanssista, on Eeron kannalta vaarallinen hahmo: onhan Ritvan lapsena äitinsä kanssa harjoittama auringonpalvonta yhdistettävissä alastomuuskultin myötä jopa uuteen pakanuuteen (ks. alastomuuskultista mts. 406).

Lisäksi alastomuuskultilla ja naisasialiikkeellä oli paljon yhteistä. Paavolaisen mukaan alastomuuskulttia ei voi ymmärtää, jos ei ymmärrä pohdintoja naisena asemasta ja kasvatuksesta, sukupuolten tasa-arvosta, avioliitosta ja naisten vaatimuksesta saada oikeus elää oma elämäänsä ja noudattaa omia taipumuksiaan. Paavolaisen mukaan naisen vapautuminen on tehnyt mahdolliseksi ruumiin vapautumisen. (Mts. 408.) Myös plastiikkatanssi näyttäytyy kaikkien näiden konservatiivista Kalliosaarta uhkaavien vapauksien manifestina. Vapaa liike ja riisutut yöpaidat kertovat naisten saamista liikkumavapauksista, vapautuvasta seksuaalisuudesta ja tahdosta, joka ei alistu miehen tai Jumalan määräysvallan alle. Muualla kirjoituksissaan Stenbäck pitää epätoennäköisenä, että Ritvan kaltainen, naturalismin ihanteiden mukainen, tyttö päätyisi luostariin. Hän kuvailee nykyajan tyttöä: ”Auringonpaahtama ja karaistu! – Ja jos elämässäsi kohtaavat surua, – et pakene luostarien valkoiseen hiljaisuuteen! Et, työ sinut pelastaa!” (“Ajan kasvot”, SKS Kia c274 s.a.) Naturalismin ihanteiden mukaan kasvatettu Ritva kuitenkin valitsee myöhemmin luostarin.

Eeron vihanpuuskaa vastaava hurjistuminen on esillä Louisa M. Alcottin kesken jääneessä teoksessa *Diana and Persis* (1978), jossa August periaatteessa tukee vaimonsa Percyn taiteilijuutta, mutta hermostuu tämän yrittäessä käyttää lastaan mallina pitkän taiteellisen hiljaiselon jälkeen (ks. tästä Boyd 2004, 114). Innoittajana ja osallistujana kohtauksessa on toinen nainen, Percyn ystävä Diana. Augustin repliikki kuuluu: ”Unnatural mother! Would you sacrifice your child at the altar of your insatiable art?” (Alcott 1978, 124.) Tämä muistuttaa kovasti Eeron huudahdusta: ”Oletteko kaikki hulluja? Vanha äitikin!” (L 42.) August vie lapsen huopaan käärittynä pois,

samoin kuin Eero sieppaa tyttäret syliinsä ja vie pois. Mathilda Mallingin teoksessa *Malin Skytte* (1900) taiteilija lopettaa maalaamisen miehensä mustasukkaisuuden vuoksi (ks. tästä Järvstad 2008, 208). Eerokin näkee uhkaavana nimenomaan naisten ja luovuuden yhdistelmän, jossa äitiys näyttäytyy toisin kuin sen pitäisi; taiteilijuuden ja luovuuden kautta. Myös Solveig von Schoultzin runoissa on esillä ristiriita siskojen ja miehen välillä – nainen jää näiden välille ja välissäolon kuluttamaksi (Möller-Sibeliuss 2007, 97–100).

Ritvan ja hänen tyttäriensä välinen yhteys ei perustu sanoihin, vaan liikkeeseen, musiikkiin ja taiteeseen. Ritva veistää tyttäriensä kuvia, ihmettelee heidän kanssaan luonnon suuruutta ja tanssii heidän kanssaan plastiikkaa. Ritva ei oikein osaa tyttäriltä sanoja odottaakaan. Parantolassa ollessaan hän kaippaa tyttäriään ja pohtii: ”Miksi he eivät kirjoita – lapset? Luultavasti hän ei koskaan ole sitä pyytänytäkään!” (L 75.) Sen sijaan, että kirjoittaisi äidilleen, Taru viettää tätä kaivatessaan aikaa äitinsä ateljeessa, tuttujen veistosten ja esineiden keskellä. Myöhemmin Tarun odottaessa Ritvan tukea näyttelijänopinnoilleen Ritva on vuorostaan sanaton. *Lasiseinässä* ei mainita, että hän yrittäisi puolustaa Tarua, hän vain pakenee kauemmas Alpeille. Ritva pohtii: ”Taru-lapsi, olet jo tietoinen omasta lasiseinästäsi, mutta en voisi sinua auttaa, en tällaisena kuin nyt olen. Taistelutoverina vain sinulle käteni ojentaisin, ja olisimme jälleen yksin – molemmat.” (L 79.) Kalliosaaren uskovaisten piirissä Ritvan tyttäret ovat vuorostaan – usein sanattomasti – mukana. Näin he osallistuvat Ritvan ja tämän taiteen halveksuntaan ja tuomitsemiseen, vaikeivät sitä ääneen sanokaan. Irigarayn mukaan naisten ekonomia perustuu subjekti-subjekti-suhteisiin, ei subjekti-objekti-suhteisiin. Tähän subjektienväliseen ekonomiaan äidin ja tyttären välillä liittyy nonverbaalinen kommunikaatio. Jos naiset haluavat päästä miesten kanssa muunlaisiin kuin tuhoaviin suhteisiin, naisten olisi kuitenkin kehitettävä kuvia, sanoja ja symboleita ilmaistakseen intersubjektiivista suhdetta äitiinsä ja muihin naisiin. (Irigaray 1987/1993, 196.) Ritvalta ja hänen tyttäriltään tämä ei onnistu: naisten välisen nonverbaalisen siteen, jota plastiikkatanssi selkeimmin symboloi, katkettua he eivät enää löydä yhteyttä toisiinsa ja jäävät elämään erilleen, toisilleen vieraina, lasiseinän erottamina.

Miehet, ensin Eero ja sitten Jumala, irrottavat Ritvan ja hänen lapsensa läheisestä suhteesta luontoon ja toisiinsa. Samoin tapahtuu Helmi Setälän *Surun lapsessa* (1905): nuoren tytön kirkko on luonnossa ja raamattuna toimii taide, kunnes rippikoulu ja pappi tulevat lapsen luonnollisen uskon tielle. *Lasiseinässä* herätysliike irrottaa Ritvan tyttäreineen lopullisesti naistenvälisestä kokemuksesta, jossa uskonto ja taide liittyvät yhteen. Liike tempaa ennen kaikkea Ritvan tyttären Lean mukaansa, ja tämä osallistuu innolla kodin uudelleen järjestämiseen ja Ritvan taiteen siivoamiseen sivuun. Myöhemmin Lea kääntyy kokonaan pois äidistään ja taiteesta, sillä hän menee naimisiin herätysliikkeen papin kanssa – samaisen liikkeen, joka on täysin tuominut Ritvan taiteen ja pakottanut tämän lähtemään kotoaan. Naistenvälinen yhteys siis katkeaa.

Lasiseinän kokeminen on naistaiteilijan osa, ja tämä seinä erottaa myös naiset toisistaan. Patriarkaalinen yhteiskunta rakentaa *Lasiseinässä* naisten välille esteen, joka estää heidän välisensä solidaarisuuden ja tuen. Miesten ja uskonnon järkkymättömän vallan alla naisilla ei ole toimijuutta. Esimerkiksi tätä taustaa vasten Johanna Karttusen (1990, 196) määritelmä siitä, ettei *Lasiseinässä* taiteilijuus aiheuta syvää vierauden kokemusta, tuntuu perustelemattomalta. Taiteilijuuteen liittyy vierauden ja yksinäisyyden kokemus, joka korostuu Ritvan tyttäreiden tehdessä eron äitinsä elämäntapaan ja Ritvan kodin muututtua vieraaksi, mutta on esillä jo aiemmin, kun Ritva tuntee, ettei voi taiteilijuutensa vuoksi olla sitä, mitä häneltä äitinä ja vaimona odotetaan. Vierauden kokemus huipentuu uskonnolliseen kokoukseen, jossa Inkeri-täti lausuu tuomionsa Ritvan taiteesta ”saastana ja turhuutena” ja kaikki hyväksyvät rukouksen, jossa Ritvalle toivotaan pelastusta. Ritva on tilanteessa ainoa ulkopuolinen. Tämän jälkeen Ritva tuhoaa teoksensa, sairastuu ja palaa Alpeille. Ritva ei enää kuulu Eeron kotiin. Vieraus kuitenkin liittyy olennaisesti taiteilijuuteen muutenkin: ”Luovassa työssä on ihmissielu aina yksin, oi, niin pohjattomasti yksin”, toteaa Ritva taiteilijuudestaan (L 66). Ehkä naistaiteilijaromaanissa esillä oleva vieraus, joka liittyy esimerkiksi äitiyteen tai muuhun naistenvälisyyteen, ei vain ole samaa vierautta, jota miestaiteilijaromaaneissa on totuttu näkemään.

Toisaalta, löydettyään jumalan Ritva itse jää pysyvästi asumaan kauas tyttäristään Alpeille. Näin Ritva itsekkin etäänny naistenvälisyydestä. Naistenvälisyys tarjoaa *Lasiseinässä* luovuuden ja yhteisymmärryksen mahdollisuuksia, mutta maailmankatsomuksen keskipisteeksi tarvitaan Jumalan edustaja, mies ja patriarkka. Naistenvälisyys katoaa uskoon tulon myötä myös Ritvan taiteesta: tyttäriä esittävät veistokset vaihtuvat uskoa symboloivia miehiä, Kristusta ja Franzia, esittäviksi teoksiksi. Ritvan taide ei enää ole naisellista ja herkkää, vaan jylhää ja ylevää – se asettuu kilpailemaan Ritvan ja Eeron kotia hallitsevan (miestaiteilijan tekemän) *Kristus*-veistoksen kanssa ja löytää jopa paikkansa vuoriston kirkosta.⁷³

Vaikka luonto saa *Lasiseinässä* äärimäisen myönteisiä merkityksiä, luontoon liittäminen voi toimia myös naisten alistamisen välineenä. Naisen yhdistäminen luontoon legitimoit heidän sulkemisensa pois kulttuurin piiristä (Melkas 2011a, 55). Naisen yhdistäminen puihin ja kukkiin alkoi suuressa määrin 1800-luvulla. 1800-luvun kirjallisuudessa ja kuvataiteessa naiset ja aviovaimot, jotka ennen oli esitetty miestensä tasavertaisina tovereina, esitettiin hentoina, kauniina, helposti murtuvina kasveina, joita puutarhurin, miehen, piti suojella ja vaalia. 1800-luvun loppupuolella naista tuskin enää esitettiin maalaustaiteessa muuten kuin kukkien ympäröimänä ja hänestä tuli suorastaan Flooran personifikaatio. Naisen ajateltiin lisäksi voivan oppia olennaisia asioita roolistaan tutkiskelemalla suloisia, äänettämiä kukkia. Nainen kuvattiin usein myös puuna, passiivisena ja maahan kiinnittyneenä. (Dijkstra 1986, 5–16, 94; ks. myös Parente-Čapková 2006, 204.)

Ritvan nimi tarkoittaa koivun oksaa ja Ritva nähdään ja hän näkee itsensä usein puun kaltaisena. Koivuun on liitetty naisellisuus, kauneus, nöyryys, uhrautuvaisuus, omistautuvuus, hyvyys ja puhtaus – kaikki tavoiteltavina

⁷³ Kuten toin esiin, samanlainen siirtymä naistenvälisyydestä miesauktoriteettiin on esillä myös Stenbäckin teoksessa *Preludio/Mor*. Teoksessa taiteilija Toionin äiti on ollut harpisti, kuten Toionin on, ja Toionin ja hänen äitinsä välit ovat olleet erittäin läheiset. Äidin kuoltua Toionin voi yhä taiteessa olla yhdessä äitinsä kanssa; äidin ääni soi harpun kielissä. Toionin kuvailee musiikkia: "Då levde jag hos dig, mor" (*Preludio/Mor*, SKS Kia c274). Äiti on Toioninille myös jumalan paikalla ennen kuin Toionin kääntyy katoliseksi – ja osittain sen jälkeenkin. Äidin kuolema ei erota tytärtä ja äitiä toisistaan, vaan tytär elää yhteydessä äitiinsä jopa siinä määrin, että se tekee hänen elämästään vaikeaa ja onnetonta – ainakin miespuolisten, katolisten henkilöihahmojen silmissä. Toionin on niin suuresti äitinsä kaltainen, että hän kelpaa tämän sijaiseksi: Toionin ja hänen äitinsä entinen rakastaja, sittemmin veli Francescona luostarissa elävä Louis Gaspard rakastuvat teoksen kuluessa.

pidettyjä ominaisuuksia 1900-luvun alun naiselle ja vaimolle. Kun Ritva tanssi plastiikkaa, "[...] nuori varsi taipui harmaassa mekossa kuin keväinen virpi" (L 23). Myöhemmin hän tuntee olevansa kuin "[...]nuori puu, valkoinen, kesäinen koivu, joka väkivallalla riistettiin irti juurineen kotirannastaan. Häneen koski, ja häntä hirvitti ajatus, että juuri Eerolla oli voimia suorittaa tämä työ." (L 25.) Ritva on kuin metsästä haettu kasvi, jonka Eero haluaa muokata omaan puutarhaansa sopivaksi, kesyttää ja saada unohtamaan villiytensä. "Sinä olet vielä nuori, kaunis puu, Ritva! Mutta hyvä niinkin. Taivut, taivut – säästyt ehkä taitumisesta" (L 44) sanoo Eero, kun Ritva toimii vastoin hänen tahtoaan.

Lasiseinässä naisen määrä on taipua ja nöyrtyä sisar Felician tapaan. Ritvakin pitää myöhemmin hyvänä sitä, että on kadottanut luonteensa hyökkääväisyyden, että hän on "lehti tuulessa" (L 60). Myös Franzille Ritva näyttäytyy hentona kasvina, mutta uusi rakastaja nimeää naisen uudelleen. Franzille Ritva on Orvokki. Franz nimeää Ritvan nuoruuden muistonsa perusteella. Talven tultua yllättäen nuori Franz pelasti lumen keskeltä orvokin ja vei sen huoneeseensa, jossa se kukoisti. Samanlaisena hän näkee Ritvan: kärsivänä, mutta elämänhaluisena – yhtäläillä kuitenkin hentona kasvina. Kuitenkaan orvokkiin liitetyt määreet eivät ole kovin kaukana koivuun liitetyistä: orvokkiin on yhdistetty viattomuus, vaatimattomuus ja nöyryys.⁷⁴

5.3. Tummat ja vaaleat sisaret

Äitiys korostuu erityisesti *Lasiseinässä*, kun taas *Kolmessa vuorokaudessa* on suuri merkitys sisaruussuhteilla. Paula ja Sylvia peilaavat jatkuvasti toisiaan ja määrittävät toistensa kautta. Sisaruussuhteeseen ei kuitenkaan sisälly juurikaan turvaa, tukea tai naistenvälistä ymmärrystä. Vaikka sekä Sylvia että Paula ovat taiteilijoita, ei tämäkään yhteys rakenna siltaa heidän välilleen: Paula kokee taiteilijuutensa arvottomaksi sisarensa saaman rakkauden rinnalla, ja Sylvia on sisarelleen kateellinen siitä, että tällä on mahdollisuus

⁷⁴ Myös *Murtuneissa toiveissa* on sellaisia henkilönimiä kuin Neiti Vanamo, Rouva Angervo ja Laura Matara. Samoin *Kolmen vuorokauden* päähenkilön Sylvian nimi tarkoittaa metsää. Sylvian nimi korostaa lisäksi hänen äitiytään: Rhea Silvia on roomalaisessa tarustossa Romuluksen ja Remuksen äiti.

omistautua taiteelleen. Paulan ja Sylvian sisaruutta määrittää lähinnä vertailu, kateus ja riittämättömyyden tunne. Kun Sylvia arvelee, ettei Paula juuri häntä ihaile, tämä vastaa: ”Taidat olla väärässä. Kadehtiminen on ihailun nurja puoli” (KV 208). Paula tuntee itsensä Sylviaan verrattuna ei-naiseksi: hän ei ole haluttava, rakastettu eikä hedelmällinen, hänellä ei ole puolisoa eikä perhettä. Paula ja Sylvia päätyvät usein riitelemään, niin myös viimeisellä tapaamisellaan. Itsensä peilaaminen, opiskelu ja kontrastointi sisarellisissa keskusteluissa onkin yleinen teema lukuisten naisten kirjoittamissa romaaneissa (Brownstein 1982/1984, 108, 129–130). Sylvia ja Paula asettuvat näin samaan jatkumoon mm. *Ylpeyden ja ennakkoluulon* (1813) Elizabeth ja Jane Bennetin, Charlotte Brontën *Shirleyn* (1849) Carolinen ja Shirleyn ja Doris Lessingin *Kultaisen muistikirjan* (1962) Annan ja Mollyn kanssa.

Siskoilla (sekä todellisilla että kirjallisilla) vaikuttaa olleen Euripideesta asti pyrkimys de-identifikaatioon, toiselle vastakkaisten piirteiden kehittämiseen itsessä. Kahden toisistaan poikkeavan sisaren juoni löytyy esimerkiksi *Raamatusta* Martan ja Marian muodossa. Yleinen tapa erottaa siskokset on ollut tehdä toisesta perinteisesti kaunis ja kuvata toista muulla tavoin puoleensavetäväksi. Eräs raamatullinen versio sisaruudesta on Lean ja Raakelin tarina, jossa toiselle sisarelle on annettu kauneus, toiselle hedelmällisyys. (Brown 2003, 3–6.) Kuitenkin Sylvian ja Paulan tapauksessa Sylvia on sekä kaunis, puoleensavetävä että hedelmällinen. *Kolmessa vuorokaudessa* sisaruksia kontrastoidaan paljon juuri hedelmällisyyden kautta – onhan Sylviällä kolme lasta, mutta Sylvian lapsia rakastavalla Paulalla ei yhtään.

Hedelmällisyyden symbolina toimivat konkreettisesti ja ironisesti hedelmät. Ainoassa teoksessa esitetyssä lapsuusmuistossa Paula kertoo, kuinka hän peilasi itseään salaa ullakolla sellaisina päivinä, joina perheessä poimittiin päärynöitä. Ennen kiipeämistään ullakolle Paula etsi päärynäpuusta lehtien seasta viimeisetkin itsepintaiset päärynät. Kypsät, eroottisiksi kuvatut hedelmät, joihin peilailu liittyy yhdistävät Paulan peilaamisen tarpeen naiseuteen ja sen etsimiseen. Samanlaista peilausta Paula jatkaa aikuisena suhteessa Sylviaan. Sylvian luona kutsuja valmisteltaessa Paula taas tuomitsee

säilykepäärynät: ”Tuollaiset keitetyt päärynät eivät ole mistään kotoisin, anteeksi vain[...] Ne [päärynät] ovat vain poimimista varten.” (KV 26.) Vaikka Sylvia tarjoileekin jälkiruuaksi säilykepäärynöitä, häneen yhdistyvät hedelmistä kesäiset, sormiin sulavat mansikat. Elias muistelee kesäpäivän hetkeä, joka on täynnä Sylvian naisellisuutta ja vetovoimaa: ”Hän oli istunut ja ojensi nyt minulle kättään. Kolme kypsää mansikkaa: ’Syö sinä ne!’ ja marjat olivat niin tulisen tuoksuvia ja valmiita, että ne miltei sulivat avatun kämmenen lämpöön. Kumarruin, poimin ne huulillani Sylvian kädeltä.” (KV 301.) Paulan kohdalla hedelmällisyysymboliikka on armotonta: hän nyhtää elinvoimaiset porkkanatkin penkistä.

Paula on korostetun älykäs ja oppinut, mutta edes näitä ominaisuuksia hän ei saa pitää yksin, sillä myös Sylvia on kuvattu älykkääksi ja sivistyneeksi. Taiteilijanaisten osattomuus korostuu jälleen kerran. Siskoksia on kirjallisuudessa kuvattu myös kahdeksi puolikkaaksi joiden täytyy yhdistyä kokonaiseksi (Brown 2003, 11). Juuri tällainen sisaruspari ovat Paula ja Sylvia, elämä ja kuolema, positiivi ja negatiivi – yhdessä yksi kokonainen nainen. Toisaalta Sylvia sisältää kaikki mahdollisuudet jo itsessään eikä varsinaisesti tarvitse Paulaa, joka on, Eliaksen sanoin, vain Sylvian negatiivi. Kuitenkin Paulan ja Sylvian sisaruutta määrittää olennaisesti kateus: kumpikin haaveilee siitä, mitä toisella on, oli tämä sitten aikaa ja vapautta tai perhe ja rakkaus.

Sisarusuus on usein kirjallisuudessa edustanut naisten erilaisia valintoja, kuten valintaa kodin ja uran välillä – juuri avioliiton ja uran välillä tehtävä valinta oli tyypillisesti esillä 1800-luvun lopun kirjallisuudessa. Siskosten esittäminen täysin vastakkaisina saattaa liittyä tarpeeseen rekonstruoida oppositio ja pohtia mahdollisuutta, että nainen voisi yhdistää erilaisia laatuja, ettei valintaa avioliiton ja uran välillä tarvitsisi tehdä. (Brown 2003, 2, 4, 9–10.) Kuten toin ilmi aiemmin, Paulan ja Sylvian valintoja ja kohtaloita voi lukea avioliitto tai kuolema -juonikonvention esityksenä. Kodin ja uran välistä valintaa voi pitää tämän konvention toisena versiona, joka sekin sopii niin Paulaan ja Sylviaan kuin *Lasiseinän* Leaan ja *Taruunkin*. Toisin kuin Lea ja *Taru* – perheenemäntä ja yksinäinen tiedenainen – Paula ja Sylvia eivät sokeasti toista tätä konventiota, sillä vaikka Sylvia selvästi edustaa avioliiton ja kodin juonta, hänellä on myös uransa pianistina ja seikkailunsa Eliaksen kanssa. Toisaalta konventio ei ole

ollut yksiulotteinen kirjallisuudessa aiemminkaan. Toisilleen vastakkainen sisaruspari on esillä jo *Corinnessa* (1807). Teoksen päähenkilö Corinne on tietenkin epäkonventionaalinen taiteilija, mutta tämän sisar Lucile ei kuitenkaan ole yksipuolisen naisellinen ja konventionaalinen hahmo, vaan moniulotteinen ja yllättävä. (Brown 2003, 14, 15, 18.) *Corinnessa* on esillä ajatus siitä, että Lucilen tyttäressä voisivat yhdistyä Corinнен eläväinen älykkyys ja Lucilen kotoinen, naisellinen charmi (mts. 26), ja *Kolmessa vuorokaudessa* tämä liitto tavallaan toteutuu Sylvian kohdalla. Toista naista, Paulaa, ei tarvita, koska Sylvia on kaikkea: kaunis, haluttava, eroottinen, hedelmällinen, luova, lahjakas ja älykäs. Tai kenties tilanne on sama, kuin Geraldine Jewsburyн *Half Sisters* -romaanissa (1848): molemmat sisaret saavat osakseen sekä Corinnea että Lucilea, ja näennäinen Lucile, kaunis, perinteinen nainen, onkin epäonnistunut Corinne, itseään toteuttava taiteilija. (Brown 2003, 28.) *Kolmessa vuorokaudessa* Sylvia on täysi ja kokonainen nainen ja Paula hänen epäonnistunut varjonsa.

On kuitenkin selvää, että täydellistä naiseutta ei voi saavuttaa ilman jonkinlaista hintaa. Konventionaalinen sisko saattaa olla esitetty niin, että kriteerit, joilla naisen käytöstä arvioidaan, tulevat kyseenalaisiksi. Naiselliseen käytökseen, passiivisuuteen, itsekontrolliin ja soveliaisuuden tarpeeseen saattaa liittyä myös hulluus. (Brown 2003, 34.) Vaikka Paula on *Kolmessa vuorokaudessa* se, jonka mielenterveys järkkyy itsemurhaan asti, on myös Sylvia kaikkea muuta kuin ehjä ja onnellinen. Sylvia käyttäytyy aggressiivisesti, kokee riittämättömyyttä ja epätoivoa ja hänestä todetaan: ”Sillä Sylvia on päivä päivältä huomannut, että hän särkyy ja jakautuu[.]” (KV 15.) Paula takertuu puun runkoon estääkseen itseään huutamasta, Sylvia taas irvistele peilin edessä purkaakseen sopimattomia tunteitaan. Kiinnostavaa on, että kun Sylvia on esitetty kirjaimellisesti peilin edessä, hän irvistele. ”On hauska kuulla, että sinä sentään purat itseäsi kauhunaamioihin peilin edessä, sinäkin. Se on välttämätöntä, varsinkin kun sinulla on perhe, joka odottaa, että olet määrätynlainen ja turvallisesti sama joka päivä” (KV 32), toteaa Paula. Sylvia siis voi näyttää itselleen peilin edessä myös särönsä ja rumat kasvonsa – näin hän jaksaa säilyttää eheän ulkokuorensa paremmin. Kohtaamisissa itsen kanssa kuitenkin

paljastuvat minuuden halkeamat. Peilistä näkyy se, mitä muille ei voi näyttää, säröinen, hajoava minuu.

Raja Paulan ja Sylvian välillä on häilyvä: sisarukset ovat siinä määrin toistensa kaltaisia, että oikeastaan on vain sattumaa, että Sylvia on rakastettu ja pelastettu ja Paula yksinäinen ja kadotettu. Kaikki se, mikä Sylvian elämässä saa Paulan kateelliseksi, vaatii suunnattomia ponnistuksia Sylvialta ja repii häntä kahtia: täydellistä naista on mahdotonta kokea eheästi, vaikka esitys olisikin ulospäin uskottava. Brownin mukaan hulluus onkin tapa marginalisoida tiettyjä naisten kategorioita. Usein sisaruutta käsittelevissä teksteissä näkyy terveen siskon potentiaalinen mahdollisuus tulla luokitelluksi hulluksi, mikä korostaa hulluuden ja terveyden häilyvää rajaa. (Brown 2003, 34.)

Juliana de Nooy on tutkinut kaksosia kirjallisuudessa ja elokuvissa. Vaikka Paula ja Sylvia eivät ole kaksosia, heitä selvästi kontrastoidaan toisiinsa kaksosten tapaan – de Nooy (2005, 49) mukaan kirjallisuudesta onkin vaikea löytää naiskaksosia. Elokuvissa esiintyvät usein hyvä ja paha sisar Paha sisar vie hyvän tytön miehen, mutta hänen kuollessaan hyvä sisar saa miehensä takaisin. Kuitenkin hyvän sisaren on tultava kokonaiseksi löytämällä seksuaalisuutensa – hänestä täytyy tulla kahden sisaren synteesi. Lopulta onkin melko yhdentekevää, kumpi sisarista selviytyy (de Nooy 2005, 47–52.) *Kolmessa vuorokaudessa* sekoitetaan myös tätä kuviota, sillä Paulaa, johon liitetään kylmyys ja kuolema, ei ole esitetty pahana vaan onnettomana ja hauraana. Hän on myös sisarista se, jolle seksuaalisuus pysyy vieraana – vaikka hän yrittääkin vietellä Eliaksen, josta myös Sylvia on kiinnostunut. Toisaalta Sylvia riittää täyttämään molempien sisarten paikan olemalla äiti ja taiteilija, hedelmällinen ja kaunis, ruumiillinen ja älykäs. Sylvian ei tarvitse Paulan kuoleman myötä tulla siskosten synteeksiksi, sillä hän on sitä jo valmiiksi.

Kahden mahdollisimman erilaisen sisaren motiivi on esillä myös *Lasi-seinässä*. Taru ja Lea, Ritvan kaksostytöt, ovat aina yhdessä mutta muuten toistensa täydellisiä vastakohtia. He toteuttavatkin Paulaa ja Sylvialta paremmin ajatusta kahdesta vastakkaisesta sisaresta. Lea on perinteisen naisellinen, kaunis ja vailla syvyyttä, kun taas Taru on villi, taiteellinen ja sekä ajatuksissaan että tunteissaan syvälinen. Taiteilijuuden kuriton ruumiillisuus tulee esille Tarussa, jonka uni paljastaa: "[Taru] heittelehti kunnes vuodevaatteet,

tummat kiharat ja puoliavoin suu muistuttavat jonkun modernistin asetelmaa.” (L 17.) Tarun myllätyt vuodevaatteet, valtoimet kiharat ja puoliavoin suu vievät ajatukset hallitsemattomaan seksuaalisuuteen, jolle ei löydy paikkaa konservatiivisesta kodista, mutta jonka on silti purkaututtava. Lea taas nukkuu viattomasti kuin lapsi, ”valkoiset sormet ristissä posken alla” (L 17).

Vastakohtaisuudesta huolimatta sisaret ymmärtävät toisiaan: he saattavat kinastella keskenään mutta muiden edessä he tukevat toisiaan. Näissä siskoissa toteutuu myös ajatus toisesta sisaresta perinteisesti kauniina ja toisesta muulla tavoin puoleensavetävänä: Lea on kaunis, viaton ja vailla salaisuuksia, mutta Taru on kiinnostava, vaikeasti tavoitettava ja seksuaalinen. Näennäisen täydellisesti naisen paikalle asettuva Lea saa kodissa osakseen kiitokset, vaikka tarvitseekin usein kulissien takana Tarun apua. Lea on isänsäkin mukaan ”sovittava ja pehmeä” sekä ”vaalea ja puhdas” (L 82). Taru kuvaa sisartaan ”Hän on terve ja kukkea kuin kesäinen ruusu” (L 134). Lea myös lupautuu opiskelemaan talousopistoon, mikä sopii hänen tulevaan ”uraansa” papin puolisona. Taru taas haaveilee näyttelijänopinnoista ja päätyy tutkijaksi. Huomattavaa on, että myös tytärten nimet, raamatullinen Lea ja mielikuvituksen viittaava Taru, kertovat tyttöjen erilaisista luonteista ja kohtaloista. Kuitenkaan myöskään näitä sisaria ei voi asettaa hyvän ja pahan tytön lokeroihin: Taru luopuu radikaaleista suunnitelmistaan ja jää viettämään hiljaista elämää Lean ja tämän puolison luokse, eikä Lea ole pelkästään viaton ja naiivi.

Eräs hyvin tyypillinen tapa erottaa sisarukset toisistaan kirjallisuudessa on ulkonäkö. Useissa teksteissä toinen sisko on intohimoinen, luova, kontrolloimaton ja tumma, ja kontrastoituu kiltimpään vaaleaan siskoon, kuten Grimmin sadussa ”Lumivalko ja ruusunpuna”. Tunteellisuus ja itsehillinnän puute vaaleatukkaisilla naisilla yhdistetään usein kevytmielisyyteen, pinnallisuuteen ja seksuaaliseen löyhyyteen. (Brown 2003, 7; ks. myös Lappalainen 2012, 210.) Rose Weitzin mukaan länsimaisessa kulttuurissa vaaleat hiukset on yhdistetty lapsenkaltaiseen puhtauteen, tummat hiukset seksikkyyteen ja intohimoon (ks. Ofek 2009, 61). Viktoriaaniset tiedemiehet tulkitsivat vaaleahiuksisia naisia enemmän infantiileiksi, avuttomiksi, aseksuaalisiksi ja passiivisiksi kuin tummahiuksisia, ja

prerafaeliitit kuvasivat vaarallisia sankarittaria tummahiuksisina (Ofek 2009, 62–63).

Samaa ajatusta edustaa Linda Hufin (1983/1985, 7) jako taiteilijapäähenkilöön ja tämän *foil*-hahmoon, joka on perinteisen, kunnollinen nainen, ja useimmiten vaalea ja aurinkoinen, ja jota vasten taiteilijanaisen, useimmiten tumman, taiteilijuus ja estottomuus korostuu. Ajatuksen *foil*-hahmosta esittelee Leslie Fiedler, ja sitä käyttää myös Linda Pannill. Pannillin mukaan *foil*-hahmon käyttäminen on toisaalta kertonut miesten asenteiden hyväksymisestä, toisaalta todellisuudesta, jossa naiset on pakotettu äärimmäisiin ja toisensa poissulkeviin rooleihin. (Pannill 1975, 61–62.)

Lasiseinän Leaa kuvataan usein sanomalla, että hän on vaalea ja kaunis, Tarusta taas sanotaan, että hän on tumma, sulkeutunut ja yksinäinen. Taru on se, joka jatkaa – myös mustahiuksisen – Ritvan ja tämän äidin perintöä, vaikkakin taiteilijan sijaan tieteilijänä. Hän on myös äidilleen ”rakas” kun taas Leaan Ritva liittää sanan ”kaunis”. Leaan ei liitetäkään yksinomaan myönteisiä määreitä: hän on kertomuksen vaalea tyttö, kaunis mutta vailla suuria periaatteita ja rohkeutta. Leaa kuvataan selkärangattomaksi, kun taas Taru seisoo rohkeasti periaatteidensa takana. Kun Inkeri-täti vastustaa Tarun ajatusta lähteä teatterikouluun muistuttamalla papin saarnoista, Taru ilmoittaa: “[...] me kaikki näyttelemme. Ero on vain siinä, että uusi pappi näyttelee hyvin. Sen Tarukin tahtoi oppia – mutta taiteena, ymmärsikö täti?” (L 77.) Siskokset kokevat kaiken rinnakkain, mutta siinä kun Lean tunteet ovat kevyitä ja helposti syttyviä, Taru tuntee tuskallisen voimakkaasti. Kun Lea voi tyynesti ilmoittaa antavansa sydämensä jumalalle, Taru voihtii: ”Minä hukun!” (L 82.)

Foil-ajatusta voidaan käyttää myös Paulaan ja Sylviaan, mutta määritelmän tekee *Kolmen vuorokauden* tapauksessa kyseenalaiseksi se, että vaikka Sylvia vastaa monelta osin vastahahmon määritelmää, hän on kuitenkin myös taiteilija. Juuri äitiyden ja taiteilijuuden rinnakkaisuus tekee Sylviasta kiinnostavan hahmon. Sylvia on myös Paulaa konventionaalisempi seksuaalisesti, mutta edustaa kuitenkin teoksessa nimenomaan ruumiillista, haluttavaa naista. Sylvia, äiti ja vaimo, on sitä paitsi tumma ja Paula, taiteilija, on vaalea. Tämä ristiriitainen väritys sopii teoksen ajatukseen siitä, ettei kumpikaan sisarista ole yksioikoisesti asetettavissa tietylle naisen paikalle. Sarah Annes Brownin

(2003, 9-10, 24) mukaan vaalea sankaritar saa usein sankarin puolisoikseen – tumman naisen osa on usein menettää rakkautensa ja ehkä elämänsäkin, mutta hän saa osakseen lukijan sympatiat. *Lasiseinän* Taru ei menetä rakkauttaan eikä elämäänsä, mutta lukijan on silti helppo asettua oikeuksiensa puolesta taistelevan Tarun puolelle perinteisiin ratkaisuihin ajautuvan Lean sijaan. *Kolmen vuorokauden* Paula taas on osaton kaikkeen, hän menettää sekä rakkautensa että elämän. Paulan kohtalo tuntuu kohtuuttoman julmalta, etenkin kun hän tulee torjutuksi vielä Sylviankin taholta.

Paulan ja Sylvian sisaruus rakentuu paljolti *Tuhannen ja yhden yön tarinoiden* kehyykseen. Paula itse nimittää itsensä Scheherazadeksi, Sylvian tämän sisareksi Dinarzadeksi ja Eliaksen kuningas Shah-Riariksi. *Tuhannen ja yhden yön* kehyskertomuksen alussa Kuningas Shah-Riar nai visiirinsä tyttären Scheherazaden – lähes kaikki muut neidot ovat jo joutuneet kuninkaan morsiamiksi ja sitten mestatuiksi. Kuninkaan ensimmäinen vaimo on ollut uskonon ja petetty kuningas hankkiutuu uusista vaimoista eroon ennen kuin nämä ehtivät ryhtyä petollisiksi. Scheherazade kuitenkin pelastautuu kertomalla kuninkaalle tarinoita, jotka saavat tämän pauloihinsa. Kuninkaan on annettava vaimonsa elää, jotta hän saisi kuulla tarinan loppuun seuraavana yönä. Näin kuluu tuhat ja yksi yötä, Scheherazade synnyttää kolme poikaa ja vähitellen kuningas rakastuu vaimoonsa, eikä enää haluakaan surmauttaa tätä.

Paulaan liitetään kylmyys ja kuolema, eikä hänellä ole Sylvian viehätysvoimaa ja naisellista lämpöä – hänen ainoa mahdollisuutensa käydä naises- ta on yrittää asettua haluttavan sisaren, Sylvian, tosielämän Scheherazaden, osaan. Kun Elias jää Paulan luo viettämään yötä mustan kahvin äärellä, Paula yrittää vietellä Eliaksen; hän yrittää käydä Sylviasta, jota kohtaan Elias tuntee vetoa, ja siten saada Eliaksen haluamaan itseään. Paulan ja Eliaksen kävellessä kadulla kohti Paulan kotia, Paula houkuttelee Eliaksen suutelemaan itseään: ”Ettekö te osaa suudella ensinkään’, hän kysyi. Huuleni koskettivat Paulan tukkaa, ja tunsin lumihiuhtaleitten kylmän maun suussani. ’Kuvitelkaa, että minä olen Sylvia.’” (KV 83.) Hetkeä myöhemmin Paula analysoi tilannetta: ”Ja kun minä pyysin teitä suutelemaan itseäni, suutelitekin häntä [Sylviaa], mutta ette onnistunut. Suutelite minua ja olitte hirveän pettyneet.” (KV 84.) Paula ei kuitenkaan luovu yrityksestään: kotona asunnossaan hän riisuutuu ja tarjou-

tuu Eliakselle, kuningas Shahr-Riarille, tämän nuorena morsiamena Scheherazadena sanomalla ”[...]käy ja katso, vieläkö palvelijattaresi hengittää vai onko hänen ruumiinsa kuin varjo ja jää. Tule ja tunnustele minua[.]” (KV 91.) Elias kuitenkin torjuu Paulan, ja kuten jo aiemmin esitin, tämän mukana kuoleman.

Vaikka viettelykohtaus on tähän asti esitetty Paulan puolelta leikinä, mahdottomana vitsinä, nyt käy ilmi, että pelissä on enemmän: Eliaksen torjuttua Paulan tämä rukoilee hädissään tunnustusta ja lopulta puhkeaa itkuun. Paulan ainoa toivo, toivo käydä sisarestaan, on mennyt. Samalla on mennyt myös Paulan mahdollisuus elämään. Paula ei voi olla Scheherazade, johon kuningas rakastuu – hän ei saa rakkautta, kolmea lasta ja valtakuntaa, jotka kuuluvat Sylvialle. Paula saa Scheherazadelta vain yhden ominaisuuden, sen että hän on runoilija, sadunkertoja, kun taas koko muu maailma on Sylvialle avoin. Paula kuvailee kokemustaan myöhemmin Sylvialle:

Minä olen Scheherazade. joka kertoo satuja. Se on muuten mukavaa, mutta siinä on aina oma kaula vaarassa. Täytyy kertoa hyvin taitavasti, ja lopettaminen merkitsee loppua itselleenkin. Sillä välin Dinarzade on vapaa, kävelee puutarhassa ja tekee ostoksia torilla, keittää vihanneksia, tapaa miehiä, rakastuu, saa lapsia, hoitaa kukkia ja syöttää kyyhkysii. Sitä on vaikea katsella, kun itse istuu ristikon takana hengenvaarassa. (KV 208.)

Kiinnostavaa on, että unien, satujen ja sisäiskertomusten runsaus on modernistissa teoksissa liitetty normaaliuden valtuutukseen: kaikki lapset lukevat satuja, kaikki ihmiset näkevät unia (Viikari 1992, 65). *Kolmessa vuorokaudessa* sanoudutaan tietoisesti irti unista (henkilöhahmojen uniin ei ole pääsyä) ja satujen merkitystä on teoksessa vaikea liittää normaaliuteen.

Paulan on siis tyydyttävä paitsioon jäävän sisaren osaan ja kuolemaan. *Tuhannen ja yhden yön* sisarusleikki kuitenkin jatkuu. Mennessään viimeisenä vuorokautena tapaamaan Sylviaa, Paula puhuttelee tätä Dinarzadeksi: ”Kas kun sinä et punastu. Dinarzaden pitäisi’ ’Dinarzade, nargileh, granaattiomena. Oletko lukenut Tuhatta ja yhtä yötä?” (KV 199.) *Tuhannessa ja yhdessä yössä* juuri sisar Dinarzade on se, joka mahdollistaa Scheherazaden pelastumisen pyytämällä sisartaan kertomaan tarinan, jonka lumoihin kuningas jää. Tarinassa Scheherazade on älykäs ja lukenut siinä kuin Dinarzade on vain tämän kaikin puolin ihailtavan naisen sisar Dinarzaden ääntä ei *Tuhannen ja yhden yön* tarinassa juuri kuulla: hän suostuu vastaan väittämättä sisarensa

ehdotukseen tulla kuninkaan luo ja hän pyytää sovitusti tarinaa – hän jopa istuu vuoteen jalkopäässä kuninkaan rakastellessa nuoren morsiamensa, hänen sisarensa kanssa. *Kolmessa vuorokaudessa* Paulaan kyllä liitetään Scheherazadelle kuuluvia attribuutteja: hän on lukenut, viisas ja älykäs. Tästä huolimatta Paula on sivuhenkilö kaiken kiertyessä Sylvian puoleensavetävän hahmon ympärille. Paula on Dinarzade, se, joka katselee sisarensa rakkautta sivusta. Naiskirjailijat ovat ennenkin käyttäneet *Tuhannen ja yhden yön tarinoita* pohtiessaan naisten mahdollisuutta selviytyä ja luoda. Karen Blixen käyttää Scheherazaden hahmoa novellikokoelmassaan *Seven Gothic Tales* (1934). Tiina Kirss (2011, 31) tulkitsee, että Blixenillä naisen tarve kertoa tarinaa voikin olla selviytymistäktiikka.

Kuitenkin Dinarzaden tapaan myös Sylviällä olisi mahdollisuus pelastaa Paula. Paula tuntuu sisarensa luona käydessään anovan seuraa ja huomiota, mutta Sylvia syyttää häntä päiväjärjestyksen sekoittamisesta ja siitä, että hän aina vie mukanaan jotain. Paula kaipaasi ymmärrystä ja turvaa, mutta Sylvia ei olisi valmis antamaan hänelle edes pientä iloa, savuketta. Sylvia lähestulkoon ajaa sisarensa ulos. Sylvian koti ei tosin ole palatsi vaan kolmen huoneen asunto eikä se tarjoa notkuvia herkkupöytiä vaan pula-ajan säännösteltyä ruokaa, mutta Paulalle se merkitsee paljon. Hänen ajatuksensa tapahtuman jälkeen näyttävät Sylvian armottomana, jopa julmana sisarensa:

Nyt minua sentään palelee. Miksi Sylvia ei pyytänyt minua jäämään? [...] Olisin tahtonut käydä katsomassa lapsia, mutta Sylvia ajoi minut ulos. [...] Sylvia olisi voinut pyytää aamiaiselle. Minä en olisi syönyt paljon. Olisin kehunut hänen puuroaan. Puurokin on hyvää, kun on ihmisiä ympärillä, joista pitää. (KV 228.)

Tietenkään tämä ei ole koko totuus: Paula itsekin myöntää käyttäytyneensä omituisesti ja tahallaan ärsyttäneensä Sylviaa: hän on ottanut puheeksi Eliaksen vierailun luonaan ja Eliaksen hänelle antamat kukat. Joka tapauksessa Sylvian luota lähdettyään Paula on kahta pahemmin eksyksissä ja onneton ja samana iltana hän tappaa itsensä.

Sisaruuden teema on esillä myös *Menneessä päivässä*. Päähenkilöllä on ollut kaksoissisko, joka on kuollut pienenä. Tämä korostaa teoksessa muutenkin esillä olevaa motiivia, naisten liittymistä toisiinsa ja oman minuuden puuttumista: siskokset ovat muistuttaneet toisiaan niin paljon, että

heitä on tuskin erottanut toisistaan. *Menessä päivässä* naiset ovat siis keskenään vaihdettavissa monella eri tasolla.⁷⁵ Menettyään siskonsa päähenkilö kokee usein tämän olevan paikalla, ja välillä hän epäilee heidän menneen keskenään sekaisin: päähenkilö olisikin se, joka katselee maailmaa jostain ylhäältä kun taas hänen siskonsa eläisi hänen paikallaan maassa. Siskon kuolema korostaa päähenkilön yksinäisyyttä: menetettyään siskonsa hänellä ei ole vanhassa talossa muuta seuraa kuin seiniltä katselevat muotokuvat.

5.4. Luostarisisaret

Ainoa tutkimassani aineistossa esillä oleva sisaruus ei ole biologista sisaruutta: *Lasiseinän* tuberkuloosiparantola sijaitsee luostarin yhteydessä ja sisariksi kutsutaan myös luostarisisaria. Luostarin elämää ei kuvata kovin paljon, mutta on selvää, että sisar Felicia ja noviisi Anna ovat Ritvalle henkilöitä, joihin suhteessa hän rakentaa omaa identiteettiään ja tekee valintojaan. Felicia ja Anna ovat myös vastineet Ritvan tyttärille Lealle ja Tarulle – Felician voidaan ajatella vastaavan vakavaa ja pohdiskelevaa Tarua ja Annan kepeää ja iloista Leaa. Sekä kotonaan että parantolassa Ritva siis viihtyy nuorten naisten seurassa. Janice Raymondin mukaan protestanttinen uskonpuhdistus vei naisilta vallan, joka heillä aiemmin oli katolisten luostarien sisällä. Luostareissa naiset saattoivat opiskella, tehdä taidokkaita käsitöitä ja taidetta, hallita suuria maa-alueita ja käyttää poliittista valtaa – luostarit olivatkin haluttuja paikkoja. Mieshierarkia oli konfliktissa tämän itsenäisyyden ajatuksen kanssa. Luostarisisaria pidettiin huorina, epäilyttävinä itsenäisinä naisina, vaikka todellisuudessa juuri ”vapauttamalla” naiset luostarista luotiin uusi irtolaisnaisten luokka. Monet luostarisisaret olivat haluttomia jättämään luostareitaan uskonpuhdistuksen tullessa ja yrittivät puolustaa niitä viimeiseen asti. Protestanttinen uskonto tarjosi naisille luostarisisarouden sijaan toista, miesten kannalta helpommin hallittavaa roolia: äidin ja puolison

⁷⁵ Setälän *Surun lapsessa* mies olettaa vaimoksi ottamansa kasvattityttären synnyttävän itsensä toisinnon; pienen tytön, joka odottaa oven takan lumituiskussa.

roolia. Esimerkiksi Martin Luther esitti äitiyden naisen kutsumuksena. (Raymond 1986/1991, 75, 81–85, 99, 104–108.)

Ritvan on aluksi vaikea ymmärtää Felician ja Annan tekemää ratkaisua: nuorten ja elämäniloisten naisten sulkeutuminen luostariin näyttää hänestä elämän – ja äitiyden – hukkaan heittämiseltä. Luostarisisaret taas ihmettelevät sitä, kuinka nuori Ritva voi jo olla suurten tyttöjen äiti ja niin vanhan miehen vaimo, että miestä voisi luulla hänen isäkseen. Ritva on omaksunut protestanttisen ajattelun, jossa naisen ainoa paikka on äidin ja vaimon: hän esittää äitiyden naisen raamatullisena tehtävänä, joka vertautuu nunnan kutsumukseen. Ritva tarjoaa Annalle äitiyttä vaihtoehtona luostarisisareksi ryhtymiselle: ”[...]Tulkaa äidiksi, synnyttäkää maailmaan terveitä, suloisia lapsia. Sekin voi joskus olla Jumalan palvelemista” (L 19). Myös toisaalla Stenbäck kaipaa rukousnauhaa kunnes muistaa, että rukousnauhan helmiä ovat lapset (”Ajan kasvot”, SKS Kia c274). Luostarisisaret ovat kuitenkin valinneet elämän, johon äitiys ei kuulu. Myös Ritva alkaa myöhemmin nähdä sisarten valinnan suoman tilan ja mahdollisuudet ja valitsee itsekin samankaltaisen vaatimattoman, Jumalalle pyhitetyn elämän vuoristossa kaukana perheestään. Ritvan kääntymisen katoliseen uskoon voi siis nähdä irrottautumisena protestanttisesta, miehen määrittämästä äidin ja vaimon roolista ja paluuna naistenvälisyyteen, naistenvälisyyden tarjoaman voiman ja mahdollisuuksien löytämiseen.

Vaikka luostarisisaruus tarjoaa mahdollisuuksia, jotka muuten ovat *Lasiseinässä* naisilta suljettuja, on luostarisisarudella myös rajansa, jotka nunnankaapu piirtää. Ritvan kauniisiin nuoriin naisiin kohdistuva (taiteellinen) halu ei luostarissa voi täyttyä. Ritva on käyttänyt usein lapsiaan mallina, ”[...]muovailut tyttösten hentoja vartaloita pehmeään saveen!” (L 40.) Ritva katsoo virallisesti tyttäriään siksi, että hän käyttää heitä malleina, mutta katse on täynnä ihailua näiden nuoria kehoja kohtaan. Hän sanoo: ”Nuo valkoiset ihmisolennot notkeudessaan ovat taideteoksia[.]” (L 42.) Ihmiskehossa ei ole Ritvan mielestä mitään rumaa tai likaista, se on luonnostaan, verhoamatta, kaunis, taideteos. Ritvan riisuvan katseen voi nähdä taiteilijan estetisoivana katseena, johon ei liity mitään seksuaalista: ihmiskeho tarjoaa kauniita linjoja ja sopusuhtaisuutta, joihin taiteilijan silmä väistämättä kiinnittyy. Ritva katsoo

sisar Feliciaa taideteoksena ja havainnoi: "Felician pitkä puku aaltoilee pehmeästi hänen vartalonsa ympärillä" (L 18). Samoin kuin riisui tyttärensä häiritsevästä yöpaidoista, Ritva haluaisi riisua Felician siveellisestä nunnan kaavusta nähdäkseen hänen kauneutensa kokonaan: "Hänen kauneutensa hämmästytti. Miten oivallinen malli hän olisikaan, kunhan vain nuo moninkertaiset hunnut ja raskaat, kahisevat vaatteet saisi poistetuiksi!" (L 32.) Ritva myös muistelee myöhemmin Felician tyylipuhtaita piirteitä. Nunnan kaavun alla on kaunis, nuori nainen, jonka Ritva haluaisi saada esille.⁷⁶ Toisaalta taiteella ja seksuaalisella halulla on *Lasiseinässä* yhteys, mikä käy ilmi erityisesti Ritvan muovatessa savesta rakastettunsa Franzin alastoman vartalon. Tällöin Ritvan katse on selkeästi eroottinen ja objektivoiva – Ritva riisuu katseellaan Franzin.⁷⁷ Tämän vuoksi Ritvan halua riisua naiset – tyttärensä yöpaidoista ja luostarisaret kaavuista – ei voi kokonaan selittää estetiikan kaipuulla.

Naistenvälisyys ei kuitenkaan voi *Lasiseinässä* ulottua kaapujen alle tai uskontojen ylitse – luostarisisarilla on vapautta ja mahdollisuuksia, jotka Ritvalta kotona puuttuvat, mutta kaavut eristävät heidät kuitenkin toisista naisista. Toisaalta voidaan ajatella, että luostarisisarilla on nimenomaan mahdollisuus kieltäytyä katsotuksi tulemisesta. Susanna Itäkareen (2005, 126) mukaan nunnana olon, eristäytymisen ja kaapuun pukeutumisen, voi tulkita kieltäytymiseksi miesten naisille asettamasta objektin asemasta. Ritva on sekä Eeron että Franz Hallerin, miehen ja lääkärin, katseen objekti. Eero katselee Ritvaa, vielä tyttöä, "tuntijan silmin" (L 24), objektina, kuin kaunista taidesinettä tai eläintä. Eeron tavalla nähdä Ritva on suuri vaikutusvalta Ritvan elämään. Eero päättää, että Ritvasta tehdään kuvanveistäjä. Hän ehdottaa: "Mitäpä, jos tuosta lapsesta tehtäisiin – kuvanveistäjä?" (L 23.) Kysymys ei ole esitetty Ritvalle itselleen, vaan tämän vanhemmille. Eeron määrittelevä katse saa niin nuoren Ritvan kuin tämän äidinkin punastumaan. Ritva poistuu huoneesta "kuin pahantekijä" (L24). Hän päättää, että Eero ei [...] koskaan, koskaan enää saisi nähdä hänen savitöitensä eikä päättää hänen tulevaisuuden kohtalostaan mitään!" (L 25.) Toisin tapahtuu: Ritvan kohtalo joutuu täysin

⁷⁶ Taiteilijan katseella oikeutetaan mallin (nöyryyttäväkin) riisuminen esimerkiksi Setälän teoksessa *Surun lapsi* (1910), jossa kuitenkin taiteellisen intressin takana piilee miehen halu nuoreen naiseen. *Surun lapsessa* katsojana on kuitenkin mies, *Lasiseinässä* kiinnostavasti toinen nainen.

⁷⁷ Yhtenä puolena uutta naista käsittelevässä fiktiossa on nähty se, että miehestä tulee naisen katseen kohde seksuaalisena objektina (Witt-Brattström 2004, 4).

Eeron käsiin. Kuolinvuoteellaan Ritvan isä vannottaa Ritvaa olemaan Eerolle kiitollinen, ja näin velvoittaa Ritvan suostumaan Eeron vaimoksi.

Myöhemmin Franz voi katsoa Ritvaa hyvinkin seksuaalisesti, sillä lääkärinä hänellä on oikeus katsoa vierasta, naimisissa olevaa naista suoraan. Kuitenkin lääkärin katse on vain verho haluavan miehen katseelle, mikä käy ilmi, kun Franz lääkärin roolissaan varoittaa Ritvaa: ”Kirkoissamme on usein kylmää. Olette kovin ohuesti puettu. Olkaa varuillanne!” Hänen katseensa solui Ritvan vartaloa pitkin.” (L 51.) Eeron katse on saanut Ritvan punastumaan ja kokemaan olonsa epämiellyttäväksi, mutta Franzin katseen jälkeen Ritva itsekin katsoo itseään, käsiään ja pukuaan, arvioiden.

Ritvan lisäksi myös Franz on huomannut Felician kauneuden, ja hän kertoo Ritvalle, kuinka kaunis Felicia oli jo nuorena – ennen kaiken peittävää nunnan kaapua. Tavallaan myös Ritva näkee Felician kauneuden miehen, Franzin tavoin. Felicia on kuitenkin suojassa kaapunsa alla, niin Ritvan kuin Franzinkin katseiden tavoittamattomissa. Uskonto rakentaa näin Felician ympärille suojaavan lasiseinän. Felicia säilyttää katsojan paikan suhteessa Ritvaan, hän katsoo Ritvaa, vaikka tämä tahtoi pysyä piilossa: ”Ne [Felician kädet] vetävät armottomasti raskaat kiharat hänen kuumeisilta kasvoiltansa ja paljastavat otsan niin, että sairaan silmät näyttävät eksyneiltä ja turvattomilta” (L 18). Ritva taas ei voi riisua ja katsoa Feliciaa, vaikka tahtoi. Luostarin naisten hiuksetkin on kesytetty hunnun alle – Ritva ei voi nähdä saati hyväillä Felician hiuksia.

Sekä Franzin ja Ritvan että Ritvan ja toisten naisten välinen seksuaalinen jännite paikallistuu usein hiuksiin, ja hiukset symboloivat teoksessa laajemminkin vapautta ja itsenäisyyttä. *Lasiseinässä* näkyikin viktoriaanisesta Englannista peräisin oleva hiusten fetisoiminen. Tuolloin keskiluokan parissa hiukset kuormitettiin seksuaalisilla merkityksillä, olihan lähes kaikki muu naisesta peitettynä. Myös eri uskonnoista löytyy kautta aikojen sääntöjä ja kieltoja koskien naisten hiuksia – usein hiukset on ainakin naimisiinmenon jälkeen pitänyt peittää. Vapaina liehuvat hiukset on yhdistetty löyhään moraaliin ja hillitsemättömään viettiin. (Ofek 2009, 3–4.) Hiukset tuodaan esiin, kun Ritvan muistelee omia lapsuuden plastiikkakokemuksiaan. Ritvan hiusten kostuttua ”[...] äiti irroitti palmikot, jotta raskaat kiharat

riippuivat valtoimina pitkin hentoja olkapäitä” (L 23). Myös Ritvan muistellessa lapsuuttaan ja ystävyyttään naapurintytön, Margareta von Wahrenin, kanssa mainitaan, että Margaretan palmikot pysyvät aina kiinni, mutta Ritvan hiuksista lettinauha irtoaa helposti “[...] jättäen mustat hiukset valloilleen” (L 120).

Viktoriaanisena aikana tytön vapaita hiuksia ei koettu uhkana symboliselle tai sosiaaliselle järjestykselle, koska tyttö ei ole vielä seksuaalisesti kypsä (Ofek 2009, 7). Ritvan tapauksessa taas hiukset paljastavat jo lapsuudessa Ritvan taiteilijaluonteen ja sopeutumattomuuden perinteiselle naisen paikalle. Vastaavalla tavalla hiukset on kuvattu mm. George Eliotin *Mill on the Floss* -teoksessa (1860): päähenkilö Maggien hiuksia on mahdotonta saada kammattua järjestykseen – toisin kuin hänen serkkunsa tottelevaisia hiuksia. Hiukset ovat myös tässä tapauksessa sekä naiseuden symboli että identiteetin muotoutumisen paikka (Ofek 2009, 155).

Viktoriaanisessa Englannissa tyttö sai pitää aikuisuuteen asti hiuksia auki, mutta tämän jälkeen avoimet hiukset sallittiin vain intiimeissä henkilökohtaisissa tilanteissa (Ofek 2009, 3, 14). Myös *Lasiseinän* maailmassa tiukka moraalit ja tiukka kampaus kuuluvat yhteen: Eeron sukulaistätien hiukset on vedetty niin sileälle kampaukselle, ”että viaton kesäkärpänenkin auttamattomasti siinä liukastuisi[.]” (L 26.) Kun Ritva kulkee vuoristoon, vapautteen, kuvataan hänen hiuksiaan, joita soljet eivät voi pidättää. Hiukset vihjaavat seksuaalisuuteen myös Franz Hallerin ja Ritvan suhteessa. Ellei Franzin ja Ritvan välillä vallitsisi varsin intiimiä suhdetta, Franz tuskin voisi koskea Ritvan hiuksia teoksessa kuvatulla tavalla. Franz hyväilee “[...]kuumin käsin Ritvan suortuvia” (L 63) ja toisaalla sivelee ”hänen hiuksensa kostealta otsalta” (L 101). Hiuksia kuvataan myös silloin, kun Ritva lähes eroottisessa hurmiossa veistää savesta Franzin kuvaa: ”Silmät säteilevät, sormet tuntuvat voimakkailta, kiharat putoilevat hänen ohimoittensa yli ja herkkä suu on puoliavoin kuin ankaran juoksun jälkeen” (L 65).

Kiinnostavaa on myös, että kertoja, ei Ritva, tarkastelee heti teoksen aluksi sisar Feliciaa: ”Hän on kookas ja hento, hienojen silmäluomien läpi kuultaa sininen suoniverkko ja lapsekas suu on päättävästi suljettu” (L 6). Ensimmäisen kerran, kun Ritvaa arvioidaan, tämä tapahtuu puolestaan

Felician silmin. Felicia kuvaa juuri Ritvan tummia, aaltoilevia hiuksia. Tämän lisäksi hän mainitsee pitkät sormet ja etelämaalaisen ulkonäön. Feliciakin tuntee vihansekaista kiinnostusta, kenties myös halua Ritvaa kohtaan ja näkee tämän kauneuden. Teoksen edetessä kuitenkin tehdään selväksi, että Felician halu kohdistuu Franziiin ja Ritva on hänelle vain kilpailija – samaan aikaan myös Ritvan halu alkaa kohdistua nimenomaan Franziiin. Teoksen lopussa molemmat naiset kiirehtivät Franzin kuolinvuoteen ääreen. Felician katse seuraa Ritvaa myös silloin, kun Franz ja Ritva lähtevät ajelulle vuoristoon: ”Hän [Ritva] näkee arvaamatta sisar Felician kasvot eräässä ikkunassa. Ne ovat jäykät ja ilmeettömät, mutta katseesta leimahtaa äkkiä häntä vastaan rajaton viha.” (L 55.) Vaikka Felicia on sidottu luostariin eikä ole Ritvan tapaan vapaa liikkumaan, hän pystyy katseellaan viemään osan vapauden Ritvalle tuomasta ilosta. Felician katseella on Ritvaan suuri voima, se saa jopa tämän luhistumaan kasaan. Ritvaa siis katsovat arvioiden niin Eero, Franz, Felicia kuin Margaretakin.

Noviisi Annalla ei ole vielä Felician varmuutta eikä edes pysyvää nunnankaapua suojanaan. Ritva viihtyy nuoren, iloisen Annan seurassa, joka on suorastaan vastakohta tuimalle Felicialle. Annalla on Ritvan silmissä ”[...] lapsen kasvot ja neitseellisesti pyöristynyt povi” (L 19). Kuvaavaa on, että Anna muistuttaa Ritvaa hänen omista tytöistään, omista kaunisvartaloisista malleistaan: ”Hänen[...] pienet ’ah’-huutonsa saavat Ritvan muistamaan omia villivarsojaan[.]” (L 19.) Kun Ritvan ja Annan yhteiset kävelyretket johtavat siihen, että Ritva kyseenalaistaa Annan tekemän valinnan luostariin asettumisesta, katsotaan luostarissa parhaaksi, ettei Anna enää vietä aikaa Ritvan seurassa. Vai onko synnä se, kuinka Ritva katsoo Annan nuorta vartaloa, kuinka Anna punastuu ja hymyilee? Ritvan nähdessään? Joka tapauksessa luostarissa käytetään valtaa, ja myöhemmin Ritvaa hoitaa Felicia, joka kyllä suorittaa moitteetomasti tehtävänsä mutta osaa pitää kätensä ja katseensa kylminä Ritvan läheisyydessä.

5.5. Ystävät

Naistenvälisestä ystävydestä kirjallisuudessa on kirjoitettu hyvin vähän – ikään kuin sellaista ei kirjallisuudessa esiintyisikään. Tyttökirjoissa aihetta on sen sijaan käsitelty. Laura M. Robinson on tutkinut ystävyyttä Lucy Maud Montgomeryn tyttökirjoissa ja kirjailijan omia ystävyyssuhteita. Robinson muistuttaa, että 1800-luvulla naisten välistä voimakasta psyykkistä ja fyysistä ystävyyttä rohkaistiin yhteiskunnassa, ja miesten ja naisten kulttuurien erottelu suosi vahvoja naistenvälisiä siteitä. Vuosisadanvaihteessa tilanne muuttui, eikä tällaista ystävyyssuhdetta enää 1920–1930-luvulla katsottu hyvällä. Kun heteroseksuaalisuus ”keksittiin”, myös naisten aiemmat ystävyudet alkoivat näyttäytyä homoseksuaalisina. (Robinson 2012, 171–179.)

Suomessa Tiina Mahlamäki kirjoittaa naistenvälisestä ystävydestä Eeva Joenpellon Lohja-sarjassa. Lohja-sarjassa naisten väliset suhteet ja niiden tarjoama tuki ovat naisille tärkeämpiä kuin suhteet miehiin. Ainoastaan naistenväliset suhteet tarjoavat lämpöä ja yhteenkuulumista. (Mahlamäki 2006, 91–100.) Kati Launis on käsitellyt naistenvälisiä (sisarten-, ystävien-, äitien- ja tyttärienvälisiä) suhteita varhaisia naisten kirjoittamia romaaneja käsittelevässä väitöskirjassaan. Hänen mukaansa naistenvälinen ystävyys tarjoaa romaaneissa paikan kertomukselle naisten tärkeydestä toisilleen ja toistensa identiteetin luojina. (Launis 2005, 114 – 127.) Päivi Lappalainen on käsitellyt ystävyyttä suomalaisissa tyttökirjoissa (Lappalainen 2012).

Ystävyys ei ole ensisijainen naistenvälinen side tutkimissani teoksissa. Taiteilijapäähenkilöt eivät juuri saa tukea ja ymmärrystä toisilta naisilta ystävyysmuodossa. Keskeisimpiä tukijoita teoksissa ovat usein miehet tai päähenkilöiden omat äidit ja tyttäret. *Menneen päivän* päähenkilö on jo lapsena ollut paljon yksin. Kun hän lähtee ulkomaille opiskelemaan, hän tutustuu pian rakastettuunsa ja alkaa viettää aikaa tämän seurassa. Myöhemmin parantolassa tuntureilla hän viettää aikaa yksin kunnes tutustuu ja rakastuu uuteen mieheen. Lopun elämänsä päähenkilö viettää mitä ilmeisimmin omistautuneena tyttärelleen. Myöskään *Kolmen vuorokauden*

Paulalla ja Sylviällä ei mainita – toistensa lisäksi – olevan naispuolisia ystäviä. Ystävinä mainitaan vain miehet, Elias ja Eskil.

Lasiseinän Ritvalle ystävyys on tarkoittanut lähinnä vertailua, huonommuuden tunnetta ja katkeria pettymyksiä – sekä ensimmäistä ymmärrystä siitä, mitä tarkoittaa olla naistaitelija. Ritva on lapsena ollut läheinen naapurin Margareta-tytön kanssa, joka on selvästi Ritvan *foil*-hahmo. Margaretan koti on komea kivitalo, joka katselee arvostelevasti vaatimattomia taloja ympärillään. Myös Margareta katselee samalla tavalla arvostellen ihmisiä, jotka kohtaa. Margareta on saanut mallikasvatuksen ja hänen kuviaan on ollut lehdissä, minkä hän muistaa usein mainita myös Ritvalle, oudosti käyttäytyvälle, oudonnimiselle naapurintytölle. Ritvasta ja Margaretasta tulee kuitenkin ystävät. Margaretan äiti puolestaan toimii *foil*-hahmona Ritvan äidille: Ritva kehuu äitinsä laulavan oopperassa, kun taas Margareta ylpeilee oman äitinsä saavutuksista lastenkasvatuksessa, ompelussa ja posliinin ostamisessa. Vastakkainasetteluja järkevän ja tunteellisen, tumman ja vaalean ystävyksen välillä löytyy tyttökirjoista aina L. M. Montgomeryn Anna-sarjasta lähtien, ja myös suomalaisissa tyttökirjoissa toisilleen vastakkaiset ystävykset ovat usein edustettuina (ks. Lappalainen 2012, 210, 214).

Juuri Margaretan vuoksi Ritvan onnellinen lapsuuden idylli voikukka-äiteineen ja aurinkoisine kesäpäivineen murtuu. Ystävänsä vuoksi Ritva ymmärtää ensimmäistä kertaa, että kaikkien silmissä naistaitelija ei ole ihailtava ja ihmeellinen; Margaretan perhe ei arvosta Ritvan äidin taiteilijuutta. Margareta sanoo: ”Ja minun äitini ei voi kärsiä sinua.’ Miksi?’ En tiedä. Taikka tiedän kyllä. Vanhempani eivät jaksa sietää sinun äitiäsi. Nyt sen tiedät.” (L 126.) Ritva loukkaantuu verisesti Margaretan sanoista, ja niistä kärsii myös hänen äitinsä, vaikka tämä yrittääkin Ritvan nähden pysyä tyynenä. Kun Ritva herää yöllä tapahtuman jälkeen, hän löytää äitinsä itkemästä. Surrestaan yhdessä Ritva ja hänen äitinsä ovat jälleen lasiseinän äärellä. Surusta ei saa kertoa edes Ritvan isälle, eikä vastaiskuun ole mahdollisuutta; naistaitelijaan kohdistuva ymmärtämättömyys ja syytökset on vain kestettävä hiljaa ja tyynesti.

Ritvan ainoat keinot vastata Margaretan ylpeilyihin ja syytöksiin ovat huumori ja mielikuvitus – nämä ovat kaksi asiaa, jotka oppaiden mukaan

kasvatetulta Margaretalta puuttuvat. Ritva varastaa huomion tältä kertomalla hauskoja tarinoita, jotka asettavat Margaretan kertomukset huvittavaan valoon. Aikuisena Ritva kuitenkin ymmärtää lasiseinän olemassaolon ja omaksuu äidiltään tutun tyyneyden. Törmätessään Margaretaan laivalla paluumatkalla parantolasta Suomeen Ritva vetäytyy syrjään. Margaretan käytös ei ole muuttunut: "Margareta v. Wahren katselee häntä arvostelevasti heidän tervehtiesssänsä. Sitten hän jatkaa: 'Sinä et kylläkään ole vahvan näköinen, mutta toivotaan sittenkin parasta.'" (L 116.) Margareta iloitsee ääneen myös siitä, että Ritvan tyttäret ovat löytäneet uskon, vaikka asia tuottaa Ritvalle tuskaa.

Tämän arvostelevan vastahahmon lisäksi Ritvalla on vuoristossa ystävinään noviisi Anna ja myöhemmin vuoristolaisnainen Rose ja vuoristolais-tyttö Angelica. Rose ja Angelica ovat kolmas nuorten naisten pari, joiden seurassa Ritva viettää aikaansa. Kun Taru ja Lea sitovat Ritvan äitiyteen ja Felicia ja Anna uskontoon, Rose ja Angelica saattaisivat edustaa taiteilijuutta ja itse-näistä elämää. Kuitenkin molempien nimet viittaavat uskontoon: Rose, ruusu, on Neitsyt Marian kukka ja Angelica tarkoittaa enkeliä. Rose myös muistuttaa Ritvaa tämän velvollisuuksista äitinä, mihin palaan seuraavassa luvussa, mutta samalla hän tunnustaa Ritvan taiteilijana ja auttaa Ritvaa rakentamaan omaa elämäänsä pienessä tunturimajassa. Rose vieraillee Ritvan luona, kuuntelee hänen murheitaan ja ihailee hänen taidettaan: "'Olen niin iloinen tuon [krusifiksin] synnystä,' Rose puhuu puoliääneen. 'Varmasti kaunein koko seudullamme,' hän lisää sydämellisesti[.]'" (L 162.) Angelica taas pitää huolta Ritvan maallisemmista tarpeista; hän tuo Ritvalle appelsiineja ja valkoviiniä. Näin tehdessään Angelica toimii nimensä mukaisena välittäjänä, sillä virvokkeet ovat peräisin Ramezista, Franzin kotitalalta. Kuvaavaa on, että vaikka Ritva tässä vaiheessa onkin taas löytänyt itsensä taiteilijana, tätä naiskaksikkoo Ritva ei enää katsele vartalonmuotoja ihailien ja riisumisesta haaveillen – Ritvan halun kohteena on nyt Franz ja taiteellisen kiinnostuksena hän on suunnannut krusifiksin veistämiseen, ei kauniisiin naisvartaloihin.

Äitiys korostuu *Menessä päivässä* ja *Lasiseinässä*, sisaruus *Lasiseinässä* ja *Kolmessa vuorokaudessa*, mutta *Murtuneiden toiveiden* vasemmistoideologiassa ystävyys nousee esiin. *Murtuneissa toiveissa* naiset

ystävinä tukevat toisiaan pyyteettömästi ja solidaarisesti. Naispuoliset ystävät ovat tärkeä tuki niin Inkerin kuin tämän ystävän Laurankin taiteilijuuden kannalta. Inkerin ystävä Kirsti on jo teoksen alussa Inkerin kanssa nimenomaan taidenäyttelyssä. Inkerin mentorina toimii mies, taiteilija Herva, mutta Inkeri on läheinen paitsi Kirstin myös näyttelijäksi ryhtyvän Lauran kanssa, ja lisäksi Inkerin ystäviin kuuluvat taiteilijapiireissä liikkuvat Henny Angervo ja rouva Pikkarainen. Ystävät tuntuvat *Murtuneissa toiveissa* vetävän toisiaan puoleensa: usein, kun mainitaan joko Laura tai Kirsti, tulee kuvaan pian myös toinen näistä – ikään kuin kirjailija olisi yhtäkkiä muistanut keskellä avioliittoa ja äitiyttä naistenvälisen solidaarisuuden merkityksen.

Inkerin ystäväistä Kirsti on alusta asti esitetty Inkeriä kypsempänä ja viisaampana: "[...]Kirsti ei milloinkaan tuhlannut sanojaan. Siitä syystä Inkeri häntä ihaili, oli ihailnut koulun penkiltä alkain ja hakenut hänen seuraansa kuten heikompi ainakin voimakkaamman tukea." (MT I 125–126.) Kirsti ei haaveile rakkaudesta, vaan näyttää Inkerille mallia siitä, kuinka valveutunut kansalainen ajattelee: hän aikoo saada ilon elämäänsä työstään. Rakastuneenakin hän ilmoittaa jämäkästi: "Ei, Inkeri, kaikki naiset eivät ole aiottu vaimoiksi ja äideiksi ja minä kuulun heidän joukkoonsa" (MT I 145). Lauralle puolestaan Inkeri on se voimakkaampi ja viisaampi ystävä, joka myös tukee Lauran taiteilijahaaveita. Kun Kirsti neuvoo Inkeriä "kuin lasta" (MT I 126) vielä samalla sivulla Inkeri hoivaa kihlattunsa hylkäämää Lauraa samaan tapaan: "Inkeri riisui hänen päällysvaatteensa ja hattunsa hyväillen tyynnyttävästi hänen kauniita pehmeitä kutrejaan, puhellen hänelle kuin sairaalle lapselle." (MT I 126.) Kirsti julistaa Inkerille elämästä ilman rakkautta, ja Inkerin puolestaan kehottaa Lauraa unohtamaan rakkautensa ja sittemmin löytämään ilon mielekkästä työstä: "Voit ja sinun täytyy unhoittaa hänet. Hän on raukka ja sellaista et sinä rakasta, etkä voi rakastaa." (MT I 128.) Ystävän tuki toiselle on käytännöllistä: Inkeri tarjoaa hylätyksi tulleelle Lauralle ruokaa ja kahvia, käskee tämän laittautua ja vie tämän teatteriin saamaan muuta ajateltavaa.

Teatterissa Inkeri saa ajatuksen, että Laurankin pitäisi pyrkiä teatterialalle. Laura on vain salaa haaveillut näyttelijän ammatista, mutta Inkeri rohkaisee häntä: "Koetappas yrittää. Minä tiedän, että sinusta tulee

näyttelijätär. 'Itse en sitä usko.' 'Älä usko, mutta koeta kuitenkin.'" (MT I 140.) Kun Laura sitten pääsee teatteriin, hän näyttelee ensimmäisessä näytelmässään eturivissä istuvalle Inkerille (ja Raimundille). Laura ei ole kiittämätön, vaan haluaa jakaa menestyksensä Inkerin kanssa: "Inkerin kodin Laura varhain huomisaamuna tahtoi kukkasin koristaa, antaen samalla tunnustuksensa Inkerin avioliitolle[.]" (MT I 177.) Näytöksen jälkeen Laura kiittää Inkeriä sanoen, ettei hän ilman tätä olisi koskaan päässyt surustaan eteenpäin. Oltuaan vuosia näyttelemässä ulkomailla Laura palaa Suomeen ja tulee tapaamaan Inkeriä. Tällöinkin Inkeri ja Laura keskustelevat asioista vapautuneesti ja suoraan, ja jälleen Laura kiittää Inkeriä siitä, että tämä ohjasi hänet teatterin pariin. Naistenvälistä ystävyyttä eivät miehet voi murentaa. Laura on tervetullut Inkerin ja Raimundin kotiin heidän solmittuaan liiton ja myöhemmin Inkeri ei tunne mustasukkaisuutta Lauran kihlauduttua Hervan kanssa, vaikka Herva läpi teoksen säilynyt Inkerille miehistä ihanteellisimpana.

Henny Angervo on Inkerille toinen Kirstin kaltainen ihailun kohde. Henny on Inkerin ystävä Pariisissa, ja kun hän vuosien kuluttua palaa Suomeen, on ystävyys hänen ja Inkerin välillä säilynyt muuttumattomana. Myöskään Inkerin ja Hennyn suhteeseen ei liity kateutta, vaikka Henny onkin voinut jatkaa elämäänsä Pariisissa Inkerin joutuessa palaamaan Suomeen. Inkeri ajattelee Hennystä: "Miten ihana Henny mahtoi nuorena olla, kun nyt viisikymmenvuotiaana oli noin kaunis, vai kuvastuiko sielun kauneus kasvoilla heijastuksena siitä rauhasta, joka on ominaista velvollisuutensa täyttäneillä ihmisillä[.]" (MT II 106.) Henny on tavallaan Kirstille vastakkainen ihanne. Kirsti on luopunut rakkaudesta, avioliitosta ja perheestä ja omistautunut uralleen, kun taas Henny on omistautunut perheelleen ja kodilleen ja luopunut muista ihastuksista – mihin Inkeri ei ole pystynyt sen paremmin kuin antautumaan Kirstin tapaan täysin ammatilleenkaan.

Raimund harvoin osaa lohduttaa ja auttaa Inkeriä oikein tai oikealla hetkellä, mutta Inkerin ystävät sattuvat usein paikalle juuri silloin, kun heitä eniten tarvitaan. Kirjan alussa Inkerin palattua köyhänä ja kurjana Pariisista rouva Pikkarainen etsii hänet käsiinsä kadulla ja saa hänet taas – punssin ja rohkeiden puheiden voimalla – uskomaan elämään. Myöhemmin

keskusteluhetket Lauran, Kirstin ja Hennyn kanssa tarjoavat Inkerille viisautta ja voimia. Viimeisen kerran Kirsti on teoksessa esillä, kun Inkerin ja Raimundin liitto on jo lähes lopussa. Kesken Inkerin ja Raimundin riidan Kirsti saapuu kyläilemään, ja onnistuu hetken aikaa toimimaan välittäjänä pahasti riitautuneen pariskunnan välillä.

5.6. Myyttiset naiset ja ihanteet

Tutkimieni teosten naiset ja äidit tukeutuvat paitsi toisiin naisiin – tyttäriinsä ja äiteihinsä – myös myyttisiin naisiin, naiseuden esikuviin. Neitsyt Maria on yksi harvoista myyteiksi nousseista naisista (ks. Giorgio 2002, 31), ja edustaa nimenomaan äitiyttä. Kuten Julia Kristeva (1977/1993, 137) kirjoittaa: "[...] elämme ennen kaikkea yhteiskunnassa, jossa pyhänä pidetty naisellisuuden kuvaus (uskonnollinen tai maallinen) on sulautunut äitiyteen." Neitsyt Maria oli hyvin yleinen aihe 1900-luvun naisia esittävässä maalauksissa. Modernisoituvassa, muuttuvassa yhteiskunnassa naisideaalia rakennettiin niin kirjailijoiden kuin yhteiskunnallisten kriitikoidenkin toimesta nunnan kaltaiseksi: avio-liitossakin puhtaaksi, viattomaksi ja palvelevaksi (Dijkstra 1986, 17–24). Myöhemminkin erityisesti Suomessa Maria-tulkintoja ovat esittäneet tutkijoiden sijaan useimmiten juuri kuvataiteilijat ja kirjailijat (Vuola 2010, 190).

Ei siis ole ihme, että Neitsyt Maria on hyvin tyyppillinen vertauskohta useissa naisten kirjoittamissa taiteilijaromaaneissa. Hänen antamansa naiseuden malli on kuitenkin mahdoton täyttää: Neitsyt Maria on äiti mutta puhdas ja epäseksuaalinen (ks. Ingman 1998, 97–98).⁷⁸ Elina Vuola pohtii Neitsyt Marian tarjoamia mahdollisuuksia naisille teoksessaan *Jumalainen nainen* (2010). Hän kysyy, kumpi on parempi, se, että uskonnollisessa perinteessä ei ole ollenkaan naiseen viittaavaa symboliikkaa, kieltä ja kohdetta, kuten on asia protestanttisen uskonnon kohdalla, vai se, että tällainen, Neitsyt Maria, on,

⁷⁸ Tosin Julia Kristeva (1977/1993, 139–140) huomauttaa, että Neitsyt Marian neitsyydessä on todennäköisesti kyse käännösvirheestä: neitsyeksi käännetty sana ei alun perin tarkoittanut fysiologisesti ja psykologisesti neitsyttä vaan nuorta, naimatonta tyttöä – tälle käännösvirheelle rakentuu kuitenkin yksi mahtavimmista historian tuntemista rakennelmista. Vuolan (2010, 33) mukaan neitsyyellä saatettiin viitata niin ikään, siviilisäätyn kuin seksuaaliseen kypsymättömyyteenkin.

mutta arkikokemuksesta vieraantuneena, kuten katolisessa uskonnossa. Vuola kysyy, onko Maria alistunut symboli vai onko hänet mahdollista tulkita uudelleen. Osa varhaisemmasta teologisesta naistutkimuksesta on ollut valmis hylkäämään Marian, kun taas osa on pyrkinyt tulkitsemaan Marian uudelleen. (Vuola 2010, 77, 79, 99.)

Vaikka Neitsyt Maria on luterilaisuudessa ollut melko näkymätön hahmo, suomalaisten naisten kirjoittamissa teoksissa hän on yleinen esikuva ja tukija. *Mirdjan* nimihenkilö ihastuu Madonna-maalaukseen ja yrittää kopioida tätä, ja lopulta löytää jumalansa äidin hahmosta, *mater dolorosasta* (ks. tästä Parente- Čapková 1998, 121; 2006, 207–210). Madonna-maalaus lohduttajana ja samastumiskohteensa on esillä myös Helmi Setälän *Surun lapsessa* (1905). Kyllikki Hämeen *Ruutin kirjassa* (1953) naista määritellään Madonnalle vastakkaiseksi. Myös Solveig von Schoultzilla Madonna tarjoaa naisille mahdollisuuden identifioitua ja kokea osallisuutta elämän synnyttämisen mysteeristä; tämä mysteeri ei löydy vain Madonnan kuvista vaan myös tavallisista naisista. (Möller-Sibeli 2007, 160, 213.) Tyyni Tuulion *Paljain käsin* -teoksessa (1933, 116) päähenkilöllä on seinällä Madonnan kuva, ja hän toivoo, että voisi olla katolinen ja turvautua taivaalliseen Äitiin.

Menneessä päivässä Neitsyt Maria ei ole mahdoton ideaali, vaan yhdistettävissä tavalliseen, kauniiseen ja haluavaan naiseen. Teoksessa madonnaan vertautuu kaunis, itsetietoinen nuori tyttö jonka päähenkilö tapaa tuntuureilla kävellessään. Hän kuvailee tyttöä: "[...]kaunis kuin Murillon⁷⁹ madonna" (MP 93). Päähenkilön rakastettu kertoo, että tyttö on tuotu tuntuureille "turvaan", koska hän on kevytmielinen ja tietää olevansa kaunis. *Menneessä päivässä* kuitenkin oma halu ja oman kauneuden tiedostaminen eivät tee naisesta huonoa. Haluavaa ja itsetietoista naista voidaan verrata jopa Neitsyt Mariaan.

Hilja Pärssisellä punainen äiti näyttäytyy madonnamaisena (Launis 2009, 87), ja samoin *Menneessä päivässä* sellainenkin äiti, joka on yhteiskunnan silmissä kaukana pyhästä, voi olla lapselleen hyvä äiti. Frida Stéenhoff vaatii pamfletissaan vuodelta 1912 (10–11, passim) huomiota muunkinlaisille

⁷⁹ Bartolomé Esteban Murillo (1616–1682) oli kuuluisa espanjalainen barokkimaalari, joka maalasi useita Madonna-aiheita.

äideille kuin madonnille, ja kysyy, miksi aviottoman lapsen saaneita äitejä kohdellaan kuin rikollisia ja miksei puhuta aviottomista isistä eikä isän moraalisen puhtauden nähdä aviottoman lapsen tunnustamisesta likaantuvan, vaan päinvastoin kirkastuvan. Tätä samaa kysyy jo aiemmin *Mennyt päivä*. Äitiys ei kuitenkaan teoksessa ole helppoa tai ristiriidatonta. *Menneen päivän* päähenkilö tulee raskaaksi vahingossa ja raskautta kuvataan tuskana ja pelkona: ”Minä en saa unta. Kaiket yöt minä heittelen vuoteellani. Tuskan hiki nousee otsaleni, koko ruumiini on märkänä hiestä[.] Niin pian kuin panen maata, valtaa minut hirveä tuska.” (MP 76.) *Menneen päivän* päähenkilö joutuu kantamaan yksin aviottomuuden seuraukset ja tämä estää myös naisen myöhemmät mahdollisuudet rakkauteen. Lapsen isän kohdalla taas pidetään aivan ymmärrettävänä, ettei hän halua uhrata uraansa ja vapauttaa vaimon ja lapsen vuoksi. *Menneessä päivässä* äitiys sitoo naisen kodin hiljaiseen elämään ja äitiyden moraalisiin valintoihin, Neitsyt Marialta tuttuun nöyryyteen ja uhrautumiseen – tultuaan äidiksi päähenkilö ei mitä ilmeisimmin matkustele enää maailmalla, kuljeskele tuntureilla eikä saavuta ihailua konserteillaan.

Myös *Murtuneissa toiveissa* mainitaan Madonna-aiheinen maalaus. Inkeri katselee taidemuseossa Rafaelin teosta *Madonna di san Sisto*, joka on poikkeuksellinen siksi, että siinä esitetään Madonnan myös taivaan kuningattarena. Madonna-maalauksen ottaminen mukaan on kiinnostavaa sikäli, että teos on muuten voimakkaasti kirkon- ja uskonnonvastainen. Madonna on äiti ja kuningatar yhtä aikaa, kosketuksissa jumalaiseen ja maalliseen. Inkerikin tavoittelee kahta valtakuntaa, taidetta ja perhettä. Jos Madonna edustaa äitiä, löytyy teoksesta esikuva myös taiteilijalle: *Menneessä päivässä* on mainittu myös Carlo Dolcin *Die heilige Cäcilie*, jossa musiikin suojeluspyhimys Cecilia soittaa urkuja. Tässä teoksessa esillä on siis nainen, joka on taiteilija ja taiteilijoiden suojelija.

Lasiseinäessä Madonnan kuvat ovat veistoksia alppiteiden varsilla. Ritva vastaa kysymykseen Neitsyt Marian tarpeellisuudesta valitsemalla suomalaisen herätyskristillisyyden sijaan katolisuuden. Teoksessa katolisuus pystyy tarjoamaan naisille enemmän liikkumatilaa kuin herätysliikkeen edustama kapeakatseinen uskonnollisuus, ja luostarisisar tarjoaa naistaiteilijalle esikuvan, jota kotimaasta ei löydy. Vuola (2010, 80, 84) huomauttaakin, että vaikka

toisaalta Maria on nähty tehokkaana naisten alistamisen välineenä, on myös ajateltu, että Marian neitsyys voi olla myös riippumattomuutta ja autonomiaa, kieltäytymistä naista alistavasta seksuaalisuudesta. Jos neitsyyttä ajatellaan itsemääräämisoikeutena ja eettisenä asenteena, kuten Vuola (mts. 86) ehdottaa, Ritva saavuttaa Alpeilla tällaisen tilan. Eläessään luostarisarten parissa kaukana perheestään Ritva voi päättää itse omasta elämästään ja ruumiistaan toisin kuin kotonaan Suomessa. Katolisessa elämänpiirissä hän on vapaa liikkumaan, tekemään taidetta, tutustumaan ihmisiin ja tuntemaan.

Katolisuus vertautuu vuoriston vaatimattomaan mutta kauniiseen Madonna-veistokseen, joka on nainen ja äiti, ”kerrassaan kaunis, puhdas ja hieno[.]” (L 35.) Kuvaavaa on, että vuoriston Madonna-veistoksissa on jotain aitoa ja lähestyttävää, kun taas Kalliosaaren kodin kunniapaikalle asetettu Kristus-veistos on Ritvalle ainoastaan luotaantyöntävä ja vieras. Ritva ei voi lähestyä mieshahmoista Jumalaa, mutta vuoriston katolilaisuudessa on Ritvalle naisena paikka, vaikka se sitten olisikin nöyrän ja itsensä kieltävän Madonnan paikka. Samaan tapaan Luce Irigaray (1987/1993, 57–72) pohtii naisten tarvetta heidän kuvakseen tehtyyn jumalaan – tähän tarpeeseen Neitsyt Maria voisi ehkä vastata. Myös Carl Jung kannatti ajatusta Mariasta osana jumalatar-ten jatkumoa, hahmona, joka vastaisi naisellisen jumaluuden tarpeeseen (ks. tästä Vuola 2010, 192). Signe Stenbäck kirjoitti myös julkaisemattomissa teksteissään paljon Neitsyt Mariasta, ja näki tässä yhteydessä Neitsyt Marian arvon nimenomaan siinä, että tämä oli, toisin kuin Jumala, helposti lähestyttävä. Stenbäck kirjoittaa:

Mutta, koska hän kerran oli ollut ihminen maan päällä, käännettiin turvallisin mielin hänen puoleensa vaikeuksissa pyytäen häntä selittämään Isä Jumalalle, miten suuressa hädässä ihmisparat vaelsivat. Miten lapselliselta tämä näyttääkään ja miten syvä todellisuus siinä kuitenkin piilee! Ihmiset hakivat apua ihmiseltä koska Herra itse tuntui olevan niin kovin, kovin kaukana! (Musta vihko, huhtikuu 1930, SKS Kia c274, alleviivaukset Stenbäckin.)

Laiseinässä naisille on tarjolla kaksi pyhittymisen mahdollisuutta, joissa molemmissa on tiettyä madonnamaisuutta: äitiys ja luostarisarena oleminen.⁸⁰

⁸⁰ *Laiseinässä* naisiin yhdistetyt määreet muistuttavat 1800-luvun lopun viktoriaanisista ihanteista. Näihin ihanteisiin kuului ajatus naisesta ”kotitalousnunnana”, nöyränä ja puhtaana kodin palvelijana. (Ks. Dijkstra 1986, 11–35.)

Stenbäck kirjoittaa muutenkin paljon äitiydestä ja asettaa teksteissään äitiyden naisen keskeiseksi tehtäväksi – suhteessa näihin teksteihin *Lasiseinä* tarjoaa naiselle jopa poikkeuksellisen monipuolisia vaihtoehtoja. Myöhäiskeskiajalle asti neitsyyden säilyttäminen oli naisille lähes ainoa mahdollisuus pyhyteen (Salmesvuori 2006b, 100). Muulloinkin luopuminen seksuaalisuudesta ja ruumiillisuudesta – usein vaimona ja äitinä olon jälkeen – on tarjonnut naisille pyhittymisen mahdollisuuden (Utriainen 1998, 137; Jantzen 1995, 53). Itsehillinnän (askeesin) avulla fyysiset piirteensä hävittämään onnistuva nainen on saattanut kohota miehen tasolle (Salmesvuori 2006a, 90; Heinonen 2000, 127). Kuitenkin varsinkin myöhäiskeskiajalla ja uskonpuhdistuksen jälkeen äitiys on nähty lähes ainoana naisten tienä pyhyteen, ja äitiyden – kaiken uhraamisen lapsen edestä – on katsottu yhdistävän naisten luonnollisen ja hengellisen kutsumuksen (Utriainen 1998, 137–138).

Kun Neitsyt Maria esitetään naisen ihanteena, määräävä luonteenpiirre on nöyryys (Vuola 2010, 92). Myös Stenbäck esittää julkaisemattomissa kirjoituksissaan äidin Mariana, jonka ominaisuuksia ovat palvelevuus, nöyrytyminen ja vaikeneminen (Musta vihko, SKS Kia c274). Myös Sisar Felicia ihailee äitiyttä, joka on alistuvaa ja nöyrää, madonnaista; hän ihailee parantolassa olevaa naista, joka leikkii lempeän alistuneena lapsensa kanssa vaikka tietää olevansa parantumattomasti sairas. Nimi ”Felicia” myös viittaa erääseen äitien suojeluspyhimykseen, Pyhään Felicityyn. Felician työ, sairaiden hoitaminen, voidaankin nähdä äidillisenä hoivatyönä. Nimensä, asemansa ja tehtäviensä puolesta Feliciakin määrityy näin, vaikka kieltäytyykin biologisesta äitiydestä. Samoin nöyrää äitiyttä edustaa vuoristolaisnainen Rose, joka elää vain poikaansa ja tämän suurta tulevaisuutta varten eikä mainitse omaa tuskansa siitä, että pojan isä on hylännyt hänet. Rosen nimi, ruusu, on Neitsyt Marian ja tämän neitsyyden symboli. Rose myös pitää äitiyden juonta yllä *Lasiseinässä* ja muistuttaa Ritvaa tämän äitiyden tärkeydestä, silloinkin, kun Ritva on jäänyt pysyvästi Alpeille: ”Tehän olette – äiti!” hän [Rose] puhui varovasti. ’En – nyt enää. Kaikki on mennyttä, tiedätte sen[.] Minua ei enää tarvita siellä.’ Rosen suuri äidinkatse loistaa Ritvaa vastaan. ’Luulen sittenkin, että teidän on kerran palattava juuri sinne, mistä olette paennut, rakkaani.’” (L 164.) Neitsyt Maria uhraa poikansa, ja usein hänet onkin esitetty nimenomaan

kärsivänä äitinä – ja siksi myös naisten kärsimystä ymmärtävänä (Vuola 2010, passim). Myös Stenbäck kirjoittaa muistikirjassaan äidin osasta, johon kuuluu, kuten Neitsyt Mariallekin, lapsensa uhraaminen – 1940-luvulla tietenkin ristin sijaan sotatantereelle (Musta vihko 1942, SKS Kia c274). *Laiseinässä* Ritva ei kuitenkaan joudu uhraamaan sodalle lastaan vaan rakastettunsa. Tässä mielessä Ritva on rakastajankin roolissaan samalla verrattavissa kärsivään äitiin. Viimeistään tämä uhraus, Neitsyt Marian kohtalon jakaminen, kiinnittää hänet katoliseen uskoon.

Jos äitiys on vuoristolaisnaistenkin parissa korkeassa arvossa, Ritvan puolison Eeron sukulaisille äitiys ja vaimona oleminen ovat naisen ainoat tehtävät. Eeron sukulaiset yhdistävät äitiyden pyhyyteen. Marian synnytyksen kerrotaan *Raamatussa* olleen kivuton (Vuola 2010, 34). Eeron sukulaiset ovat sitä mieltä, että tavallinenkin nainen voi kohota Marian tasolle: moraalisesti puhtaan ihmisen ei tarvitse pelätä synnytystuskia. Eeron sisar Inkeri valistaa Ritvaa: ”Niin puhtaan miehen vaimo pääsee paljon vähemmällä” (L 27) ja ”Synnytys voi muodostua varsin tuskattomaksi moraalisesti virheettömille ihmisille” (L 28). Nämä ajatukset luovat myyttiä puhtaasta Neitsyt Marian kaltaisesta äidistä, joka välttää Eevan tuskat – hahmosta, johon tavallisen naisen ja lihallisen äidin on mahdoton yltää.⁸¹ Samalla sukulaiset tuovat esiin epäilynsä Ritvan, taiteilijan, moraalisesta puhtaudesta. Ainakaan Ritva ei voi yltää sukulaisten asettamiin korkeisiin ihanteisiin. Toisaalta Ritvan ruumiillisuus sidotaan hänen puolisoonsa, ja valta siitä, mitä hänen ruumiilleen tapahtuu ja mitä hän tuntee, otetaan pois häneltä itseltään.

Ritvan omat ajatukset ja muistot äitiydestä ovat varsin ambivalentteja. Äitiys ei ole Ritvalle itselleen elämäntehtävä tai toiveiden täyttymys, vaikka hän esittääkin sen sisar Annalle kutsumuksena ja Jumalan palvelemisena. Ritva on naitettu lastensa isälle lähes vasten tahtoaan. Hän tulee nuorena ja ymmärtämättömänä raskaaksi ja pelkää synnytyksen tuomaa kipua ja sitä, ettei voisi rakastaa lapsiaan. Lasten saaminen on Ritvalle vieras ja pelottava asia, välttämätön seuraus Eeron ”luisevasta sylistä”. Ritvalle kuvanveistäjänä ihmis-

⁸¹ Sarah Jane Bossin mukaan Maria voisi kuitenkin olla myös turva ja apu tavallisille naisille, joiden synnytykseen liittyy tuska ja pelko (ks. Vuola 2010, 88). Ajatus yli-inhimillisestä kivuttomuudesta ei ole ainoa tapa, jolla Neitsyt Marian synnytystä on lähestytty: Neitsyt Marian synnytys on ajateltu myös erityisen kivuliaaksi, minkä vuoksi vaikeat synnytykset ovat ihmisilläkin helpompia parempia (Vuola 2010, 186).

ten kauneus on tärkeää, samoin kauniit, pehmeät liikkeet, joita esimerkiksi juuri plastiikan harjoittaminen ilmentää. Tätä vastaan asettuu Ritvan paisuva äidinkeho. Ritvan silmissä hänen odottava kehonsa on kaikkea muuta kuin kaunis, se on vieras ja epämiellyttävä, painava, suorastaan tukahduttava. Ritva kuvaa itseään: "Hän katselee pingottunutta, nuorta ruumistaan[.]" (L 28.) Ritva ei odota kokevansa äidillistä rakkautta, vaan pelkää vihaavansa lasta, joka saa hänen kehonsa tuntumaan niin epämiellyttävältä ja tädit jakelemaan kauhistuttavia neuvojaan. Ritva rukoilee: "[...] auta, etten oppisi vihaamaan tätä näkymätöntä olentoa, joka painaa, painaa – joka tekee vartaloni rumaksi ja salpaa minulta hengen!" (L 28.) Tyttäriään ensimmäistä kertaa katsoessaan Ritva itkee, mutta on mahdotonta sanoa, tapahtuuko tämä onnesta vai surusta.

Nainen kokee raskauden aluksi epämieluisana tunnetilana ja oman ruumiinsa menetyksenä myös Helmi Setälän *Surun lapsessa* ja Aino Kallaksen *Kirstissä* (1902). Minna Aallon (2000, 112) mukaan tällainen vastentahtoinen äidiksi tuleminen on epätyypillinen kannanotto aikana, jolloin äitiys nähtiin naisen luonnollisena kutsumuksena. (Aalto 2000, 112.) Adalgisa Giorgion (2002, 33) mukaan naisten kirjoittamissa teksteissä näkyikin sama pelokas ambivalenssi sekä suhteessa äiteihin että tyttäriin; itsen ja toisen välillä tasapainottelu. Tätä tasapainottelua on kuitenkin yleensä kuvattu tytärten, ei äitien näkökulmasta (mt.). Ritva on kuitenkin kuvattu tasapainoilemassa sekä äitinä että tyttärenä: hänen suhteensa paitsi omiin tyttäriinsä, myös omaan äitiinsä on ambivalentti. Lapsena äiti on Ritvalle palvottu ja ihailtu hahmo, mutta myöhemmin Ritva tuntee katkeruutta äitiään kohtaan siitä, että tämä on ajanut hänet onnettomaan avioliittoon Eeron kanssa.

Myöhemmin Ritvan lapset jäävät Suomeen Ritvan valitessa pysyvästi elämän Alpeilla. Neitsyt Maria säilyy Ritvan äitiyden mallina, vaikka Ritva asuukin kaukana tyttäristään ja Eeron sukulaisista, jotka näkevät äitiyden pyhänä. Neitsyt Marian, äidin, symboloima katolisuus tarjoaa Ritvalle mahdollisuuden olla yhteydessä äitiyteen, vaikka hän elääkin kaukana tyttäristään. Lopulta katolisuus on Ritvalle ainoa mahdollisuus olla yhteydessä äitiyteen, koska kotona Suomessa uskonto on nimenomaan riistänyt Ritvalta yhteyden hänen tyttäriinsä. Katolisuudessa äitiyden merkitys kuitenkin on kiistaton ja

Alppien naiset näkevät Ritvan äitinä huolimatta siitä, että hän elää kaukana tyttäristään.

Lasiseinässä on kuitenkin naiselle tarjolla vielä kolmas, äidin ja luostarisaren ulkopuolelle sijoittuva vaihtoehto. Taiteilijuuteen on *Lasiseinässä* jo ennen Ritvan vetäytymistä Alpeille liittynyt yksinäisyys; taiteilija on väistä-mättä omassa norsunluutornissaan. Myös lasiseinä voi ilmetä yksinäisyytenä. Toisaalta yksinäisyys voi olla myös valinta, joka antaa naiselle voimia ja mah-dollisuuden vapauteen. Luostarisaren lisäksi Ritvan voin nähdä *Lasiseinän* lopussa muistuttavan myös noitanaista, outoa, joukkoon kuulumatonta naista, joka muuttaa yksin asumaan luontoon, vihreään, vapaaseen maailmaan (Pratt 1981/1982, 124-6; 128-132). Annis Pratt kirjoittaa näistä iäkkäistä naispäähenkilöistä:⁸²

For all these older women heroes the road towards self-understanding that they had previously pursued – namely, relationships with other people – becomes increasingly secondary, giving way to a puzzling over the nature of the cosmos itself rather than over human entanglements (Mts. 129).

Myös Ritva löytää tien itseensä yksinäisyydestä, luonnon läheisyydestä ja suu-rien kysymysten pohdinnasta. Prattin (mts. 131) mukaan tällaista yhteiskun-nasta vetäytynyttä naista on kautta historian paheksuttu, koska hän ei kuulu pariskuntaan tai perheeseen mutta toisaalta hän on edustanut myös voimaa, joka nousee juuri tästä suhteista vapautumisesta. *Lasiseinässä* tarina on lo-puksi fokuoitunut Ritvaan, eikä yhteiskunnan paheksuntaa häntä kohtaan juurikaan tuoda ilmi. Ritvan hahmossa näkyy ennen kaikkea vapaus. Kuten Pratt (mts. 131) kirjoittaa, tämä ei ole naiselle ainoa keino saavuttaa kypsyy-s, mutta se on yksi mahdollinen keino – monine ongelmineen. Ritvan tapaukses-sa yksinäinen elämä vuorilla on paras mahdollinen keino itsenäisyyteen ja itsensä löytämiseen.

Ritvan itsenäisyys ei kuitenkaan ole ehdotonta: hänen neuvonantajaja-naan ja rippi-isänään toimii Franzin isä Immanuel Haller. Carl Jung esittelee

⁸² Toisaalta tämä noitanainen, outo erakko, ei ole kaukana luostarisaresta. Pratt (mts. 131) yhdistää nimittäin tämän tyyppin neitsyeen, eli naiseen, jonka hän määrittelee itselleen kokonaise-na, naisena, jolla on mahdollisuus antaa, saada tai kieltäytyä antamasta seksuaalisuutta niin kuin hänelle itselleen sopii. Myös Janice Raymondin (1986/1991, 75) mukaan nunnien on nähty jatka-van irtolaisnaisten perinnettä – naisten itsenäisyys ja riippumattomuus miehistä nähtiin jumalat-tomana ja pakanallisena.

vanhan viisaan miehen, isällisen oppaan, yhtenä hahmona, jonka kanssa ihmisen on tultava toimeen jotta hän voi ottaa paikkansa maailmassa. Naisten kirjoittamissa teoksissa tämän vanhan viisaan miehen paikan kuitenkin ottaa usein nainen. (Mts. 131–132.) Näin ei tapahdu *Lasiseinässä*, vaan miehen ja patriarkan paikka on täytettävä, vaikka Ritva asuu erossa Eerosta ja Franz on kuollut. Aikaisemmin usein mainittuja vuoristolaisnaisia Rosea ja Angelicaa ei enää *Lasiseinän* viimeisillä sivuilla mainita; Ritva on kahden Immanuelin kanssa ja puhuttelee tätä kuin Jumalaa. Immanuel on Ritvalle siunaava isä. Romaanin päättävät lauseet ovat: ”Siunaatteko minua, Immanuel Haller?’ hän [Ritva] kysyy harvaan. Isä tekee pyhän ristinmerkin hänen päänsä ylitse.” (L 175.) Yksinäinen taiteilija, erakkonainen, tarvitsee siis siltikin siunauksen ja hyväksynnän isältä.

Kolmen vuorokauden Sylvialle Neitsyt Maria tarjoaa vertailukohtaan, mutta ei naiseutta, johon voisi samastua ja johon voisi tuntea yhteenkuuluvuutta. Sylvian äitiys määrittyy sen sijaan vastoin (kapeasti ymmärrettyä) Madonna-äitiyttä. Sylvia ajattelee, että on kahdenlaista rakkautta, joista ensimmäistä hän kuvaa:

Se on madonnan rakkautta ja äitienpäivärakkautta [...] kaunista ja jaloa, uhrautuvaa, ja joskus sietämätöntä katsella. Mutta kuitenkin se on sitä äidinrakkautta, josta lauluja kirjoitetaan ja jonka ylistykseksi jumalan-äidin kuvat on maalattu, taivaansinellä ja purppuralla, kulta-lehtitaustaa vasten. (KV 125–126.)

Sylvian ”laulu” – kirja – on kuitenkin kirjoitettu toisenlaisesta rakkaudesta, sellaisesta, jota Sylvia tuntee. Siinä rakkaudessa ei ole uhrautuvaisuutta eikä nöyryyttä, vaan ruumiillista nautintoa ja vallanhalua. Se rakkaus on eläimellistä, sokeaa. ”[...] siinä on hellyyttä ja kiihkoa, molempia yhtä paljon. Se on animaalista.” (KV 16.) Tämän nopeasti syttyvän ja sammuvan lapsentarpeen vuoksi Sylvia arvelee tulevansa vielä usein äidiksi. Kaikista lapsista kertyy hänelle yksi ainoa lapsi.

Sylvia näyttäytyy Madonnan sijaan ruumiillisempänä ja seksuaalisempänä hahmona, rakkauden jumalattaren kaltaisena. Elias vertaa Sylvian Venus Anadyomeneen, vedestä nousseeseen Venukseen, joka on eräs Afrodi-

ten representaatioista.⁸³ Kreikkalaisessa mytologiassa Afrodite syntyy vedestä, aikuisena mutta neitsyenä. Vesi on perinteisesti yhdistetty elämään, syntymään ja luovuuteen ja myös mystiseen ja irrationaliseen naiseuteen (ks. tästä esim. Parente-Čapková 2006, 189, 199). Afrodite taas oli vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa uuden naisen symboli (mts. 189). Elias muistelee, kuinka hän katsoi uimasta nousevaa Sylviaa, joka: "[...]oli minulle Anadyomene, täynnä ensimmäisen syntymisen raikkautta ja suloisuutta, kypsän ja pehmein jäsenen, jotka kohosivat meren hämystä ja auringosta" (KV 304). Myös Paulan kesämuistoissa Sylvia yhdistyy veteen ja voimakkaaseen, alkuvoimaiseen naiseuteen. Sylvia hyppää alastomana pillastuneen hevosen selkään ja ohjaa sen veteen pelastaakseen rannalla makaavan lapsensa. Paula ei näe Sylviassa huolta eikä pelkoa, vaan ainoastaan kauneutta, itsevarmuutta ja naisellisuutta. Sylvian kohdalla, 1940-luvun lopulla, Venukseen yhdistämistä ei kuitenkaan voi nähdä yhteydessä keskusteluun uudesta naisesta. Sylvian kohdalla samastaminen Venukseen enemmänkin korostaa Sylvian ajattomuutta ja arkkityypillisyyttä – vaikka Sylvia on Eliakselle myös erityinen, tietty nainen, hän on toisaalta vain ikuinen naiseus tiivistettynä hetkeksi juuri Sylvian hahmoon. Sylvia on: "tuo ruskea tyttö poikavuosienei hämäästä, [...]nuoruuteni kirkas hymy ja ensimmäisten miehuusvuosienei äiti-rakastettu[.]" (KV 296.)

Menneessä päivässä päähenkilö kiinnostuu Ofeliasta, Venuksen dekadentista variaatiosta (Ofeliasta ks. Parente-Čapková 2006, 189). Ofelia on Hamletin rakkauden kohde, joka tulee sittemmin hulluksi ja hukkuu tai hukutetaan jokeen. Ofelia on nähty naisellisen uhrautumisen ja miehestä riippuvaisuuden perikuvana. Kuva-aihe oli, muiden samankaltaisten tapaan, hyvin suosittu 1800-luvun lopun taiteessa, erityisesti prerafaeliiteilla. (Dijkstra 1986, 37–63) ja se voidaan löytää myös Suomesta mm. *En prestgård i N-d, af en finsk medborgarinna* -romaanin hukutettavan naishahmon taustalta (ks. Launis 2005, 223–224). *Menneen päivän* päähenkilö vierailee museossa, ja pysähtyy siellä lempimaalauksensa eteen. Teoksen voi tarkan kuvailun perusteella päätellä olevan John Everett Millais'n kuuluisa teos *Ophelia* vuodelta 1852. Teos, jossa Ofelia makaa vedessä kukkivien oksien alla punaisin hiuksin sijaitsee Lontoon Tate-galleriassa. *Ophelian* luona *Menneen päivän* päähenkilö tapaa

⁸³ *Menneessä päivässä* on mainittu Madonna-maalauksen lisäksi Tizianin teos *Nukkuva Venus*.

tuttavansa, joka johdattaa hänet hänen tulevan rakastettunsa luo. Näin Ofelian voi nähdä viitteenä tuhoisasta rakkaudesta, jonka luokse maalaus ohjaa. Ofelian vesielementti vihjaa myös seksuaalisuuteen ja rakkaussuhteessa tapahtuvaan ”lankeamiseen”, vaikka päähenkilön kohtalo lopulta onkin valoisampi kuin Ofelian. Hänkin kuitenkin käy lähellä itsemurhaa ja hulluutta. Helmi Setälän myöhemmässä teoksessa, *Surun lapsessa* (1910) nuori, viaton nainen vertautuu suoraan vedestä nousevaan Venukseen – tämänkin naisen osa on tosin tuhoutua.

6. Lopuksi

Olen käsitellyt tutkimuksessani suomalaisia naisten kirjoittamia taiteilijaromaaneja, joissa äitiys on keskeistä. Mukana tutkimuksessani on teoksia 1900-luvun alusta 1940-luvun lopulle: Helmi Setälän *Mennyt päivä*, Liina Röömgrénin *Murtuneita toiveita*, Signe Stenbäckin *Lasiseinä* ja Sinikka Kallio-Visapään *Kolme vuorokautta*. Ensimmäisen ja viimeisen teoksen väliin jäävä aika on pitkä, sillä 1930-luvulta en ole onnistunut löytämään teosta, jossa äitiys ja taiteilijuus yhdistyisivät. Tuolloin ilmestyneissä naistaiteilijaromaaneissa naiset päätyvät aborttiin, lapsettomuuteen tai luopuvat lapsestaan. Huolimatta ajallisesta erosta tutkimieni teosten välillä kaikki teokset neuvottelevat äitiyden ja taiteilijuuden yhdistymisestä kronotooppien ja juonien avulla, ja kaikissa nainen joutuu kohtaamaan lasikuvun ja valitsemaan kuoleman ja avioliiton juonten väliltä. Näitä valintoja tehdään toki erilaisessa kehikossa vuosisadan alussa kuin toisen maailmansodan jälkeisessä modernistisessä kirjallisuudessa, mutta valinnan mahdollisuudet ja naisen taiteilijuuden ehdot eivät varsinaisesti muutu.

Olen tutkimieni teosten avulla pyrkinyt myös rakentamaan kuvaa suomalaisista naistaiteilijaromaaneista laajemminkin: lukemani romaaniaineiston perusteella vaikuttaa selvältä, että käsittelemäni kronotoopit ja juonet ovat keskeisiä myös muissa vuosisadan alkupuolen naistaiteilijaromaaneissa. Lasikellot, kaupungit ja neuvottelu avioliiton ja kuoleman juonista ovat löydettävissä tutkimieni teosten lisäksi lukuisista muista teoksista. Myös keskustelu ja äitiyden ja taiteilijuuden välillä käydään niissäkin teoksissa, joissa äitiys ei varsinaisesti konkretisoidu.

Olen tuonut väitöskirjassani esiin sen, kuinka kronotoopit ja juonet limittyvät teosten ilmestymisajankohdan yhteiskunnalliseen keskusteluun naisesta, äidistä ja taiteilijasta, näiden paikoista, velvollisuuksista ja oikeuksista. Erityisesti esiin nousee sukupuolimoraalikeskustelu, johon osallistuivat

innokkaasti niin feministit Ellen Key ja Emma Goldman kuin monet suomalaiset mies- ja naiskirjailijat. Lisäksi tutkimieni teosten kronotoopit ja juonet kytkytyvät ajatuksiin vuosisadan alun yhteiskunnallisesta äitiydestä, 1920-luvun kulttuuripiirien uskonnolliseen etsintään ja sotienjälkeiseen väestökusteluun. Olen lisäksi tuonut esiin sen, etteivät tutkimieni teosten naiset toteuteta taiteilijuuttaan yksinäisyydessä: kysymys ei ole useissa taiteilijaromaanitutkimuksissa lähtökohdaksi otetusta yksilökehityksestä. Merkitykselliseksi tutkimissani teoksissa nousevat naistenväliset siteet: suhteet sisariin, ystäviin, äiteihin, tyttäriin, luostarisisariin ja esikuviin.

Olen tietoisesti etsinyt taiteilijaromaanille uusia määrittelytapoja sellaisten tulkintojen ulkopuolelta, joissa taiteilijaromaani nähdään osana kehitysromaanin traditiota. Tällä tavoin teen eroa myös useisiin naistaiteilijaromaanitutkimuksiin. Myös tutkimistani teoksista voi löytää kehittymisen kertomuksia, mutta taiteilijuus ei niissä juuri muodosta lineaarista, selkeää kehityslinjaa. Olen halunnut pitää fokuksen taiteilijuudessa, vaikka se löytyy sirpaleina ja palasina sieltä täältä ja kietoutuu jatkuvasti yhteen äitiyden ja muiden naista määrittävien asioiden kanssa.

Hyvänä välineenä taiteilijuuden olennaisten solmujen paikallistamiseen on toiminut kronotoopin käsite. Tätä käsitettä ei ole aiemmin käytetty naistaiteilijaromaanitutkimuksessa – eikä tietääkseni taiteilijaromaanitutkimuksessa muutenkaan. Kronotoopit paljastavat tutkimuksessani kohtaamisia taiteilijuuden, äitiyden ja naisten muiden juonien risteymissä: mitä tapahtuu, kun vapaata taiteilijaelämää viettäneestä naisesta tulee äiti, kuinka sovittaa yhteen soittoharjoitukset ja lastenhoito, miten olla hyväksyttävästi vaimo ja samalla jatkaa uraansa taiteilijana, kuinka palvella yhtä aikaa perhettään, Jumalaa ja taidetta? Kronotoopin käsite on väistämättä varsin monitulkintainen ja vailla tiukkoja määritteitä – tämä tekee käsitteestä myös hyvin soveltuvan feministiseen tutkimukseen, vaikka sukupuolittuneisuutta ei kovin laajasti ole kronotooppitutkimuksessa huomioitu. Kaikissa tutkimissani teoksissa ja kronotoopeissa ajan aspekti ei korostu samassa määrin kuin tilan, mutta koen kronotoopin puolustavan paikkaansa tutkimuksessani siksi, että sekä ajallisilla että tilallisilla ulottuvuuksilla on naistaiteilijaromaaneissa tärkeä merki-

tys: niin lasikuvulla, kaupungilla kuin luonnollakin on paitsi oma tilansa, myös oma vaikutuksensa ajan kulkuun, sen ymmärtämiseen ja muuttumiseen.

Kronotoopeista lasikuvun kronotooppi on löydettävissä kaikista tutkimistani teoksista. Lasikupuja on löydetty naisten kirjoittamista teoksista ja myös taiteilijaromaaneista useissa tutkimuksissa. Toisin kuin aiemmissa tutkimuksissa tehdään, omassa tutkimuksessani en ymmärrä lasikupua vain metaforisesti. Lasikupu rakentuu varsin konkreettisesti teosten päähenkilöiden lapsuudenkodista tai kodista, jossa he asuvat puolisoidensa kanssa – tämän lasikuvun alla eivät uudet tuulet puhalla: aika on pysähtynyt ja jähmettänyt naisen perinteisiin äidin ja vaimon rooleihin.

Menneessä päivässä lasikupu rakentuu päähenkilön lapsuuden kodista, jossa naiset on sidottu vuosisataiseen kohtaloon: luopumaan unelmistaan ja taiteesta. *Menneessä päivässä* naistenvälisyys paikantuukin äiti-tytär-suhteisiin, joissa naiset sidotaan suvun perintösormuksella muuttumattomaan naisten kohtaloon. Päähenkilö uhmaa tätä ketjua ja saa lasikuvun säröilemään matkustamalla ulkomaille opiskelemaan musiikkia ja toteuttamalla seksuaalista haluaan. *Menneen päivän* esittämä puheenvuoro sukupuolimoraalikeskusteluun on varhainen ja rohkea: teoksessa ei vaadita miestä pidättymään rakkaussuhteista, vaan vaaditaan naisellekin oikeutta avioliiton ulkopuolisiin seksuaalisiin suhteisiin. *Menneessä päivässä* nainenkin voi olla haluava, naisellakin voi olla kuuma veri.

Tässä teoksessa naiselle ovat kuitenkin lopulta mahdollisia vain kuoleman tai avioliiton juonet. Näistä avioliiton juoni epäonnistuu, kun naisen rakastettu hylkää tämän naisen tullessa raskaaksi. Seuraavalle naisen rakastamalle miehelle naisen avioton äitiys on ylittämätön ongelma. Ajan kirjallisuudelle tyypillisen sairaan lapsen konvention avulla esitetään naisen tekemä valinta: lapsen sairavuoteen äärellä hän valitsee rakastettunsa sijaan lapsensa. Nainen siis palautetaan äidin mykälle paikalle, juoneen, joka voi johtaa vain kuolemaan. Lasikuvusta vapautuminen jää päähenkilön tyttären tehtäväksi, tulevaisuuteen. Entisen rakastettunsa haudalla sureva mies kuitenkin antaa viitteen tästä valoisammasta tulevaisuudesta: haluaan puolustava nainen oli sittenkin oikeassa, ja konservatiivinen mies jää yksin, murtuneena katumaan kapeakatseisuuttaan ja menetettyä rakkauttaan.

Murtuneissa toiveissa lasikupu muodostuu päähenkilö Inkerin ja hänen puolisonsa Raimundin yhteisestä kodista ja liitosta. *Murtuneita toiveita* ottaa osaa samaan keskusteluun sukupuolimoraalista kuin *Mennyt päiväkin*. Yrityksenä kiertää avioliiton juoni on teoksessa esillä Ellen Keynkin propagoima vapaa rakkaus -liitto, jota Inkeri ehdottomasti vaatii, ja jota käsiteltiin runsaasti kirjallisuudessa myös muissa Euroopan maissa. Tämä muutos parisuhteen muodossa on *Murtuneissa toiveissa* kuitenkin varsin kosmeettinen, sillä miehen ja naisen eriarvoinen asema ja yhteiskunnan heihin kohdistamat vaatimukset eivät muutu vapaan suhteen myötä. Vapaassakaan liitossa elävä nainen ei ole vapaa vaimon ja äidin tiukasti säädellyistä rooleista: Inkeri ei voi keskustella, liikkua eikä käyttäytyä oman tahtonsa mukaan. Kun *Menneessä päivässä* puolustetaan naisen oikeutta haluun, *Murtuneissa toiveissa* pohditaan syitä Inkerin haluttomuuteen: nainen tuntee itsensä ”avioliitossakin” prostituoiduksi, kun mies käyttää vahvemman oikeuttaan naisesta piittaamatta. Omassa analyysissäni pohdin, onko kysymys myös naisen ja taiteilijan yhteenliittämisen vaikeudesta.

Lasikupu tiivistyy teoksessa Raimundin perheelle suunnittelemassa talossa, josta kyllä löytyy ateljee mutta ei silti Inkerille mahdollisuutta tehdä taidetta ja toteuttaa itseään. Lasikuvun murtamiseen tarvitaan radikaaleja ratkaisuja: Inkeri hylkää puolisonsa ja lähtee yhteisestä kodista. Myös taide saa jäädä, kun Inkerin päättää ryhtyä rauhanaatteen edistäjäksi. *Murtuneissa toiveissa* siis neuvotellaan avioliiton juonen kanssa – voitaisiinko siitä tehdä sellainen, ettei se alistaisi naista? – mutta ei päädytä avioliiton juonta käyttämällä tyydyttävään lopputulokseen. Kuoleman juonen sijaan naiselle kuitenkin avautuu yhteiskunnallisen toiminnan juoni, jossa taiteilijuus on hylättävä mutta johon äitiys ja itsenäinen elämä mahtuvat. *Murtuneiden toiveiden* vasemmistolaisesta näkökulmasta taiteilijuus ei lopulta voikaan olla todellinen vaihtoehto – taiteilijoiden avarakatseisuus ja suvaitsevaisuus paljastuvat vain ohueksi pinnaksi, jonka takaa löytyy porvarillisuutta ja hyödyttömiä estetismisiä. Vasemmistolainen sanoman vuoksi teoksessa korostuu naistenvälisistä suhteista erityisesti ystävyys: Inkeri on suhteessa ystäviinsä vuorotellen oppijan ja opettajan asemassa. Ystävät myös näyttävät äärimmäiset vaihtoehdot, vain perheelle ja taiteelle tai muulle uralle omistautumisen. Inkeri ei kuitenkaan voi

tehdä kompromisseja: hän haluaa kaiken, niin äitiyden, taiteilijan uran kuin itsenäisyydenkin. Tässä ehdottomuudessaan *Murtuneita toiveita* on harvinainen teos aikansa eurooppalaisen kirjallisuuden joukossa laajemminkin.

Lasiseinä kantaa jo nimessään naistaiteilijan kohtaamaa läpikuultavaa estettä. Ritvan lasikupu kaartuu hänen asuinpaikkansa, eristyneen Kalliosaa-
ren, ylle. Ritva myös yrittää epätoivoisesti luoda "Lasiseinä"-nimistä veistosta, mutta hän on kadottanut luovuutensa. Kalliosaaressa vallitsevat perinteiset käsitykset naisen paikasta ja tehtävästä: naisen kuuluu olla nöyrä, taipuva, rukoilla ja neuloa sukkaa. Ritva sen sijaan veistää omassa ateljeessaan hahmoja esiin kovasta, raskaasta kivistä. Ritvan taiteilijuus ei mahdu hänen puolisonsa, Eeron, uskovaisten sukulaisten käsitykseen naiselle sopivasta elämäntehtävästä.

Lasiseinässä tulee esiin sisarusuhde Ritvan tytärten välillä. Lea ja Taru edustavat sopimatonta taiteilijanaista ja perinteistä, naiivia ja sopeutuvaa naista. Teoksessa korostuu lisäksi äiti-tytär-suhde, joka voidaan yhdistää Demeter ja Persefone -myyttiin: äiti menettää tyttärensä miesten maailmaan. Ritva on jakanut oman äitinsä ja kaksostytärtensä kanssa luonnon, taiteen ja jumalan kolmiyhteyden, mutta teoksessa miehet hajottavat tämän uhkaavaksi kokemansa yhteyden. Naisten välille nousee ylittämätön lasiseinä. Paluuta äiti-tytär-suhteeseen ei teoksessa löydy, mutta Ritva kiinnittyy parantolassa toisenlaiseen naistenvälisyyteen: hän määrittää itseään suhteessa luostarisariin.

Ritvan lasikupu voi murtua vasta kaukana kotoa, vieraassa maassa ja vieraan uskonnon parissa. Keuhkotautiparantolassa Alpeilla Ritva löytää uuden rakkauden, vapauden ja inspiraation taiteeseen. Ritvan paluu kotiin Suomeen ei onnistu – nautittuaan vapaudestaan Ritva ei enää voi elää Kalliosaa-
ren lasikuvun alla, kodissa, josta viitteet taiteeseenkin on raivattu sivuun. Ritva palaa Alpeille, josta löytyy hänelle oma huone, pieni vuoristomökki. Lasikuvun lopullinen murtuminen vaatii monenlaisia sirpaleita: Ritva tuhoaa kotoa lähtiessään veistoksensa ja Ritvan rakastettu Franz pirstoutuu varsin konkreettisesti haavoittuessaan kuolettavasti sodassa. Rakkauden ja taiteen yhdistyminen on lopulta mahdotonta, mutta Ritvan juoni ei pääty myöskään kuolemaan. Hänen itsenäisen elämänsä esikuvat löytyvät viereisestä luostarista,

jossa luostarisisarit elävät vapaina avioliitosta ja miehisistä määrittäjistä – lukuun ottamatta jumalaa. Myös Ritva omistaa *Lasiseinän* lopussa teoksensa Jumalalle, mutta yhtä kaikki, hänen on mahdollista olla taiteilija ja elää vapaana lasikuvusta. Ritvalle vapautuksen lasikuvusta ja kuoleman ja avioliiton juonista tarjoaa siis uskonnon juoni, mutta ei minkä tahansa uskonnon. Uskonto, joka antaa naiselle mahdollisuuden toteuttaa itseään, on katolisuus – tässä uskonnossa Neitsyt Maria tarjoaa naiselle samastumiskohteen ja samalla kosketuspinnan äitiyteen.

Toisen maailmansodan jälkeen ilmestyneessä *Kolmessa vuorokaudessa* lasikupu löytyy päähenkilön Sylvian ja hänen perheensä helsinkiläisasunnosta, jossa on kyllä tilaa lapsille, tiskeille ja säilykepäärynöille mutta ei Sylvian taiteelle. *Kolmessa vuorokaudessa* nousee esiin myös arjen kronotooppi: ainoastaan tässä teoksessa kuvataan eksplisiittisesti perheenäidin arkea puuduttavine rutiineineen ja toistuvuuksineen. Keskittyminen perheenäidin ja kotirouvan rooliin osaltaan irrottaa teosta ajasta: vaimon ja äidin aika on aina samaa, toistuvaa ja tavallaan ajatonta. Lasikuvun kronotoopissa aika on pysähtynyt, mutta arjen kronotooppia määrittää syklisyys: yhtä olennaista kuin Sylviassa on taiteilijuus, on hänessä myös äitiys. Äitiys sitoo Sylvian toistoon ja syklisyyteen niin toistuvien raskauksien kuin lasten- ja kodinhoidonkin kautta. Sylvian taide ei tähän kronotooppiin mahdu, sillä se on äärimmäisen älyllistä ja arjelle vierasta. Soittaessaan pianoa Sylvia kokee toteuttavansa itseään parhaimmillaan, mutta samalla Sylvia haluaa kiihkeästi tulla nähdyksi naisena. Lisäksi Sylvia tahtoo yhä uudelleen kokea äitiyden: fyysisen, eläimenkaltaisen yhteyden pieneen lapseen.

Sylvia edustaa *Kolmessa vuorokaudessa* Erosta, rakkauden ja jatkuvan luomisen juonta. Sylvian sisar Paula taas edustaa Thanatosta, kuoleman juonta. Vaikka *Kolme vuorokautta* ilmestyi yli 40 vuotta *Menneen päivän* jälkeen, myös siinä naiselle on avoinna vain kaksi juonta: rakkaus (avioliitto) ja kuolema. Paulalla ei ole perhettä eikä puolisoa, ja hänen ainoa mahdollisuutensa pelastua on leikkiä sisartaan Sylviana. Moniulotteisessa satukohtauksessa Paula yrittää vietellä hänen ja Sylvian yhteisen ystävän Eliaksen asettumalla Sylvian paikalle. Elias ei kuitenkaan erehdy: Paula edustaa hänelle kuolemaa, ja Elias valitsee Sylvian ja tämän mukana elämän. Sylvia ja Paula tuovat voi-

makkaasti mieleen tyypillisen jaottelun hyvään ja pahaan sisareen, mutta tällaiset lokeroinnit kuitenkin kyseenalaistetaan *Kolmessa vuorokaudessa*: Sylvia on sisarten kaikenkattava synteesi mutta samalla niin onnettoman ja tuhoutuvan Paulan kaltainen, että hänen ideaalinen naiseutensa väistämättä säröytyy.

Muita teoksissa esiin tulevia kronotooppeja ovat kaupungin ja luontoon matkustamisen kronotoopit. Nämä kronotoopit kertovat naisten mahdollisuudesta liikkua ja etsiä omaa tilaansa. Naisten on usein aiemmissa tutkimuksissa nähty matkustavan juuri luontoon, mutta tutkimissani teoksissa matkustaminen luontoon ei tarkoita kodin lähellä pysymistä, vaan luonto löytyy usein vieraasta maasta, kaukaa kotoa. Luonto ja sen rytmissä elävät ihmiset toimivat tutkimissani teoksissa suhteellistajina: luonnossa asiat asettuvat oikeisiin mittasuhteisiin ja elämän perusasiat nousevat esiin. Toisaalta luonnon kronotooppia ei saa sekoittaa Bahtinin idyllin kronotoopin kanssa, sillä luonnon syklissä elävät ihmiset ovat tutkimissani teoksissa usein myös konservatiivisia, köyhiä tai lopulta yhtä lailla osa suvaitsematonta yhteiskuntaa kuin muutkin ihmiset. Kaupungin kronotooppi löytyy jo *Corinnesta*, ensimmäisestä naistaiteilijaromaanista. Kaupunki – useimmiten Pariisiksi tulkittavissa oleva paikka – taas tarkoittaa naistaiteilijoille mahdollisuutta elää vapaasti ja kehittää itseään: kaupungissa eletään modernia aikaa. Suurkaupungit tarjoavat taiteilijapiirien tukea, museoita ja liikkumavälineiden antamaa vapautta. Suurkaupunkien merkitys taiteilijuudelle on tutkimissani teoksissa huomattava, mutta kovin kauaa naiset eivät saa suurkaupunkien vapaudesta nauttia. Kontrastiksi suurkaupungille asettuu Helsinki, jossa on harmaata ja ankeaa, kuten *Murtuneissa toiveissa*, tai joka muodostuu vain arjen puuduttavista reiteistä, kuten *Kolmessa vuorokaudessa*.

Useat tutkimani kronotoopit ovat leimallisesti naisten kronotooppeja. Arjen kronotooppi on erityisen sukupuolittunut äitiyteen liittyvän syklisyytensä vuoksi, mutta myös siksi, että se, joka 1940-luvun Suomessa on sidottu kotiin ja kodin toistuviin rutiineihin, on väistämättä nainen. Lasikuvun kronotooppi on arjen kronotoopin tavoin sukupuolittunut – miestaiteilija nähdään poikkeuksetta vapaana lähtemään – hänen taiteilijuuttaan tuskin on mielekäästä määrittää kodilla, jossa aika on pysähtynyt. Myös suurkaupungissa naistaiteilija matkustaa nimenomaan naisena: hänelle avautuu sukupuoleensa näh-

den poikkeuksellisia mahdollisuuksia, mutta vapaasti liikkuvana naisena hän on myös jatkuvassa vaarassa tulla määriteltyksi prostituoiduksi.

Osa tutkimistani teoksista on kokeilijoita myös muotonsa puolesta. *Kolmen vuorokauden* kertoja leikittelee modernismin odotuksilla: tarvitaanko juonta ylipäättään vai riittääkö teokselle selkärangaksi ajallinen jatkumo? Kertoja yrittää sitkeästi kiistää juonen olemassaolon ja mielekkyyden, mutta vastoin odotuksia teos ei kuvaakaan vain ihmisten satunnaisia tekemisiä ja kohtaamisia, vaan teoksesta rakentuu tragedia, joka päättyy Paulan kuolemaan. Myös itse kertoja on monessa mielessä modernismin odotusten vastainen: hän kommentoi teoksen henkilöhahmoja ja tapahtumia, esittää metafiktiivisiä kommentteja ja hänen roolinsa teoksen kokoajana on selkeästi esiin tuotu. Kerronnan kokeilut eivät kuitenkaan ole vain *Kolmen vuorokauden*, yksinöikeus, sillä teoksista ensimmäinen, *Mennyt päivä* istui ilmestyessään huonosti realismin ihanteisiin, ja sen luonnosmaisuus ja päiväkirjamuoto herättivät huomiota.

Kuten tutkimukseni osoittaa, naiset ja äidit ovat päässeet Suomessa-kin taiteilijaromaanien keskiöön kautta vuosikymmenten. Taiteilijuuden ja äitiyden yhdistelmä ei tutkimissani teoksissa ole ongelmaton, mutta äitiys ja taiteilijuus kietoutuvat yhä uudestaan toisiinsa. Kummastakaan juonesta ei näissä teoksissa niin vain luovuta: *Menneen päivän* päähenkilö puolustaa oikeuttaan muuttaa sukunsa naisten kohtaloa, vaikka vaatimuksen toteutuminen jääkin seuraavan sukupolven nähtäväksi. *Murtuneita toiveita* tarttuu samaan haasteeseen: Inkeri haluaa äitinä ja vaimonakin jatkaa taiteilijan uraansa. Taiteilijuuden juoni ei tässä teoksessa pysty kilpailemaan yhteiskunnallisuuden juonen kanssa. Itsenäinen elämä on kuitenkin naiselle mahdollinen – ja onpa taiteesta vielä elämän suunnan vaihduttuakin hyötyä, sillä Inkeri myy teoksiaan rahoittaakseen itsenäisen elämänsä. *Lasiseinässä* tila, jossa taide ja äitiys sulavat yhteen, sijoittuu menneisyyteen – teoksen nykyhetkessä naisten yhdessä harjoittamaa plastiikkatanssia ja luonnon jumalointia ei katsota hyvällä. *Lasiseinässä* taiteilijuuden juoni on voittoisa kietoutuessaan yhteen uskonnon juonen kanssa – äitiyttäkään ei kuitenkaan täysin unohdeta: katolisuu-teen on kirjoitettu äidin paikka Neitsyt Marian muodossa. *Kolmessa vuorokaudessa* äitiys ja taiteilijuus ovat toisilleen vastakkaisia, mutta samalla ne

yhdistyvät Sylviassa, joka olisi hahmona yhtä vajavainen ilman taiteilijuuttaan kuin ilman äitiyttäänkin. Kenties äitiyden ja taiteilijuuden synteesi on mahdoton, mutta joka tapauksessa jatkuvasti hajoava ja pirstoutuva Sylvia edustaa tätä yhteenliittymistä.

Tutkimukseni on avaus suomalaisessa naistaiteilijaromaanin tutkimuksessa ja suomalaisessa taiteilijaromaanitutkimuksessa ylipäätään. Tämän vuoksi olen joutunut usein lähtemään liikkeelle perusteista ja rakentamaan kaiken alusta asti, ja olisin toki voinut tehdä tämän rakennustyön monella tavalla. Mielestäni kuitenkin valitsemiani lähestymistavat – kronotoopit, juonet, ja naistenvälisyys – tuovat esiin sekä tutkimieni teosten että taiteilijaromaaniproblematiikan kannalta olennaisia ja mielenkiintoisia asioita. Lähestymistapanani paljastavat sekä solmuja että neuvottelumahdollisuuksia kautta aikojen haastavana koetun yhdistelmän, äitiyden ja taiteilijuuden välillä.

Tutkimuksessani liitän naistaiteilijaromaanit niin Suomessa teosten ilmestymisaikaan käytyihin keskusteluihin vapaasta rakkaudesta, oikeudesta äitiyteen ja yhteiskunnallisen äitiyden merkityksestä kuin laajempiinkin eurooppalaisiin keskusteluihin naisten oikeuksista. Tämän kontekstualisoinnin koen hedelmälliseksi, sillä naisen mahdollisuus olla taiteilija ja hänen oikeutensa tai velvollisuutensa äitiyteen ovat väistämättä yhteydessä siihen, millainen paikka naiselle on yhteiskunnassa määritetty.

Teokset liittyvät monessa kohden myös eurooppalaiseen taiteilijaromaaniperinteeseen. Koen tämän laajemman kehikon tärkeäksi. Se, että samoja juonia ja kronotooppeja on löydettävissä myös naistaiteilijaromaaneista muualla Euroopassa, kertoo tietoisesta naistaiteilijaromaanin jatkumosta, johon on mahdollista liittyä ja jonka kanssa romaanit voivat keskustella. Vaikka hyödynnän tutkimuksessani aiempia tutkimuksia taiteilijaromaanista ja erityisesti naistaiteilijaromaanista, tutkin naistaiteilijaromaania nimenomaan suomalaisessa kontekstissa. Tuon lisäksi naistaiteilijaromaanista esiin puolia, joihin aiemmin ei ole kiinnitetty huomiota – kronotoopit ja naistenvälisyys – ja toisaalta vien aiemmin käytetyn lasikuvun käsitteen ja ajatuksen avioliiton ja kuoleman juonista pidemmälle kuin aiemmissa tutkimuksissa, ja uusiin suuntiin. Toivon, että tämä tutkimus antaa pohjan myöhemmälle naistaiteilijaromaaniin kohdistuvalle tutkimukselle Suomessa.

Lähteet

Kohdeteokset:

Kallio-Visapää, Sinikka 1948: *Kolme vuorokautta*. Otava: Helsinki.

Röösgrén, Liina 1919: *Murtuneita toiveita I-II*. Kirjakauppa Valo: Helsinki.

Setälä, Helmi 1906: *Mennyt päivä*. Otava: Helsinki.

Stenbäck, Signe 1929: *Lasiseinä*. WSOY: Porvoo.

Muu kaunokirjallisuus:

Brontë, Anne 1848: *Wildfell Hallin asukas*. Gummerus: Helsinki.

de Stäel, Madame 1807/2008: *Corinne, or Italy*. Transl. by Sylvia Raphael. Oxford World's Classics. Oxford University Press: Oxford.

Häme, Kyllikki 1953: *Ruutin kirja: päiväkirjaromaani*. Otava: Helsinki.

Montgomery, Lucy Maud 1923/1965: *Pieni runotyttö*. Suom. I. K. Inha. WSOY: Porvoo.

Schoultz, Solveig von 1952: *Allt sker nu*. Holger Schildts förlag: Helsingfors.

Schoultz, Solveig von 1956: *Nätet*. Holger Schildts förlag: Helsingfors.

Setälä, Helmi 1909: *Kaksi ihmistä*. Otava: Helsinki.

Setälä, Helmi 1902: *Kansan hyväksi*. Otava: Helsinki.

- Setälä, Helmi 1905: *Surun lapsi*. Otava: Helsinki.
- Setälä, Helmi 1907: *Vanhan kartanon tarina*. Otava: Helsinki.
- Soini, Elsa 1935: *Isänsä tytär*. Otava: Helsinki.
- Stenbäck, Signe 1926: *Pieni papinrouva*. Kirja: Helsinki.
- Stenbäck, Signe 1926: *Riitan tarina*. Kirja: Helsinki.
- Stenbäck, Signe 1927: *Äidin osa*. Kirja: Helsinki.
- Stenbäck, Signe 1928: *Rajan lapset*. WSOY: Porvoo.
- Tuulia [Tuulio, Tyyni] 1933: *Paljain käsin. Erään äidin päiväkirja*. WSOY: Porvoo, Helsinki.
- Uurto, Iiris 1930: *Ruumiin ikävä*. Otava: Helsinki.

Painamattomat lähteet

Arkistot:

Signe Stenbäckin arkisto. SLSA 621, mappi 4. Svensk litteratursällskapet i Finland. Historiska och litteraturhistoriska arkivet. c274

Sähköiset lähteet:

Aro-Heinilä, Irja 2005: *"Sinä olet viisas tyttö, mutta Jumala on viisaampi". Naisen kuva, roolit ja rooli-ihanteet Hilja Haahden tuotannossa 1895–1966*. <http://urn.fi/URN:ISBN:952-10-2823-8> [haettu 28.4.2009].

Hyttinen, Elsi 2012: *Kovaa työtä ja kohtalon oikkuja. Elvira Willmanin kamppailu työläiskirjallisuuden tekijyydestä vuosisadanvaihteen Suomessa*. Turun yliopisto: Turku. <http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/74829/AnnalesC335Hyttinen.pdf?sequence=2> [haettu 23.8.2012].

Itäkare, Susanna 2005: *Nunnia ja sotilaita. Kirjallisuuden luostarisisaret Pyhän Johannan hahmon valossa*. <http://www.minna.fi/minna/artikkelit/itakarenunna.html> [haettu 1.12.2009]

Losano, Antonia 2008: *The Woman Painter in Victorian Literature*. The Ohio State University Press: Columbus.
<https://ohiostatepress.org/Books/Book%20PDFs/Losano%20Woman.pdf>
[haettu 12.2.2013].

Nelson, Claudia 2001: Drying the Orphan's Tear: Changing Representations of the Dependent Child in America, 1870-1930. *Children's Literature*. Storrs: 2001. Vol. 29.
http://lion.chadwyck.co.uk/searchFulltext.do?id=R01642695&divLevel=0&area=abell&forward=critref_ft [haettu 12.2012].

Nygård, Stefan 2008: *Filosofins renässans eller modern mystik: Bergsondebatten i Finland*. Helsingin yliopisto: Helsinki.
<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/19418> [haettu 1.9.2012].

Sanders, Joe Sutliff 2008: Spinning Sympathy: Orphan Girl Novels and the Sentimental Tradition. *Children's Literature Association Quarterly* 33.1 (2008), 41-61.
http://muse.jhu.edu/journals/childrens_literature_association_quarterly/v033/33.1sanders.html [haettu 1.12.2012].

Parente-Čapková, Viola 2006: Narcissuses, Medusas, Ophelias: Water Imagery and Femininity in the Texts by Two Decadent Women Writers. *Wagadu*, v.3, 2006. <http://appweb.cortland.edu/ojs/index.php/Wagadu/issue/view/28>, 189-216 [haettu 1.10.2012].

Opinnäytteet:

Karttunen, Johanna 1991: *Porvari, erakko vai boheemi?: miestaiteilijan kuva suomalaisissa taiteilijaromaaneissa vuosina 1918-1929*. Pro gradu -työ. Kotimainen kirjallisuus. Turku: Turun yliopisto.

Pannill, Linda Susanne 1975: *The Artist-heroine in American Fiction, 1890-1920*. The University of North-Carolina at Chapel Hill.

Lehtiarvostelut:

E. L. [Leino, Eino] 18.3.1906: Helmi Setälä: Mennyt päivä. *Helsingin Sanomat*

E. R. 17.12.1929: Signe Stenbäck: Lasiseinä. *Uusi Aura*

EV-e 18.1.1930: Signe Stenbäck: Lasiseinä. *Laatokka*

8.2.1930: Signe Stenbäck: Lasiseinä. *Heinola*

I-A [Vala, Katri] 14.12.1929: 'Lasiseinä'. *Sosialisti*.

L-i, L-i [Rainio, Lilli]19.12.1929: Romaani taiteen ja uskonnon ristiriidasta. *Satakunnan Kansa*.

-n -u 20.3.1906: Ny litteratur. *Kotka nyheter*

rsn 10.3.1906: Helmi Setälä: Mennyt päivä. *Uusi Suometar*

se 13.3.1906: Helmi Setälä: Svunna dagar. *Hufvudstadsbladet*

V-dahl 14.3.1906: Helmi Setälä: Mennyt päivä. *Karjala*

V. P 22.12.1929: Naiskirjailija. *Sosiaalidemokraatti*.

P -o 12.12.1929: 'Lasiseinä', Signe Stenbäckin romaani. *Turun Sanomat*.

Tutkimuskirjallisuus

Aalto, Minna 2000: *Vapauden ja velvollisuuden ristiriita. Kehitysromaanin mahdollisuudet 1890-luvun lopun ja 1900-luvun alun naiskirjallisuudessa*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 790. SKS: Helsinki.

Abel, Elizabeth, Hirsch, Marianne, Langland, Elizabeth 1983: Introduction. *The Voyage in. Fictions of Female Development*. Eds. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch and Elizabeth Langland. University Press of New England: Hanover and London, 3-19.

de Baar, Mirjam 2011: Gender, Genre and Authority in Seventeenth-Century Religious Writing: Anna Maria van Schurman and Antoinette Bourignon as Contrasting Examples. *Ein Platz für sich selbst. Schreibende Frauen und ihre Lebenswelten (1450-1700) A Place of Their Own. Women Writers and Their Social Environments (1450-1700)*. Hrsg./ed. Anne Bollman. Medieval to Early Modern Culture. Kultureller Wandel vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. Herausgegeben von/Edited by Martin Gosman/Volker Honemann. Band/Volume 13. Peter Lang: Frankfurt a. M. et al, 135-163.

Bahtin, Mihail 1975/1979: *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Alkusanat kirjoittanut Vadim Kožinov, selitykset laatinut Nikolaif Nikolajev. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Airola. Kustannusliike Progress: Moskova.

Bakhtin, M.M 1975/1990: *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Ed. by Michael Holquist. Transl. by Caryl Emerson and Michael Holquist. University of Texas Press: Austin.

Battersby, Christine 1989: *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. Women's Press: London.

- Baudelaire, Charles 1897/1972: *Välähdyksiä. Alaston sydämeni*. Suom. ja selityksin varustanut Eila Kostamo. Otava: Helsinki.
- Beebe, Maurice 1964: *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York University Press: New York.
- Berger, John & Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb, Richard Hollis 1971/1991: *Näkemisen tavat*. Suom. Mirja Rutanen. Penguin Books Ltd: Harmondsworth.
- Björkstrand, Carita 1999: *Kvinnans ställning I det finländska musiksamhället. Utbildningsmöjligheter och yrkesvillkor för kvinnliga organister, musikpedagoger och solister 1890–1939*. Åbo Akademis förlag: Turku.
- Boone, Joseph Allen 1987: *Tradition Counter Tradition. Love and the Form of Fiction*. The University of Chicago Press: Chicago and London.
- Booth, Alison 1992: *Greatness Engendered: George Eliot and Virginia Woolf*. Cornell University Press: Ithaca.
- Boyd, Anne E. 2004: *Writing for Immortality. Women and the Emergence of High Literary Culture in America*. The John Hopkins University Press: Baltimore and London.
- Brooks, Peter 1984/1992: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts, London, England.
- Brown, Sarah Annes 2003: *Devoted Sisters. Representations of the Sister Relationship in Nineteenth-Century British and American Literature*. Ashgate: Burlington.
- Brownstein, Rachel M. 1982/1984: *Becoming a Heroine. Reading about Women in Novels*. Penguin Books: Harmondsworth
- Bryson, Norman 1995: Stillebenmåleri och det "kvinnliga" rummet. *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*. Red. Anna Lena Lindberg. Nordstedt Förlag AB: Stockholm, 89–136.
- Bucknell, Brad 2001: *Literary Modernism and Musical Aesthetics: Pater, Pound, Joyce, and Stein*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Collier, Peter 1985: Nineteenth-Century Paris: Vision and Nightmare. *Unreal City. Urban Experience in Modern European Literature and Art*. Ed. by Edward Timms and David Kelley. Manchester University Press: Manchester, 25–44.
- Cosslett, Tess 1994: *Women Writing Childbirth. Modern Discourses of Motherhood*. Manchester University Press: Manchester and New York.

Davies, Karen 1989: *Women and Time. Weaving the Strands of Everyday Life*. Universitetet i Lund: Lund.

DeLamotte, Eugenia C. 1990: *Perils of the Night: a Feminist Study of Nineteenth-Century Gothic*. Oxford University Press: New York.

De Nooy, Juliana 2005: *Twins in Contemporary Literature and Culture: Look Twice*. Palgrave Macmillan: Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York.

Dijkstra, Pam 1986: *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*. Oxford University Press: New York, Oxford.

Donovan, Josephine 1989: *After the fall: the Demeter-Persephone myth in Wharton, Cather, and Glasgow*. Pennsylvania State University Press: University Park.

DuPlessis, Rachel Blau 1985: *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Indiana University Press: Bloomington.

Ekman, Michel 2004: *Kaos, ordning, kaos. Människan i naturen och naturen i människan hos J. L. Runeberg*. Schildt: Esbo.

Enwald, Liisa 1999: Naiskirjallisuus. *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamikirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. SKS: Helsinki, 199–214.

Felski, Rita 2000: *Doing Time. Feminist Theory and Postmodern Culture*. New York University Press: New York and London.

Field, Trevor 1989: *Form and Function in the Diary Novel*. Macmillan Press: Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London.

Findlay, Alison 2011: 'Where noble virgins still shall meet': Spaces in Sisterhood in Early Women's Drama. *Ein Platz für sich selbst. Schreibende Frauen und ihre Lebenswelten (1450–1700) A Place of Their Own. Women Writers and Their Social Environments (1450–1700)*. Hrsg./ed. Anne Bollman. Medieval to Early Modern Culture. Kultureller Wandel vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. Herausgegeben von/Edited by Martin Gosman/Volker Honemann. Band/Volume 13. Peter Lang: Frankfurt a. M. et al, 243–254.

Fjelkestam, Kristina 2004: Allegorizing Modernity: The New Woman and the Metropolis as Metonymies in Djuna Barnes's "Nightwood". *The New Woman and the Aesthetic Opening. Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts*. Ed. by Ebba Witt-Brattström. Södertörns högskola: Huddinge, 169–180.

Fjelkestam, Kristina 2010: *Det sublimas politik. Emancipatorisk estetik i 1800-talets konstnärsromaner*. Makadam: Göteborg, Stockholm.

Fraiman, Susan 1993: *Unbecoming Women. British Women Writers and the Novel of Development*. Columbia University Press: New York, Chichester, West Sussex.

Freud, Sigmund 1914/1993: Johdatus narsismiin. *Johdatus narsismiin ja muita esseitä*. Suom. Mirja Rutanen, valikoineet Ilpo Helén ja Mirja Rutanen. Love kirjat: Helsinki.

Freud, Sigmund 1920/1993: Mielihyväperiaatteen tuolla puolen. *Johdatus narsismiin ja muita esseitä*. Suom. Mirja Rutanen, valikoineet Ilpo Helén ja Mirja Rutanen. Love kirjat: Helsinki.

Frye, Joan S. 1986: *Living Stories, Telling Lives*. The University of Michigan Press: Michigan.

Garcia, Irma 1989: Female Explorations: Temporality in Women's Writing. *Taking our Time. Feminist Perspectives on Temporality*. Ed. by Frieda Johles Forman with Coran Sowton. The Athene Series. Pergamon Press: Oxford, 161–182.

Gardiner, Judith Kegan 1981: On Female Identity and Writing by Women. *Critical Inquiry*. Vol 8, Number 2, Winter 1981, 347–361.

Genette, Gérard 1980/1987: *Narrative Discourse: an Essay in Method*. Transl. by Jane E. Lewin. Cornell University Press: Ithaca (N.Y.).

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan 1979: *The Madwoman in the Attic: the Women Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press: New Haven.

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan 1986: *The Female Imagination and the Modernist Aesthetic*. Gordon and Breach: New York.

Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan 1994: *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Volume 3. Letters from the Front*. Yale University Press: New Haven and London.

Giorgio, Adalgisa 2002: Writing the Mother-Daughter Relationship. Psychoanalysis, Culture and Literary Criticism. *Writing Mothers and Daughters. Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*. Ed. by Adalgisa Giorgio. Bergham Books: New York and Oxford, 11–45.

Goldman, Emma 1972/1979: *Red Emma Speaks. The Selected Speeches and Writings of the Anarchist and Feminist Emma Goldman*. Compiled and ed. by Alix Kates Shulman. Wildwood House: London/ Bookwise: Australia.

Greenfield, Susan C. 2002: *Mothering Daughters. Novels and the Politics of Family Romance. Frances Burney to Jane Austen*. Wayne State University Press: Detroit.

Grönstrand, Heidi 2005: *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*. SKS: Helsinki.

Grönstrand, Heidi 2009: Saariston ristiriitainen kutsu ruotsinkielisessä kirjallisuudessa. *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Toim. Kukku Melkas, Heidi Grönstrand, Kati Lounis, Maarit Leskelä-Kärki, Jussi Ojajarvi, Tutta Palin, Lea Rojola. SKS: Helsinki, 169–196.

Gubar, Susan 1981/1983: The Birth of the Artist as Heroine. *The Representation of Women in Fiction*. Ed. by Carolyn Heilbrun and Margaret Higonnet. John Hopkins Press: Baltimore, 19–59.

Gynning, Margareta 1988: Paris – självförverkligandets stad. *De drogo till Paris. Nordiska konstnärinnor på 1880-talet [utställningskatalog]* Red. Lollo Fogelström. Liljevalchs: Stockholm, 29–34.

Gynning, Margareta 1999: *Det ambivalenta perspektivet. Eva Bonnier och Hanna Hirsch-Pauli i 1880-talets konstliv*. Albert Bonniers förlag: Stockholm.

Haapala, Vesa 2007: Kokeellinen kirjallisuus ja kirjallinen vastarinta Suomessa – kiintopisteenä 1960-luku. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Toim. Sakari Katajamäki ja Harri Veivo. Gaudeamus: Helsinki, 277–304.

Haavikko, Ritva 2003: *Hevonen taiteessa, runoudessa, historiassa*. WSOY: Helsinki.

Hansen, Elaine Tuttle 1991: Mothers Tomorrow and Mothers Yesterday, but Never Mothers Today: “Woman on the Edge of the Time” and “Handmaid’s Tale”. *Narrating Mothers: Theorizing Maternal Subjectivities*. Ed. by Brenda O. Daly and Maureen T. Reddy. The University of Tennessee Press: Knoxville, 21 – 43.

Hapuli, Ritva 2003: *Ulkomailla. Maailmansotien välinen maailma suomalaisnaisten silmin*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 911. SKS: Helsinki.

Heggestad, Eva 2003: *En bättre och lyckligare värld: kvinnliga författares utopiska visioner 1850–1950*. Stockholm: Symposion.

Heinonen, Meri 2000: Naismystikot ja sukupuolen ongelma. *Ikuisuuden odotus Uskonto keskiajan kulttuurissa*. Toim. Meri Heinonen. Gaudeamus: Helsinki, 111– 139.

Hekanaho, Livia 2006: Tove Jansson, Marguerite Yourcenar, Gertrude Stein ja naisneron paikka. *Kirjoituksia neroudesta: myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. SKS: Helsinki, 248–284.

Helén, Ilpo 1997: *Äidin elämän politiikka. Naissukupuolisuus, valta ja itsesuhde Suomessa 1880-luvulta 1960-luvulle*. Gaudeamus: [Helsinki].

Hohne, Karen & Wussow, Helen 1994: Introduction. *A Dialogue of Voices. Feminist Literary Theory and Bakhtin*. Ed. by Karen Hohne and Helen Wussow. University of Minnesota Press: Minneapolis, London, vii–xxiii.

Holmgren Troy, Maria 1999: *In the First Person and in the House: the House Chronotope in Four Works by American Women Writers*. Uppsala University: Uppsala.

Homans, Margaret 1986: *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*. The University Press of Chicago: Chicago.

Huf, Linda 1983/1985: *The Portrait of the Artist as a Young Woman*. Frederick Ungar Publishing Co.: New York.

Hutcheon, Linda 1980/1991: *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. Routledge: London.

Häggman, Kai 1995: *Perheen vuosisata. Perheen ihanne ja sivistyneistön elämäntapa 1800-luvun Suomessa*. Suomen Historiallinen Seura. Historiallisia Tutkimuksia 179. SKS: Helsinki.

Hökkä, Tuula 1999: Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus. *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. SKS: Helsinki, 68–89.

Ingman, Heather 1998: *Women's Fiction between the Wars. Mothers, Daughters and Writing*. Edinburgh University Press: Edinburgh.

Irigaray, Luce 1984/1996: *Sukupuolieron etiikka*. Suom. Pia Sivenius. Gaudeamus: Helsinki.

Irigaray, Luce 1987/1993: *Sexes and Genealogies*. Columbia University Press: New York, Chichester, West Sussex.

Isomaa, Saija 2006: Agraarinen idylli ja georginen tyylilaji Arvid Järnefeltin Isänmaassa. *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto. Tietolipas 207. SKS: Helsinki, 128 – 155.

Jantzen, Grace M. 1995: *Power, Gender and Mysticism*. Cambridge University Press: Cambridge.

Johnson, Deidre A. 1997: Community and Character: A Comparison of Josephine Lawrence's Linda Lane Series and Classic Orphan Fiction. *Nancy Drew® and Company. Culture, Gender and Girls' Series*. Ed. by Sherrie A. Inness. Bowling Green State University Popular Press: Bowling Green, 59–73.

Juutila, Ulla-Maija 1992: Voisiko naisenkin tuhkasta nousta Feniks-lintu? Nais-taiteilija minuutensa rakentajana Ain' Elisabet Pennasen teoksissa "Voimaimisiä" ja *Kaksi raukkaa*. Pakeneva keskipiste. Tutkielmia suomalaisesta taiteilijaromaanista. Toim. Tarja-Liisa Hypén. Taiteiden tutkimuksen laitos Sarja, N:o 26. Turun yliopisto: Turku, 29–48.

Juutila, Ulla-Maija 1998: Sivistyneistön salaiset puutarhat. Puutarha elämän metaforana Helvi Hämäläisen romaanissa "Säädyllinen murhenäytelmä". *Paikkoja ja tiloja suomalaisessa kirjallisuudessa*. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A. N:o 37. Toim. Kaisa Kurikka. Turun yliopisto: Turku, 75–97.

Järvstad, Kristin 1996: *Att utvecklas till kvinna. Studier i den kvinnliga utvecklingsromanen i 1900-talets Sverige*. Symposion: Stockholm/Stehag.

Järvstad, Kristin 2008: *Den kluvna kvinnligheten: "öfvergångskvinnan" som litterär gestalt i svenska samtidsromaner 1890-1920*. Brutus Östlings bokförlag Symposion: Eslöv.

Kaarninen, Mervi 1996: *Nykyajan tytöt. Koulutus, luokka ja sukupuoli 1920- ja 1930-luvun Suomessa*. Suomen historiallinen seura: Helsinki

Karkama, Pertti 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika: suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. SKS: Helsinki.

Karkama, Pertti 1998: Kaupunki kirjallisuudessa. Ongelmia ja näkökulmia. *Paikkoja ja tiloja suomalaisessa kirjallisuudessa*. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A. N:o 37. Toim. Kaisa Kurikka. Turun yliopisto: Turku, 13–37.

Katajamäki, Sakari 2004: "Kukunor, - niin kaunis sana!" Metakielisyyks Lauri Viidan "Kukunorissa". *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*. Toim. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä, Annika Waenerberg. SKS: Helsinki, 136–161.

Kelley, David 1985: Defeat and Rebirth: The City Poetry of Apollinaire. *Unreal City. Urban experience in Modern European Literature and Art*. Ed. by Edward Timms and David Kelley. Manchester University Press: Manchester, 80–96.

Kermode, Frank 1989: *An Appetite for Poetry*. Harvard University Press: Cambridge, Mass.

Key, Ellen 1876: 28. Middlemarch. *Tidskrift för hemmet* 1876:4, [16] –256.

Key, Ellen 1879: Elisabeth Barret Browning. Århundredets skaldinna. Fortsättning från 4:de häftet. *Tidskrift för hemmet*. 1879:5, 212–226.

Key, Ellen 1880. Elisabeth Barret Browning. Århundredets skaldinna. Forts. från 21: sta årg., 6:te häftet. *Tidskrift för hemmet*. 1880:1, 20–32.

Key, Ellen 1903/1909: *Ajatuksia I. Otteita kirjailijattaren teoksesta: Elonuria*. Suom. Aina Honkavaara. Kustannusliike Osmo: Eura.

Key, Ellen 1906/1910: *Ajatuksia III. Otteita kirjailijattaren teoksesta: Elonuria*. Suom. Aina Honkavaara. Kustannusliike Osmo: Eura.

Kirss, Tiina 2011: Scheherazade's Whisper. Contrapuntal Readings of Aino Kallas and Isak Dinesen. *Aino Kallas: Negotiations with Modernity*. Eds. Leena Kurvet-Käosaar and Lea Rojola. Finnish Literature Society: Helsinki, 18–34.

Koivunen, Anu 2000: Teresa de Lauretis: Sosiaalisen ja subjektiivisen rajankäyntiä. *Feministejä – aikamme ajattelijoita*. Toim. Anneli Anttonen et al. Vastapaino: Tampere, 85–114.

Konttinen, Riitta 2007: *Naistaiteilijat Suomessa keskiajalta modernismin murrokseen*. Tammi: Helsinki.

Koskinen, Taava 2006: Nerous, teatteri ja sukupuoli: kansallisen tradition piirteitä Jouko Turkan julkisuuskuvassa. *Kirjoituksia neroudesta: myytit, kultit, persoonat*. Toim. Taava Koskinen. SKS: Helsinki, 57–81.

Kristeva, Julia 1993: *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suom. Pia Sivenius et al. Gaudeamus: Helsinki.

Kähkönen, Marjut 2004: *Ei kenenkään veli. Naiskirjailijuuden metaforat Helvi Hämäläisen lyriikassa*. SKS: Helsinki.

Labovitz, Esther Kleinbord 1986: *The Myth of the Heroine: the Female Bildungsroman in the Twentieth Century: Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*. Lang: New York.

Langbauer, Laurie 1990: *Women and romance: the consolations of gender in the English novel*. Cornell University Press: Ithaca.

Lanser, Susan Sniader 1981: *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton University Press: New Jersey.

Lanser, Susan Sniader 1992/2004: *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Cornell University Press: Ithaca, NY.

Lappalainen, Päivi 1986: Nainen naisesta – naiselleko? Katsaus eräiden unohdettujen 1930-luvun teosten kuvaan naisen elämästä. *Kirjoja kätköistä. Näkökulmia 1920- ja 1930-luvun unohtuneeseen kirjallisuuteen*. Kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitos. Sarja A, N:o 15. Toim. Kerttu Saarenheimo ja Ulla-Maija Juutila. Turun yliopisto: Turku, 127–151.

Lappalainen, Päivi 1995: Mykkä äiti ja kapinoiva tytär. Miten äidin ja tyttären tematiikkaa voisi lähestyä? *Sanelma. Kotimaisen kirjallisuuden vuosikirja 1995*. Toim. Heidi Grönstrand. Turun yliopisto: Turku, 66–75.

Lappalainen, Päivi 1996: Seksuaalisuus. *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Toim. Marianne Liljeström ja Anu Koivunen. Vastapaino: Tampere, 207 – 224.

Lappalainen, Päivi 1998: Uhattu koti. Kodin ja perheen ihanteen murtumia suomalaisessa 1800-luvun realistisessa kirjallisuudessa. *Paikkoja ja tiloja suomalaisessa kirjallisuudessa*. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A. N:o 37. Toim. Kaisa Kurikka. Turun yliopisto: Turku, 101–137.

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

Lappalainen, Päivi 2012: Ystävyys varhaisissa tyttökirjoissa. *Ritvan ystäväkirja*. Toim. Maarit Leskelä-Kärki, Kirsi Tuohela, Kaisa Vehkalahti. k&h kustannus: Turku, 207–221.

Larsson, Lisbeth 2004: About Her Dead Body: Victoria Benedictsson and the Beginnings of a New Biography. *The New Woman and the Aesthetic Opening. Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts*. Ed. by Ebba Witt-Brattström. Södertörns högskola: Huddinge, 35–50.

Launis, Kati 2005: *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä*. SKS: Helsinki.

Launis, Kati 2009: Työväen Maamme-kirja. *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Toim. Kukku Melkas, Heidi Grönstrand, Kati Launis, Maarit Leskelä-Kärki, Jussi Ojajarvi, Tutta Palin, Lea Rojola. SKS: Helsinki, 73-106.

Lawrence, Karen R. 1994: *Penelope Voyages. Women and Travel in the British Literary Tradition*. Cornell University Press: Ithaca and London.

Leskelä, Maarit 2000: Kaipaa, haluava, seksuaalinen nainen Aino Kallaksen päiväkirjossa. *Modernin lumo ja pelko. Kymmenen kirjoitusta 1800–1900-lukujen vaihteen sukupuolisuudesta*. Toim. Kari Immonen, Ritva Hapuli, Maarit Leskelä, Kaisa Vehkalahti. SKS: Helsinki, 211–243.

Leskelä-Kärki, Maarit 2006: *Kirjoittaen maailmassa. Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä*. SKS: Helsinki.

Leskelä-Kärki, Maarit 2009: Sivistyneistön naisen kuuma veri. *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Toim. Kukku Melkas, Heidi Grönstrand, Kati Launis, Maarit Leskelä-Kärki, Jussi Ojajarvi, Tutta Palin, Lea Rojola. SKS: Helsinki, 135–168.

Lindén, Claudia 2002: *Om kärlek. Litteratur, sexualitet och politik hos Ellen Key*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion: Stockholm/Stehag

Lippincott, Gail 2000: Thirty-nine Weeks: Pregnancy and Birth Imagery in Kate Chopin's *The Awakening*. *This Giving Birth. Pregnancy and Childbirth in American Women's Writing*. Ed. by Julie Tharp and Susan McCallum-Whitcomb. Bowling Green State University Popular Press: Bowling Green, 55–66.

Lival-Lindström, Maria 2009: *Mot ett eget rum. Den kvinnliga bildningsromanen in Finlands svenska litteratur*. Åbo Akademis förlag: Åbo.

Losano, Antonia 2003: The Professionalization of the Woman Artist in Anne Brontës *The Tenant of Wildfell Hall*. *Nineteenth-Century Literature*, Vol. 58, No. 1 (June 2003), 1–42.

Mahlamäki, Tiina 2006: *Naisia kansalaisuuden kynnyksellä. Eeva Joenpellon Lohja-sarjan tulkinta*. SKS: Helsinki.

Maijala, Minna 2006: Ingenuesta tragedienneksi. Canthin Sylvi traagisena avioliittodraamana. *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto. Tietolipas 207. SKS: Helsinki, 156–176.

Makkonen, Anne 2009: Elsa Puolanne (1906–1996) – Liikuntakoulun tytär, tanssijapersoonallisuus, vapaan tanssin valkyyria. . . *Näkyvää ja näkymätöntä*. Toim. Laura Gröndahl, Teemu Paavolainen & Anna Thuring, Teatterintutkimuksen seura: Helsinki, 247–270.

Marholm, Laura 1906: *Studies in the Psychology of Woman*. Transl. by Georgia A. Etchison. Duffield & Company: New York.

Markkola, Pirjo 2002: *Synti ja siveys. Naiset, uskonto ja sosiaalinen työ Suomessa 1860–1920*. SKS: Helsinki.

Martens, Lorna 1985: *The Diary Novel*. Cambridge University Press: Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney.

Martin, Judith E. 2011: *Germaine de Stäel in Germany. Gender and Literary Authority (1800–1850)*. Fairleigh Dickinson University Press: Madison.

Melkas, Kukku 1999: Yhteensopimattomat osat. Aino Kallaksen *Kirsti*. Naisen halu murroksessa. *Naistutkimus – Kvinnoforskning* 2 (4), 29–38.

Melkas, Kukku 2006: *Historia, halu ja tiedon käärme Aino Kallaksen tuotannossa*. SKS: Helsinki.

Melkas, Kukku 2009: Palvelustyttö sivistyneistön peilinä. *Läpikulkuihmissä: muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Toim.

Kukku Melkas, Heidi Grönstrand, Kati Launis, Maarit Leskelä-Kärki, Jussi Oja-järvi, Tutta Palin, Lea Rojola. SKS: Helsinki, 107–134.

Melkas, Kukku 2011a: From Apocalypse to the New Paradise. Early Ecological Thinking and Aino Kallas' Work in the 1920s *Aino Kallas: Negotiations with Modernity*. Eds. Leena Kurvet-Käosaar and Lea Rojola. Finnish Literature Society: Helsinki, 53– 65.

Melkas, Kukku 2011b: Arvoituksellinen luonto. Ihmisen ja luonnon oikukas rinnakkainelo Anni Swanin sadussa "Aaltojen salaisuus". *Tapion tarhoista turkistarhoille. Luonto suomalaisessa lasten- ja nuortenkirjallisuudessa*. Toim. Maria Laakso, Toni Lahtinen ja Päivi Heikkilä-Halttunen. Tietolipas 235. SKS: Helsinki, 90–100.

Meuthen, Erich 2001: *Eins und doppelt, oder, Vom Anderssein des Selbst: Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans*. Max Niemeyer Verlag: Tübingen.

Meyerhoff, Hans 1955/1960: *Time in Literature*. University of California Press: Berkeley and Los Angeles.

Mezei, Kathy 1996: who is speaking here? Free Indirect Discourse, Gender, and Authority in Emma, Howards End, and Mrs Dalloway. *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology & British Women Writers*. Ed. by Kathy Mezei. University of North Carolina Press: Chapel Hill, 66–92.

Moretti, Franco 1987: *The Way of the World: the Bildungsroman in European Culture*. Verso: London.

Murphy, Patricia 2001: *Time is of the Essence: Temporality, Gender, and the New Woman*. State University of New York Press: Albany.

Mäkinen, Kari 1989: *Unelma jälkikristillisestä kulttuurista ja uskonnosta. Tulenkantajien oppositio kansankristillistä arvomaailmaa vastaan 1924–1930*. Suomen kirkkohistoriallinen seura: Helsinki.

Männistö, Tiina 2003: *Haluathan tulla todelliseksi naiseksi? Naisruumiin tuottaminen Suomessa ilmestyneissä nuoren naisen oppaissa 1890–1972*. Historian laitoksen julkaisuja 63. Turun yliopisto: Turku.

Möller-Sibeliu, Anna 2007: *Mänskoblivandets läggspel: en tematisk analys av kvinnan och tiden i Solveig von Schoultz poesi*. Åbo Akademis förlag: Åbo.

Newman, Beth 2004: *Subjects on Display: Psychoanalysis, Social Expectation, and Victorian Femininity*. Ohio University Press: Athens.

Niemi, Juhani 1995: *Proosan murros. Kertovan kirjallisuuden modernisoituminen Suomessa 1940-luvulta 1960-luvulle*. SKS: Helsinki.

Niemi, Juhani 1999: Kirjallisuus ja sukupolvikapina. *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. SKS: Helsinki, 158–187.

Niemi, Juhani 2008: "I am an Unwritten Book" Self-reflection in Finnish Prose from the 1940s to the 1960s. *Metaliterary Layers in Finnish Literature*. Ed. by Samuli Hägg, Erkki Sevänen & Risto Turunen. Finnish Literature Society: Helsinki, 29–47.

Nieminen, Armas 1951: *Taistelu sukupuolimoraalista. Avioliitto- ja seksuaalikeskustelua suomalaisen hengenelämän ja yhteiskunnan murroksessa sääty-yhteiskunnan ajoilta 1910-luvulle*. (Väestöpoliittisen tutkimuslaitoksen julkaisuja. Sarja A; 6). Väestöpoliittinen tutkimuslaitos: Turku.

Nip, Renée 2011: To Safeguard a Life's Work: The Autobiography of Elisabeth Strouven (1600–1661). *Ein Platz für sich selbst. Schreibende Frauen und ihre Lebenswelten (1450–1700) A Place of Their Own. Women Writers and Their Social Environments (1450–1700)*. Hrsg./ed. Anne Bollman. Medieval to Early Modern Culture. Kultureller Wandel vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. Herausgegeben von/Edited by Martin Gosman/Volker Honemann. Band/Volume 13. Peter Lang: Frankfurt a. M. et al, 215–242.

Nätkin, Ritva 1997: *Kamppailu suomalaisesta äitiydestä. Maternalismi, väestöpolitiikka ja naisten kertomukset*. Gaudeamus: [Helsinki.]

Mazzarella, Merete 1989: *Det trånga rummet: en finlandssvensk romantradition*. Söderström: [Helsingfors].

Ofek, Galia 2009: *Representations of Hair in Victorian Literature and Culture*. Ashgate: Farnham, England; Burlington, VT.

Paavolainen, Olavi 1929/1961: *Valitut teokset. 1, Nykyaikaa etsimässä; Suur-siivous*. Otava: Helsinki.

Palin, Eino 1991: Bahtin kehitysromaanin tutkijana. *Bahtin-boomi!* Toim. Anu Koivunen, Hannu Riikonen, Jari Selenius. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A. N:o 22. Turun yliopisto: Turku, 125–146.

Palin, Tutta 2004: Neitejä, rouvia ja taiteilijoita. Naiset sotienvälisissä taide-diskursseissa. *Modernia on moneksi: kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa = Det moderna är mångahanda: texter om bildkonst, konstindustri och arkitektur mellan första och andra världskrigen i Finland. Taidehistoriallisia tutkimuksia 29*. Toim. Tutta Palin. Taidehistorian seura: Helsinki, 12–37.

Parente-Čapková, Viola 1998: "Kuka, kuka sitoi". Dekadentti äitiys L. Onervan Mirdjassa. *Dekadenssi vuosisadanvaihteen taiteessa ja kirjallisuudessa*. Toim. Pirjo Lyytikäinen. SKS: Helsinki, 95–126.

Parente-Čapková, Viola 2001: Kuvittelija/tar. Androgyyniset mielikuvat L. Onervan varhaisproosassa. *Lähikuvassa nainen. Näköaloja 1800-luvun kirjalliseen kulttuuriin*. Toim. Päivi Lappalainen, Heidi Grönstrand, Kati Launis. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 838. SKS: Helsinki, 216–237.

Parente-Čapková, Viola 2006: *Feminisoitu estetiikka ja naistekijäisyys. Naistekijäksi tulemisen mahdollisuudet L. Onervan varhaisteksteissä*. Tekijyyden tekstit. Toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttari. SKS: Helsinki, 194–233.

Parsons, Deborah 2000: *Streetwalking the Metropolis: Women, the City, and Modernity*. Oxford University Press: Oxford.

Pearce, Lynne 1998: Another time, Another Place: The Chronotope of Romantic Love in Contemporary Feminist Fiction. *Fatal Attractions. Rescripting Romance in Contemporary Literature and Film*. Ed. by Lynne Pearce and Gina Wisker. Pluto Press: London–Sterling, Virginia, 99–111.

Pines, Davida 2006: *The Marriage Paradox: Modernist Novels and the Cultural Imperative to Marry*. University Press of Florida: Gainesville.

Platon 1999: *Pidot*. Suom. Marianna Tyni. *Teokset. Kolmas osa. Faidon, Pidot, Faidros, Parmenides, Theaiteatos*. Otava: Helsinki.

Pollock, Griselda 1988/2003: *Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*. Routledge: London and New York.

Pratt, Annis with Barbara White, Andrea Loewenstein and Mary Wyer 1981/1982: *The Novel of Development. Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Indiana University Press: Bloomington.

Rajainen, Maija 1973: *Naisliike ja sukupuolimoraali. Keskustelua ja toimintaa 1800-luvulla ja nykyisen vuosisadan alkupuolella aina vuoteen 1918 saakka*. Suomen kirkkohistoriallinen seura: Helsinki.

Randall, Bryony 2007: *Modernism, Daily Time and Everyday Life*. Cambridge University Press: Cambridge, New York.

Raymond, Janice 1986/1991: *A Passion for Friends. Towards a Philosophy of Female Affection*. The Women's Press: London.

Rees, Ellen 2005: *On the Margins. Nordic Women Modernists of the 1930's*. Norvik press: Norwich.

Ricœur, Paul 1985: *Time and Narrative. Vol. 2*. Transl. by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. University of Chicago Press: Chicago.

Robinson, Laura M. 2012: "Sex matters": L. M. Montgomery, Friendship, and Sexuality. *Children's Literature 2012, number 40*, 167–190.

Rojola, Lea 2009: From High Hills Down to the Marshes. Nature, Nation and Gender in Finnish Literature. *The Angel of History. Literature, History and Culture*. Eds. Vesa Haapala, Hannamari Helander, Anna Hollsten, Pirjo Lyytikäinen, Rita Paqvalén. University of Helsinki: Helsinki, 102–117.

Rose, Mark 2003/2005: Mothers and Authors: Johnson v. Calvert and the New Children of Our Imagination. *Printing and Parenting in Early Modern England*. Ed. by Douglas A. Brooks. Burlington: Ashgate, 351–370.

Roulston, Christine 1998: *Virtue, Gender, and the Authentic Self in Eighteenth-century Fiction: Richardson, Rousseau, and Laclos*. University Press of Florida, cop: Gainesville, FL.

Räisänen, Arja-Liisa 1995: *Onnellisen avioliiton ehdot: sukupuolijärjestelmän muodostumisprosessi suomalaisessa avioliitto- ja seksuaalivalistusoppaissa 1865–1920*. Suomen Historiallinen Seura: Helsinki.

Rättyä, Kaisu 2007: *Rajoja kohdaten: teemojen ja kerronnan suhde Hannele Huovin nuortenromaaneissa 1980- ja 1990-luvulla*. Suomen nuorisokirjallisuuden instituutti: Tampere.

Rønning, Anne Birgitte & Sæther Astrid 1996: I lidandes ljus. Om Sigrid Undset. *Nordisk kvinnolitteraturhistoria band III: Vida världen 1900–1960*. Red. Elisabeth Møller Jensen, Margaretha Fahlgren, Beth Juncker, Anne-Marie Mai, Anne Birgitte Rønning, Birgitta Svanberg, Ebba Witt-Brattström. Bra böcker: Höganäs, 198–208.

Salmesvuori, Päivi 2006a: Paluu paratiisiin: enkelielämän ihanne myöhäisantiikin kristinuskossa. *Taivaallista seksiä. Kristinuskko ja seksuaalisuus*. Toim. Minna Ahola, Marjo-Riitta Antikainen ja Päivi Salmesvuori. Tammi: Helsinki, 81–93.

Salmesvuori, Päivi 2006b: Pyhät, rippi ja mystiikka – kolme näkökulmaa seksuaalisuuteen keskiajalla. *Taivaallista seksiä. Kristinuskko ja seksuaalisuus*. Toim. Minna Ahola, Marjo-Riitta Antikainen ja Päivi Salmesvuori. Tammi: Helsinki, 97–116.

Satka, Mirja 1994: Sota-ajan naiskansalaisen ihanteet naisjärjestöjen arjessa. *Naisten hyvinvointivaltio*. Toim. Anneli Anttonen, Lea Henriksson, Ritva Nätkin. Vastapaino: Tampere, 73–96.

Saxton, Ruth O. 1995: Dead Angels: Are We Killing the Mother in the House? *Violence, Silence and Anger. Women's Writing as Transgression*. Ed. by Deirdre Lashgari. The University Press of Virginia: Virginia, 135–144.

Schnell, Rudiger 2011: Sprechen – Schreiben – Trucken. (Speaking – Writing – Printing) Zur Autorschaft von Frauen im Kontext kommunikativer und medialer Bindungen in der frühen Neuzeit. *Ein Platz für sich selbst. Schreibende Frauen und ihre Lebenswelten (1450–1700) A Place of Their Own. Women*

Writers and Their Social Environments (1450–1700). Hrsg./ed. Anne Bollman. Medieval to Early Modern Culture. Kultureller Wandel vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. Herausgegeben von/Edited by Martin Gosman/Volker Honemann. Band/Volume 13. Peter Lang: Frankfurt a. M. et al, 3–42.

Scholz, Bernhard F.1998: Bakhtin's Concept of "Chronotope": the Kantian Connection. *The Contexts of Bakhtin. Philosophy, Authorship, Aesthetics*. Ed. by David Shepherd. Harwood academic publishers: Amsterdam, Netherlands, 141–172.

Segal, Naomi 1985: Rilke's Paris – 'cité pleine de rêves'. *Unreal City. Urban Experience in Modern European Literature and Art*. Ed. by Edward Timms and David Kelley. Manchester University Press: Manchester, 97–110.

Selenius, Jari 1991: Bahtin/Voloshinovin viestintämalli – kielestä kommunikaatioon. *Bahtin-boomi!* Toim. Anu Koivunen, Hannu Riikonen, Jari Selenius. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A. N: o 22. Turun yliopisto: Turku, [7]–61.

Sennett, Richard 1977/1993: *The Fall of Public Man*. Faber and Faber: London and Boston.

Setälä, Helmi 2004: *Helmi. Helmi Krohnin kirjeitä läheisilleen 1884–1936*. Toim. Marjut Hjelt. 2004 SKS: Helsinki.

Shumway, Suzanne Rosenthal 1994: The Chronotope of the Asylum: Jane Eyre, Feminism and Bakhtian Theory. *A Dialogue of Voices. Feminist Literary Theory and Bakhtin*. Ed. by Karen Hohne and Helen Wussow. University of Minnesota Press: Minneapolis, London, 152–170.

Signori, Gabriela 2011: Irdische Gaben oder himmlische Früchte? Geschenk und Brief in Frauenklöstern und -stiften des ausgehenden 15. Jahrhunderts. *Ein Platz für sich selbst. Schreibende Frauen und ihre Lebenswelten (1450–1700) A Place of Their Own. Women Writers and Their Social Environments (1450–1700)*. Hrsg. /ed. Anne Bollman. Medieval to Early Modern Culture. Kultureller Wandel vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. Herausgegeben von/Edited by Martin Gosman/Volker Honemann. Band/Volume 13. Peter Lang: Frankfurt a. M. et al, 179–195.

Sipilä, Juhani 2006: Vedenpaisumus ja Baabelin kieltensekoitus samana päivänä. Hannu Raittilan yhdenpäivänromaani *Ei minulta mitään puutu. Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto. Tietolipas 207. SKS: Helsinki. 206–236.

Stéenhoff, Frida 1912: *Kärleken som kulturproblem*. Frams förlag: Stockholm.

Stéenhoff, Frida 1937: *Objektiv stats- och könsmoral*. Stockholm.

Stewart, Grace 1979: *A New Mythos. The Novel of the Artist as Heroine 1877–1977*. Eden Press Women's Publications: Montreal, Quebec, Canada.

Stoop, Patricia 2011: Nuns as Writers? On the Contribution of the Nuns of the Brussels Jericho Convent to the Construction of Written Sermons. *Ein Platz für sich selbst. Schreibende Frauen und ihre Lebenswelten (1450–1700) A Place of Their Own. Women Writers and Their Social Environments (1450–1700)*. Hrsg. /ed. Anne Bollman. Medieval to Early Modern Culture. Kultureller Wandel vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. Herausgegeben von/Edited by Martin Gosman/Volker Honemann. Band/Volume 13. Peter Lang: Frankfurt a. M. et al, 197–214.

Suleiman, Susan Rubin 1986: Writing and Motherhood. *The (M)other Tongue. Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ed. by Shirley Nelson Garner et al. Cornell University Press: Ithaca and London, 352–377.

Suominen-Kokkonen, Renja 2004: Kohti onnellista yhteiskuntaa – Aino ja Alvar Aalto ja 1920-luvun Turku. *Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisen ajan Suomessa = Det moderna är mångahanda. Texter om bildkonst, konstindustri och arkitektur mellan första och andra världskrigen i Finland*. Taidehistoriallisia Tutkimuksia - Konsthistoriska Studier 29. Toim. Tutta Palin. Taidehistorian seura – Föreningen för konsthistoria: Helsinki, 84–106.

Svensson, Conny 1985: *Åttitalet och konstnärsromanen*. Doxa: Lund.

Tanner, A.F. 1912: *Onnellinen avioelämä*. Tampereen työväen kirjapaino: Tampere.

Thorne, Barrie 1982: Feminism and the Family: Two Decades of Thought. *Rethinking the Family: Some Feminist Questions*. Ed. by Barrie Thorne with Marilyn Yalom. Longman: New York, 3–30.

Timms, Edward 1985: Introduction: Unreal City – Theme and Variations. *Unreal City. Urban Experience in Modern European Literature and Art*. Ed. by Edward Timms and David Kelley. Manchester University Press: Manchester, 1–12.

Turunen, Risto 1999: Kirjallisuuspolitiikan vanhat ja uudet rintamat. *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toimittanut Pertti Lassila. SKS: Helsinki, 45–53.

Utriainen, Terhi 2006: *Alaston ja puettu. Ruumiin ja uskonnon ääret*. Vastapaino: Tampere.

Vammelvuo, Anja 1948: Romaani hädässä ja ensimmäiset hätämerkit. *Suomen kirjallisuuden vuosikirja 1948*. Toim. Aaro Hellaakoski & Y. A. Jäntti. Porvoo & Helsinki: WSOY: 140–146.

Varsamopoulou, Evy 2002: *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime*. Studies in European Cultural Transition Volume XI. Ashgate: Aldershot/Burlington.

Viikari, Auli 1992: Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa. *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Anna Makkonen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 567. SKS: Helsinki, 30–77.

Voaden, Rosalynn 1999: The Language of Love: Medieval Erotic Vision and Modern Romance Fiction. *Romance Revisited*. Ed. by Lynne Pearce & Jackie Stacey. New York University Press: New York and London, 78–88.

Vuola, Elina 2010: *Jumalainen nainen. Neitsyt Mariaa etsimässä*. Otava: Helsinki.

Vuori, Jaana 2011: Äitiys sukupuolikysymyksenä. *Käsikirja sukupuoleen*. Toim. Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi, Tuula Juvonen. Vastapaino: Tampere, 109 – 120.

Werkmäster, Barbro 1988: Frigjord eller bunden? De kvinnliga konstnärerna och 1880-talets emancipationssträvanden. *De drogo till Paris. Nordiska konstnärinnor på 1880-talet [utställningskatalog]*. Red. Lollo Fogelström. Liljevalchs: Stockholm, 11–28.

Whitford, Frank 1985: The City in Painting. *Unreal City. Urban Experience in Modern European Literature and Art*. Ed. by Edward Timms and David Kelley. Manchester University Press: Manchester, 45–64.

Williams, Raymond 1985: The metropolis and the emergence of Modernism. *Unreal city. Urban experience in modern European literature and art*. Ed. by Edward Timms and David Kelley. Manchester University Press: Manchester, 13–24.

Williams-Krapp, Werner 2011: The Construction of a Mystical Self: The 'Revelations' of Katharina Tucher. *Ein Platz für sich selbst. Schreibende Frauen und ihre Lebenswelten (1450–1700) A Place of Their Own. Women Writers and Their Social Environments (1450–1700)*. Hrsg. /ed. Anne Bollman. Medieval to Early Modern Culture. Kultureller Wandel vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit. Herausgegeben von/Edited by Martin Gosman/Volker Honemann. Band/Volume 13. Peter Lang: Frankfurt a. M. et al, 167–178.

Witt-Brattström, Ebba 2004: Introduction. *The New Woman and the Aesthetic Opening. Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts*. Ed. by Ebba Witt-Brattström. Södertörns högskola: Huddinge, 1–14.

Wolff, Janet 1995: *Resident Alien. Feminist Cultural Criticism*. Polity Press: Cambridge.

Woolf, Virginia 1929/1990: *Oma huone*. Alkusanat, selitykset ja suomennos Kirsti Simonsuuri. Kirjayhtymä: Helsinki.

SUMMARY: MURTUMIA LASIKELLOSSA (“FRACTIONS IN THE GLASS BELL”). EARLY TWENTIETH-CENTURY FINNISH ARTIST NOVELS

My research examines artistry and motherhood in Finnish women’s artist novels. At the focus of this research are the works *Mennyt päivä* (‘Past Day’, 1906) by Helmi Setälä (Krohn), *Murtuneita toiveita I-II* (‘Broken Wishes I-II’, 1919) by Liina Röömgrén, *Lasiseinä* (‘The Glass Wall’, 1929) by Signe Stenbäck, and *Kolme vuorokautta* (‘Three Days’, 1948) by Sinikka Kallio-Visapää. Of these four works, those by Röömgrén and Stenbäck in particular have largely remained outside the scope of literary histories and research. Moreover, the authors themselves have been all but forgotten. As a member of the illustrious Stenbäck-Kivekäs family, private archives have helped to shed light on aspects of Stenbäck’s life, though the precise identity of Liina Röömgrén remains shrouded in uncertainty.

The present study is the first work of research in Finland to examine artist novels by women. Artist novels in general have received only minimal attention in Finnish research, while artist novels by women have been relegated to a few cursory mentions in a handful of articles.

The continuum of works at the focus of my research features a number of gaps, as I was unable to find any examples from the 1930s and 1960s of works combining the themes of motherhood and artistry. From the 1960s onwards, artist novels by women were written in a different vein, in a society influenced by second-wave feminism.

In the present study I have chosen to focus on the theme of motherhood, as motherhood itself has often been seen as a problematic obstacle to artistry. Historically, it was thought that women should use their creative energy for the challenges of motherhood, and as such could not simultaneously be artists themselves. In my research I question these assertions.

I approach the works in this study from the perspective of chronotopes, plots, and the bonds between women. Despite the historical discrepancies between the works in this study, all of the novels negotiate the problem of combining motherhood and artistry through the use of chronotopes and plots,

and in each of them women are confronted with the glass ceiling and must choose between the plots of death or marriage.

In the present study chronotopes and plots overlap with contemporary societal debate (at the time of the novels' publication) on the role of women and mothers, their duties and opportunities. In particular, the question of gendered morality comes to the fore, a subject widely discussed, for instance, by early feminists Ellen Key and Emma Goldman. Additionally, the chronotopes and plots of the works at the focus of this study are linked to the early twentieth-century notion of societal motherhood, the search for religion among artists of the 1920s, post-war debates about society at large, and vitalism.

Developed by Mikhail Bakhtin, the notion of the 'chronotope' has not previously been employed in research into artist novels, let alone those by women. Typical examples found in the works in the present study are the chronotopes of the glass ceiling and a 'room of one's own', of venturing into nature, the city, and everyday life. In previous research into artist novels by women, the glass ceiling has been considered a symbol; in my own research, however, I posit that the glass ceiling is a manifestation of the female artist's home (or that of her spouse). Beneath the glass ceiling, time has stopped and change is impossible: a woman's role is traditional and limited. In the novels at the heart of this research, the glass ceiling is broken with the help of religious and societal plots.

The chronotope of travelling into nature returns the female artist to the realm of normal folk and the basic things in life. Contrastingly, the chronotope of the city represents the modern age, the possibility of liberation and of realising one's own artistry. However, such freedom comes at a price: in the eyes of society, a liberated artist and a prostitute are seen as almost synonymous. In the chronotope of everyday life the female artist is bound to the routines of the home, to a cyclical motherhood, whereas art is considered intellectual and separate from such cyclical tedium.

With regard to the plots in these novels, I pick up the commonplace notion that, in literature, a woman has the choice of only two plots: one leading to death, the other leading to marriage. In the works at the focus of the

present study, the female artists negotiate and question these plots: they demand free love; they choose their own calling or a life far from the family. That being said, even *Three Days*, with its extensive use of modernist aesthetics, offers women only the plots of marriage or death, in the incarnations of Eros and Thanatos respectively.

The women in the works examined here do not realise their artistry alone, rather they do so in relation to other women. In these novels, friends represent rare but all the more significant support mechanisms. A sister is most often portrayed as someone to whom the protagonist can compare herself and in contrast to whom she can construct an independent identity of her own. Chains and continuums are to be found between mothers and daughters. On the one hand, such chains between generations of women can tether a female artist to the past, preventing her from effecting changes to her role as a woman, while on the other they present shared artistic and inspirational possibilities. For instance, nuns and the Virgin Mary offer interesting role models, as examples of women not bound to the family or a husband.

In the present study, I have consciously striven to find new ways of defining the artist novel, definitions that do not, in the manner of much previous research, view the artist novel as a continuation of the tradition of the *Bildungsroman*. In this respect, the present study marks a clear departure from previous research into artist novels by women. In the works in this study, artistry itself is one of the central means through which female artists define both themselves and their relationship to the world, though on the level of plot artistry remains fragmented and is inextricably linked to the plots of motherhood, love, and death.

Through the works in this study, I have attempted to construct a wider view of Finnish artist novels by women: based on the body of novels I have read, it seems clear that the chronotopes and plots examined in the present study hold crucial significance for other Finnish artist novels by women from the earlier half of the twentieth century. For instance, a discourse between motherhood and artistry is present even in those novels in which the issue of motherhood is not made explicit or otherwise concretised.

My research demonstrates that, in Finland too, women – and mothers – have been at the focus of artist novels through the decades. Moreover, these novels are closely linked to the European tradition of the artist novel. The same plots and chronotopes are to be found in artist novels by women from across Europe, a matter that speaks of a continuum of artist novels by women, to which the works in this study are affiliated.

Kiitokset

Toisin kuin moni luulee, väitöskirjoja ei kirjoiteta kammiossa. Tämä väitöskirja ei olisi valmistunut ilman ohjaajani, professori Päivi Lappalaisen tukea. Kiitos Päivi, että olet väsymättömästi lukenut tekstiäni, kannustanut ja kirjoittanut huolellista palautetta punakynälläsi. Kiitos myös siitä, että olen saanut työskennellä johtamassasi Sairauden kulttuuriset merkitykset -hankkeessa. Ennen kaikkea kiitos siitä, että olet uskonut väitöskirjaani vankkumattomasti silloinkin, kun itse olen epäillyt. Toiselle ohjaajalleni professori Lea Rojolalle kiitos loistavista ideoista, jotka ovat vieneet väitöskirjaani eteenpäin – ennen kaikkea kiitos kronotoopista! Kiitos siitä, että kun pelokkaana toin tekstiäni luettavaksi, et tyrmännyt sitä, vaan kehuit ja kannustit eteenpäin. Kiitos Lea, myös joogakeskusteluista.

Työni esitarkastajilta Liisi Huhtalalta ja Kristina Malmiolta sain erinomaisia kommentteja ja huomioita väitöskirjaani esitarkastusvaiheessa, suuri kiitos niistä. Kokenutta ja ansiokasta Liisi Huhtalaa haluan kiittää myös suostumisesta työni vastaväittäjäksi.

Tutkijakollegani harmaassa Jusleniassa ja myöhemmin Sirkkalassa ovat tehneet tutkijan työstä mielekäästä. Kiitos kiinnostuksesta, kannustuksesta ja kommenteista Mikko Carlson, Kati Launis, Viola Čapcová, Kaisa Kurikka, Heidi Grönstrand, Siru Kainulainen, Ralf Kauranen, Karoliina Lummaa, Riitta Jytilä, Kukku Melkas, Olli Löytty, Elsi Hyttinen, Sari Miettinen, Pauliina Haasjoki, Veli-Matti Pynttäre, Milla Peltonen ja Karoliina Junno-Huikari. Kiitos myös viinihetkistä ja neulontakeskusteluista! Mikolle ja Ralfille erityiskiitos työhuonetoveruudesta ja elämää keventävästä naurusta. Kollegojani sairausprojektissa haluan kiittää monista inspiroivista hetkistä kirjamme parissa: kiitos Päivi, Kati, Jutta Ahlbeck ja Kirsti Tuohela. Ja tietenkin, toimistosihteerimme Ulla-Maija Juutila-Purokoski: kiitos valtavasta kärsivällisyydestäsi ja ystävällisyydestäsi: ilman sinua minulla tuskin olisi yhtäkään opintosuoritusta!

Tämä väitöskirja ei olisi valmistunut ilman rahoitusta. Haluan kiittää väitöskirjani mahdollistamisesta Koneen Säätiötä, Turun Yliopistoa, Turun Yliopistosäätiötä, Otto A. Malmin lahjoitusrahastoa ja Svenska Litteratursällskapetia.

Sitten: ystävät. Kiitos teille siitä, että olette pitäneet minut ihmisenä! Sanataideystäviäni haluan kiittää yhteisistä projekteistamme, jotka ovat antaneet elämäni valtavasti tarkoitusta. VeeraV, kiitos viinistä ja hatuista! Timo, kiitos kaikesta, mitä olet opettanut minulle ihmisten kohtaamisesta. Asta, kiitos lounaista, joiden aikana maailma – tai ainakin yliopisto – on parantunut huomasti. Heidi, Hanna, Miika ja Juhana, kiitos viini- ja ompelukerhoista ja ystäväporukasta, jollaisesta olen aina haaveillut. Juhana, kiitos myös väitöskirjan kannen taittamisesta. Snellman-korkeakoulun ystävät, teitä haluan kiittää siitä, että olette jakaneet kanssani yhden elämäni tärkeimmistä kokemuksista. Steinerkoulun ystävät, kiitos, että olette kulkeneet kanssani lapsuudesta asti. Ulla, kiitos kohtaamisen helppoudesta ja Sade, kiitos ainutlaatuisesta ymmärryksestä. Jenni, kiitos siitä, että voin luottaa ystävytytemme. Aino, kiitos siitä, että aina tuntuu kuin olisimme äsken tavanneet. Sofia, kiitos sielunsisaruudesta ja Marika, kiitos ruuasta ja olemisen lämmöstä.

Kaiken ytimessä on perhe. Sukulaisilleni kuuluu kiitos jaetuista onnen hetkistä. Appivanhempani Martta ja Santeri, kiitos lämmöstä, jolla olette ottaneet minut perheeseenne. Vanhempani Sirpa ja Rainer, kiitos iltasaduista ja saunakeskusteluista, valtavasta rakkaudestanne ja siitä, että olette olleet varmoja, että pystyn mihin vain. Iris, kiitos ainutlaatuisesta siskoudesta, laiskoista aamupäivistä ja siitä että olen saanut olla sellainen kuin olen. Kiitos myös upeasta väitöskirjan kannesta. Milja-koiralle kiitos hellyydestä ja ilosta.

Asko, suuret kiitokset väitöskirjan lukemisesta ja kommentoinnista. Kiitos arjen kuplivista keskusteluista ennen nukahtamista ja aamiaisen äärellä. Kiitos myös huumorista, seikkailukumppanuudesta maailmalla ja itsestäänselvästä uskostasi minuun. Kiitos rakkaudesta, joka kannattelee minua.

Omistan tämän väitöskirjan isoäidilleni Orvokille, jolta perin rakkaiden kirjoihin ja kirjoittamiseen.

Käylässä, Kuusamossa 17.7.2013