

Magdaleena Murto

MURGRÖNAN-ROMAANIN LAJIT

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta
Pro gradu -tutkielma
Huhtikuu 2021

TIIVISTELMÄ

Magdaleena Murto: *Murgrönan*-romaanin lajit
Pro gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto
Kirjallisuustieteen maisteriohjelma
Huhtikuu 2021

Pro gradu -tutkielma käsittelee Fredrika Wilhelmina Carstensin 1840-luvulla julkaistua romaania *Murgrönan. Finskt Original*. Tyyliältään romaani on sentimentaalinen ja rakenteeltaan kirjeromaani. Tutkielman tutkimuskysymys on, mitä kaikkia romaanilajeja teos edustaa. Sentimentalisuuden lisäksi romaanissa esiintyy ainakin ideaalirealismia, tendenssiromaanin sekä tyttärromaanin piirteitä. Näiden lisäksi tutkielma käsittelee teoksen kertojaa. Tarinan kertoja ja kirjeiden kirjoittaja Mathilda esiintyy luotettavana ja koherenttina hahmona, mutta tutkielma esittää, että teoksesta on löydettävissä piirteitä, jotka paljastavat protagonistin epäluotettavuuden. Teoksen lopusta löytyy myös niin sanottu kertojanvaihdos, jossa minäkertoja Mathilda yhtäkkiä vaikenee ja kertoja vaihtuu nimettömäksi jäävään ”vieraaseen käteen”. Tutkielman alku keskittyy erittelemään teoksen lajipiirteitä ja lopussa paneudutaan kertojaan ja hänen luotettavuuteensa.

Lajitutkimuksen pohjana tutkielmassa toimii Alastair Fowlerin lajiteoria. Suomalaiset tutkijat Heidi Grönstrand ja Kati Launis puolestaan tarjoavat aiemman teoskohtaisen tutkimuksen *Murgrönan*-romaanista. Teoksesta ei kuitenkaan tätä ennen ole tehty yksittäistä ja laajaa lajeihin keskittyvää tutkimusta. *Murgrönan*-romaanin toimii erinomaisena esimerkkinä Fowlerin nimeämästä inklusiivisesta lajimääritelmästä. Inklusiivisella lajittelulla tarkoitetaan tilannetta, jossa teos edustaa selvästi useampaa kuin yhtä lajia. Laajemmassa eurooppalaisen ja pohjoismaalaisen kirjallisuuden kontekstissa Carstensin ainoaksi jäänyt romaani toimii esimerkkinä kirjallisuuden ja lajien laajasta liikkumisesta. Tutkielma käsittelee *Murgrönan*-teosta nimenomaan ensimmäisenä suomalaisena romaanina eli näin ollen suomalaisen romaaniperinteen aloittajana.

Tutkielman mukaan sentimentalisuus, ideaalirealistisuus, tendenssimäisyys sekä tyttärromaanin piirrepertoari yhdistyvät kaikki *Murgrönan*-romaanissa, mikä toimii vastauksena tutkimuskysymykseen. Teos kuvailee nuoren naisen elämää 1800-luvun säätyläispiireissä ja käsittelee siihen liittyviä asioita kuten ystävyyttä, sydänsuruja, nuoruuden iloa, pettymyksiä ja avioitumista. Tutkielma esittää, että esimerkiksi huumori toimii sentimentalisuuden rikkovana tekijänä, mutta samalla vahvistavana piirteenä esimerkiksi ystävyyyden teemassa. Tendenssin tutkielma löytää suhtautumisesta avioliittoihin. Teos ottaa kantaa nuoren naisen avioitumismotivien ja esittää erilaisia avioliittokehtaloita kuvailemalla mikä syy ja tapa avioitua vaikuttaa johtavan parhaisiin lopputuloksiin.

Tutkielma viimestelee lajitutkimuksen keskittymällä teoksen kirjeromaanina ja sitä kautta kirjeiden kirjoittajaan eli teoksen minäkertojaan. Tutkielma esittää, että Mathildan ihanteellisuus hahmona saattaa kertoa kertojan epäluotettavuudesta. Viimeisessä luvussa keskitytään myös pohtimaan Mathildan ja kirjeiden vastaanottajan Emilian välistä suhdetta, mikä epäluotettavuuden valossa ei ehkä olekaan aivan sellainen kuin kertoja esittää. Kaiken kaikkiaan tutkielma esittää *Murgrönan*-teoksen monipuolisena, eri lajeja yllättävänkin rohkeasti yhdistelevänä varhaisena suomalaisena romaanina, mikä todistaa nykylukijalle, että Suomi ei ollut vain kirjallinen periferia vaan altis ja valmis romaanikirjallisuuden ja lajien virtauksille.

Avainsanat: lajitutkimus, kirjallisuushistoria, 1800-luvun romaani, Fredrika Wilhelmina Carstens

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Tutkimuksen lähtökohdat	1
1.2	Lajin historia	7
2	Sentimenttaalisuus	15
2.1	Muuttuva ja monimuotoinen sentimentalismi	15
2.2	Sentimentaalinen <i>Murgrönan</i>	19
2.3	Ideaalirealismi	27
3	Tytärromaani	31
3.1	Rakkaus vai pakko?	33
3.2	Sovitus ja tendenssi	41
4	Kirjeromaani ja kertojuus	47
4.1	Epistolaarirakenne	47
4.2.	Epäluotettavuus ja kertojanvaihdos	53
5	Lopuksi	61
	Lähteet	65

1 Johdanto

1.1 Tutkimuksen lähtökohdat

Tutkin pro gradu -tutkielmassani Fredrika Wilhelmina Carstensin kirjeromaania *Murgrönan* (= M). Teos julkaistiin ensin nimettömänä vuonna 1840. Alkuperäinen nimi alaotsikkoineen kuuluu: *Murgrönan. Finskt Original*. Se suomennettiin vasta vuonna 2007 nimellä Muratti (= M2). Suomalaiseksi ilmoittautuvaa ruotsinkielistä romaania voidaan perustellusti pitää ensimmäisenä suomalaisena romaanina. Sitä ennen Suomessa ainakin J. V. Snellman oli kirjoittanut proosafiktiota, mutta näitä teoksia eivät aikalaiset vielä kutsuneet romaaneiksi. *Murgrönan*-romaanin tarina alkaa siitä, kun orvoksi jäänyt Mathilda Sommer matkustaa Suomesta Tukholmaan ryhtyäkseen vapaaherratar Y:n seuraneidiksi. Koko teos sijoittuu Ruotsiin ja kestää ajallisesti lähes vuoden, toukokuusta toukokuuhun. Romaani koostuu kirjeistä, joita Mathilda kirjoittaa ystävälleen Emilialle Suomeen. Kirjeiden lisäksi teoksen lopusta löytyy osio ”Tilläg af en främmande hand” (M, 342), joka sisältää myös vapaaherrattaren Matildalle osoittaman kirjeen otsikolla ”Friherrinnan Y*s egenhändiga anteckningar. Gåfvo till Mathilda Y*, född S.” (M, 349). Näiden lisäksi teos sisältää parin muun henkilön kertomuksen, jotka Mathilda siteeraa tai kopioi kirjeisiin Emilialle.

Romaani on lähes täysin yhden henkilöhahmoista, Mathildan kirjoittamista kirjeistä koostuva teos. Tällaisia romaaneja kutsutaan kirjeromaaneiksi. Tyyliiltään *Murgrönan* edustaa vahvimmin sentimentalismia, minkä esitän ja käsittelem ensimmäisessä analyysiluvussa. Ajallisesti teoksen julkaisun aikaan monissa Euroopan maissa kukoisti jo realistisen romaanin aikakausi, mutta Suomen kirjallisuuskentän realismi saavutti vasta myöhemmin. Siksi väitänkin, että formaalia realismia paremmin *Murgrönan* istuu ideaalirealismiin, mistä kirjoitan tarkemmin luvussa 1.2. Heidi Grönstrandin (2005, 110) mukaan *Murgrönan*-romaanin kirjemuoto ei ole kaukana päiväkirjamuotoisesta romaanista. Mathilda kertoo kirjeissään aivan hiljattain tapahtuneista asioista, minkä lisäksi ne kertovat oletettavasti rehellisesti esimerkiksi kirjeen kirjoittajan tunteista ja toiveista. Ellei kirjeitä olisi selvästi osoitettu Emilialle, niitä voisi helposti pitää päiväkirjan katkelmina. Teos on tyyliiltään monipuolinen ja kirjava, eikä se vahvoista sentimentaalisista piirteistä ja kirjemuodosta huolimatta ole asetettavissa vain yhteen romaanolajiin.

Tämän vuoksi haluankin keskittyä tutkimaan laji kerrallaan, millaisia kunkin lajin piirteitä teoksesta löytyy.

Aloitan tutkimukseni pohtimalla luvussa kaksi teoksen sentimentaalisuutta. Lähdän liikkeelle sentimentaalisista piirteistä, sillä lajin piirteitä on helposti löydettävissä teoksesta lukuisia. Esitän, että sentimentaalisuus ja kirjemuoto kulkevat käsi kädessä koko teoksen ajan toisiaan tukien. Erittelen myös miten sentimentaalisuus tulee esille henkilöhahmoissa ja tapahtumissa. Toisaalta löydän teoksesta myös sentimentaalisuuden rikkoutumista eli seikkoja, jotka eivät edusta perinteistä sentimentaalisen lajin traditioita. Sentimentaalisen romaanin lajiin liittyi 1800-luvulla myös yhteiskunnallisuus ja ajan tapojen ja normien kritisointi (Isomaa 2011; Cohen 1999).

Murgrönan-teoksen juoni ja henkilöhahmot saattavat vaikuttaa ensilukemalta melko konventionaalisilta, eikä romaani välttämättä heti vaikuta yhteiskunnallisesti kantaaottavalta. Henkilöhahmoihin lukeutuu monet ajan kirjallisuudessa toistuvat naisrepresentaatiot: langennut nainen Caroline, kuoleva nuori nainen Rosa, sekä kuuliainen, lopussa käytöksestään kiitoksen saava Mathilda (vrt. Launis 2005, 33–34). Yhteiskunnallinen kommentointi tulee kuitenkin ilmi teoksen muodon ja äänen uskaliaan käytön kautta, mutta myös juonen tapahtumien tasolla mikäli teosta luetaan tendenssiromaanina (ks. Isomaa 2012). Tendenssi on mahdollinen siitäkin huolimatta, että juoni seuraa pitkälti perinteistä romanttisen ihmissuhdekertomuksen kaavaa, ja toistaa perinteisiä naiskohtaloita. Palaan tendenssiin luvussa kolme.

Sentimentaalisen ja yhteiskunnallisen realistisen romaanin välimaastoon asettuu niin kutsuttu ideaalirealismi. Sentimentalismien yhteydessä pohdin, sopiiko *Murgrönan*-teos sittenkin enemmän ideaalirealismiin kuin tyylipuhtaan sentimentalismien määritelmän alle. Ideaalirealismia yhdistää kaksi taideihannetta, hegeliläisen filosofian romantiikan sekä modernin yhteiskunnallisen realismin. (Ks. Hatavara 2001.) Nämä kaksi voidaan nähdä toistensa vastakohtina, mutta ideaalirealismien kannattajat näkivät todellisuuden idealisoinnin jopa taiteilijoiden velvollisuutena. *Murgrönanin* lukeminen ideaalirealistisena teoksena on tuore ajatus, eivätkä teosta aiemmin tutkineet ole kiinnittäneet seikkaan huomiota. Esitän, että ihanteet *ideaalista* ja *realistisesta* näkyvät ehkä itse asiassa jo kahdessa päähenkilössä; Rosa ja Mathilda edustavat järjen ja tunteiden ihanteita.

Kolmannessa luvussa tutkin *Murgrönan*-romaanin lajia tyttärromaanin näkökulmasta. Kuten luvussa kaksi totean, teos voidaan luokitella ainakin sentimentaaliseksi kirjeromaaniksi, mutta pohdin mahdollisuutta lukea sitä myös tyttärromaanina. Tyttärromaanilla tarkoitetaan 1800-luvun realismin alle lukeutuvaa lajia, jonka teoksissa päähenkilö on yhteiskunnan ahtaista ja sukupuolittuneista käytännöistä kärsivä nuori nainen. Etenkin pohjoismaisen tyttärromaanin perinteeseen kuului nimenomaan naisen aseman käsittely kriittisessä valossa sekä kasvatuskriittisyys. (Isomaa 2011, 23–60.) *Murgrönan*-teosta aiemmin tutkineet eivät ole lukeneet sitä tyttärromaanina. Sentimentalisuus on varsin perustellusti *Murgrönan*-romaanin hallitsevin laji, mutta teoksen käsitellessä avioitumista, esiaviollista seksiä sekä vanhempien tahtoon alistumista nuoren naisen näkökulmasta, sen lukeminen tyttärromaanina on perusteltua. Sentimentaalinen tyyli ei automaattisesti sulje pois muiden, näennäisesti hyvin erilaistenkaan alalajien olemassaoloa (vrt. Isomaa 2011, 39).

Tyttärenä oleminen on hyvin olennainen osa koko *Murgrönan*-teoksen perimmäistä juonikuviota. Vapaaherratar – etunimeltään myös Mathilda – on ollut nuoruudessaan Mathildan isän ensirakkaus, mutta heidän ei sallittu avioitua. Vapaaherratar kutsuu Mathildan luokseen saadakseen hänet viimein omaksi tyttärekseen naittamalla hänet omalle pojalleen. Tällä tavalla kaksi eri perhettä yhdistyvät ja ympyrä sulkeutuu; nuoruutensa rakastavaiset vapaaherratar ja Carl Sommer eivät saaneet toisiaan, mutta heidän jälkeläisensä saavat. Tällöin vapaaherrattaresta tulee Mathildan ”äiti”, eli hän saa roolin, jonka itse olisi valinnut.

Kolmas romaanilaji, joka kytkeytyy yhteiskunnalliseen sentimentalismiin ja tyttärromaanin on tendenssiromaani. Tendenssiromaaneja yhdistää jokin yhteiskunnallinen tai moraalinen viesti, joka kirjailijan valinnan mukaan esitetään joko implisiittisesti tai selkeämmillä kannanotoilla (ks. Isomaa 2011, 42–45 ja Isomaa 2012, 5–19.) *Murgrönan*-romaanissa tendenssi on jokseenkin vaikeammin luettavissa. Se on kuitenkin löydettävissä tarkalla juonen ja hahmojen analyysillä. Kolmannen luvun toisessa alaluvussa pohdin teoksen mahdollista tendenssiä sekä teoksen juonta vapaaherrattaren eräänlaisena sovituksena ja rauhantekona elämän ja avioliittoinstituution kanssa. Vaikka *Murgrönan* kertoo asiat nuoren Mathildan näkökulmasta ja hänen äänellään, vapaaherratar toimii silti useiden Mathildan elämän tapahtumien ohjaajana.

Teoksen lukeminen tytär- ja tendenssiromaanina tapahtuu limittäin, sillä pohjoismaisen tyttäromaanin perinteessä teoksilla oli usein yhteiskunnallinen tendenssi (ks. Isomaa 2011, 25).

Tytärtematiikan ja tendenssin jälkeen paneudun neljännessä luvussa teoksen ääniin ja kertojiin. Luen romaania nimenomaan kirjeromaanina ja käsittelen erityisesti kertojia. Tarkastelen omassa alaluvussa tarkemmin myös lopun kertojanvaihdoksen merkitystä. Pohdin myös, kuka Mathildan tarinaa lopulta kertoo: hän itse vai jokin ulkopuolinen taho. Teoksen alussa ja lopussa kertoja on joku muu kuin Mathilda. Epistolaariseen romaaniin liittyy myös mielenkiintoinen kysymys kertojan luotettavuudesta. Kirjemuoto altistaa kerronnan sekä tunteiden avoimuudelle että manipulaatiolle. (Mäkelä 2018, 155.) Voidaanko silloin olettaa kertojan olevan luotettava, tai edes tavoittelevan sitä?

Määrittelen tutkimuksessani äänen Susan Sniader Lanserin (1992, 4) esittelemän määritelmän pohjalta. Feministisen kirjallisuudentutkimuksen tuntemalla äänellä tarkoitetaan yleensä tarinan sisällä olevaa henkilöahmoa, joka esittää naiskeskeisiä näkökulmia. Kun mukaan otetaan narratologia, voidaan tutkia naisen ääntä tekstissä, vaikka se ei esiintyisi tarinan sisällä eksplisiittisesti. Tämä näkökulma oli tutkielmaa aloittaessa ensimmäinen lähtökohtani *Murgrönan*-romaanin, kun sitä tarkastelee naisen kirjoittamana. Katson sen tuovan esille naisen äänen jo pelkällä olemassaolollaan; itse kirjailijan lisäksi kaikki tarinan kertojat ovat oletettavasti naisia, jotka kertovat ympäristöstä ja tapahtumista omasta näkökulmastaan. Tämän lisäksi tarinan sisäislukija on nainen ja romaanin voi myös katsoa olevan suoraan naislukijalle kirjoitettu (ks. Launis 2001, 118, 120–121). Tätä tukee etenkin syvempi Emilian eli kirjeiden vastaanottajan analyysi luvussa 4, kun tarkastelen Mathildan luotettavuutta kertojana. Pohdin, onko Emilia lainkaan sellainen henkilö, kuin Mathilda kuvailee tai jopa onko Emilia korvaamaton hahmo teoksessa, tai hahmo laisinkaan. En lähde kieltämään Emilian olemassaoloa kertomuksessa, mutta teoksessa tapahtuvien asioiden kannalta Emilia voisi olla kuka tahansa – siis mahdollisesti kuka tahansa naislukija.

Susan Sniader Lanserin, Robyn R. Warholin ja Kathy Mezein ovat omilla tahoillaan kehittäneet ajatusta feministisestä narratologiasta. Lanser, Warhol ja Mezei ovat olleet ensimmäisten kirjallisuudentutkijoiden joukossa nostamassa feminismiä narratologian rinnalle. Lanserin (1992,

344) mielestä feministinen kirjallisuudentutkimus tarjoaa narratologialle mahdollisuuksia kysyä uusia, laajempia kysymyksiä, sekä tuo aiemmin käsittelemättömiä näkökulmia tarinan tasoihin, kontekstiin ja ääniin. Perinteisesti narratologia ja feministinen kirjallisuudentutkimus ovat keskittyneet tekstissä eri asioihin. Narratologia on tottunut erottamaan tekstin representaatiosta, kun taas feministinen kritiikki perinteisesti keskittyy juuri representaatioon. (Lanser 1989, 344.) Warhol (1989, 3, 6) pitää feminismiin liittämistä narratologiaan – ja toisinpäin – tarpeellisena, sillä sukupuolta kirjallisuudessa on aiemmin tutkittu ainoastaan tarinan sisällön tasolla. Varhaista narratologiaa on Warholin mielestä vaivannut ”sukupuolisokeus”.

Valitsin tutkimusaiheekseni naisen kirjoittaman ja marginaaliin asetetun romaanin ajalta, jolloin naiset kirjoittivat ja heitä luettiin, mutta ei samalla tavalla ja samanlaisella arvostuksella kuin miehiä. Naisen oli lähes mahdotonta olla pelkkä kirjailija, ainoastaan kirjoittava nainen. Ensimmäiset kirjoittavat naiset julkaisivat tekstinsä nimimerkkien tai nimettömyyden takaa (Grönstrand 2005, 53). Tutkimuksessani esitän *Murgrönan*-teoksen lajien kirjon ja analysoin teoksen teemoja ja ääniä niiden kautta. Haluan todistaa, että varhaista ”naiskirjallisuutta” ei automaattisesti tule tutkia vain feministisen kirjallisuudentutkimuksen metodein, vaan sitä tulee tutkia samoin periaattein kuin muitakin ajan teoksia on tutkittu. Tämä ei tietenkään tarkoita sitä, että olisi jätettävä huomioimatta seikkoja, jotka ovat olleet vaikuttamassa naisten kirjoittamiseen, kuten esimerkiksi ajan moraaliset käsitykset ja yhteiskunnalliset normit.

Murgrönan-romaanin naiskommunikaation ja feminiinisuuden näkökulmasta tutkinut Kati Launis (2005) pitää koko romaanin erityisesti juuri feminiinisenä teoksena. Hän painottaa omassa analyysissään sekä kirjeen kirjoittajan ja vastaanottajan sekä naiskirjailijan ja lukijan suhdetta, jotka molemmat kertovat feminiinisestä, kahden naisen välisestä liitosta. Launis katsoo, että *Murgrönan* paitsi kertoo naisten erityisestä suhteesta, on myös naisen naiselle kirjoittama teos. Omassa tutkimuksessani en kuitenkaan koe feminiinisyys-termin käyttöä tarpeellisena. Vaikka käsittelenkin naisen ääntä, en tässä määrittele tekstiä äänen tasolla maskuliiniseksi tai feminiiniseksi. Haluan myös välttää juuri sitä, mihin romaani alun perin joutui kriitikoiden kynissä: sen eriyttämiseen miesten kirjallisuudesta. Kriitikoilla vaikuttaa olleen kovin erilaiset kriteerit arvioida naisten kirjallisuutta (Hatavara 2001). Välttääkseni sukupuoleen perustuvan poikkeavan kriteeristön toistamista, en koe tutkivani niin kutsuttua naiskirjallisuutta,

vaan kirjallisuutta, joka on kirjallisuushistoriassamme asetettu marginaaliin kirjoittajan sukupuolen vuoksi.

Murgrönan-romaanista, kuten muistakin pitkään kirjallisuushistorian ulkopuolelle jääneistä 1800-luvun ruotsinkielisten naiskirjailijoiden teoksista, on tehty jonkin verran aiempaa tutkimusta. Romaania ovat tarkemmin tarkastelleet ainakin Heidi Grönstrand (2001, 2005) ja aiemmin mainittu Kati Launis (2005). Launis tarkastelee erityisesti romaanin naistenvälisiä suhteita ja tekstin feminiinisyyttä. Hänen pääfokuksensa on naiskuvastossa. Grönstrand on puolestaan tutkinut romaania kärsimys-/selviytymistarinan näkökulmasta sekä kirjemuotoa erityisesti niin sanottujen vietyjen naisten näkökulmasta. Vaikka Grönstrandin ja Launin analyysit teoksesta ovat tarpeellisia ja perusteltuja, *Murgrönan* on jäänyt kaipaamaan laajempaa, yksityiskohtaista lajitutkimusta ja sen käsittelemistä jo osana Suomen kirjallisuushistoriaa, eikä edelleen siitä erillisenä, ”unohdettuna romaanina”. Kun tällaisen teoksen merkitys on löydetty ja sen aiempi vähättely nimetty ja tiedostettu, on aika siirtyä seuraavaan vaiheeseen: teoksen kohtelemiseen osana kirjallisuutta, ei unohdettua kirjallisuutta. Kahdesta mainitusta tutkijasta Grönstrand käsittelee enemmän teoksen lajipiirteitä, joiden kautta tutkin romaania itsekin. Grönstrand huomauttaa, että ensimmäiset naisromaanikirjailijat sekoittivat teoksissaan useita kerrontatapoja, eikä hän esimerkiksi puhu *Murgrönan*-romaanista sentimentaalisena romaanina, vaan katsoo sen paremminkin hyödyntävän sentimentaalista kerrontaa. (Grönstrand 2005, 180.)

Sentimentalismia, romantiikan ja realismin suhdetta, tytärteemaa ja tendenssiä, kertojan ääniä sekä kirjemuotoa tutkimalla aion osoittaa romaanin lajien monipuolisuuden ja niiden onnistuneen yhdistelemisen sekä sitä kautta ansaitun aseman kirjallisuuden historian kentällä. *Murgrönan* ei ole ainoastaan romaaniviihdettä ”naiselta naisille”, minkä kapeahkossa valossa sitä ehkä aiemmin on tutkittu, vaan myös suomalaisessa kirjallisuuden kaanonissa paikkansa ansainnut teos. Otan tutkimukseeni näkökulmia, joihin teoksen aiemmat tutkijat eivät ole tarttuneet. Esimerkiksi tyttärromaanina lukemista ei ole teoksen kohdalla aiemmin tutkittu. Tahdon nostaa *Murgrönan*-romaanin uhripositiosta ja tutkia sitä kuten mitä tahansa romaania, samalla kuitenkin tiedostaen sen pioneeri-arvon ensimmäisenä maassamme julkaistuna romaanina.

Tutkimukseni pääfokus on romaanilajeissa ja niiden sisältä löytyvissä tyylivirtauksissa. Haluan kuitenkin sisällyttää tutkimukseeni myös tarkan kertojien analysoinnin, sillä näen kertojuuden tämän teoksen kohdalla olevan erottamaton osa lajia juuri kirjemuodon vuoksi. Viimeisessä luvussa asetan tarkemman katseen alle myös kertojan luotettavuuden. Näin ollen sisältöä ja kehystä ei voida mitenkään lopullisesti erottaa; muotoa ei ole ilman sisältöä eikä toisaalta sisältöä ilman muotoa. Varsinainen tutkimuskysymykseni onkin lopulta perin yksinkertainen, mutta pilkottuna osiin poikii enemmänkin pohdittavaa: mihin romaanikirjallisuuden lajeihin Fredrika Wilhelmina Carstensin *Murgrönan* voidaan asettaa?

1.2 Lajin historia

Murgrönan-romaanin julkaisu ajoittuu vuosikymmeneen, kun nykyisen Suomen maantieteellisellä alueella ei ollut vielä julkaistu romaaniksi määriteltävää kertomakirjallisuutta. Tämä väite on sikäli kiistanalainen, että *Murgrönan*-romaanin ilmestymisvuonna 1840 julkaistiin myös J. V. Snellmanin teos *Det går an*. Snellman kirjoitti tarinansa vastakertomukseksi ja jatko-osaksi ruotsalaisen Carl Jonas Love Almqvistin Ruotsissa aiemmin ilmestyneeseen samannimiseen romaaniin, joka sai mielipiteitä kiivaasti jakavan vastaanoton. (Launis 2001, 66–67.)

Toisin kuin Snellmanin teosta, *Murgrönan*ia voi kuitenkin perustellusti pitää ensimmäisenä suomalaisena romaanina juuri itsenäisyytensä ansiosta. Carstensin romaanin idea, juoni tai henkilöahmot eivät tietävästi ole kopioitu suoraan minkään aiemman romaanin sisällöstä, vaikka toki tyypillisiä piirteitä jo olemassa olevien romaanien juonirepertoaarista on siinä lukemattomasti, kuten tutkimuksenikin tulee osoittamaan. Juuri juonen uniikkisuus on syy myös sille, miksi brittiläinen kirjallisuudentutkija Ian Watt pitää Fieldingiä ja Richardsonia erityisinä omassa genressään; teoksissaan kirjailijat rikkoivat ajan konventioita, eivätkä ottaneet valmiita juonikaavioita aiemmista tarinoista, historiasta, legendoista tai mytologiasta (Watt 1987, 14).

Aiemman kertomuksen uudelleenkirjoitus on se mitä Snellman teki teoksessaan *Det går an*, eikä teos siksi kilpaile ensimmäisen suomalaisen romaanin tittelistä. *Murgrönan*-teoksen nimellä on myös alaotsikko *Finskt Original*, eli teos itse positiioi itsensä juuri suomalaiseksi teokseksi. Tietenkään tätä ei kirjallisuustieteellisesti voi pitää pettämättömänä perusteluna sille

että teos todella *on* ensimmäinen suomalainen romaani, mutta alaotsikkoa ei voi jättää huomiotta. ”Suomalaisuus” on vaikea termi määritellä etenkin 1800-luvun kontekstissa, jossa nykyisin Suomena tunnetun maantieteellisen alueen kohtaloon vaikuttivat Ruotsi ja Venäjä, mutta jos kirjailija itse julkaisee teoksen nimeten sen suomalaiseksi, on melko perusteltua kohdella teosta lähtökohtaisesti ainakin ei-ruotsalaisena ja ei-venäläisenä.

Ennen kuin voi tutkia teosta jonkin lajin edustajana on tiedettävä mikä lajista tekee erityisen, eli mikä erottaa sitä aiemmista kaunokirjallisista teoksista. Romaanit eivät suinkaan olleet ensimmäisiä pitkiä, juonellisia kertomuksia, vaikka nämä molemmat piirteet usein mainitaan ensimmäisinä kun pohditaan romaanin ominaisuuksia. Margaret Cohen ja Carolyn Dever (2002, 1) ajoittavat romaanikirjallisuuden ensimmäisten prototyyppien synnyn 1600-luvun viimeisille vuosikymmenille. Romaani legitimiinä ja vakavasti otettavana kirjallisuutena sai kuitenkin odottaa seuraavalle ja jopa sitä seuraavalle vuosisadalle. Vaikka uudet proosamuotoiset, pitkät kertomukset levisivät innokkaille lukijoille pitkin Eurooppaa, kriitikot ja kirjallisuuden kaanonin vartijat eivät päästäneet romaania helpolla. Vasta 1800-luvun puolivälissä se saavutti Euroopassa ylivoimaisuuden muihin kirjallisuuden muotoihin nähden. (Cohen & Dever 2002, 1.)

Romaanikirjallisuuden synnystä ei voi puhua kontekstoimatta sitä maantieteellisesti. Samaan aikaan 1600–1700-luvuilla sekä britit että ranskalaiset kirjoittivat proosamuodossa laajoja, romanttisia sankarikertomuksia, joiden keskiössä ovat henkilöhahmot ja juoni. Ranskalaista ja brittiläistä varhaista romaanikirjallisuutta yhdisti runsaan julkaisumäärän lisäksi myös monet kirjalliset koodit, jotka vakiintuivat uuden kaunokirjallisen lajin pääpiirteiksi ja hallitsevat romaanikirjallisuutta yhä: kaikkietävä kertoja, minäkertoja, vapaa epäsuora kerronta, omintakeinen juonen rakennus sekä ajan ja paikan tarkat kuvaukset. (Cohen & Dever 2002, 1–2.) Kaksi kuningaskuntaa eivät kuitenkaan olleet tietämättömiä toistensa romaanikirjallisuudesta. Maiden välillä kanaalin yli liikkui jatkuvasti kulttuurista vaihtokauppaa, myös kirjallisuutta. Vaikka maat olivat myös jatkuvassa kilpailussa kulttuurisesta ja sotilaallisesta johtotasemasta, kirjallisuutta käännettiin ja luettiin silti molempiin suuntiin. (Mt., 2, 12–14.)

Se mitä kutsumme virallisesti koko maailman ensimmäiseksi romaaniksi riippuu tietenkin täysin siitä mitä romaanilla tarkoitetaan ja minkälaisesta romaanista puhutaan. Tämän lisäksi on

muistettava, että kyse lienee nimenomaan vain oman aikakautemme edustajien suorittamasta päätöksestä. Mikään teos ei yhtäkkiä täyttänyt kirjallista tyhjiötä nimeltä ”romaani”. Ensin syntyivät tarinat, jotka monin tavoin poikkesivat aiemmista pitkistä kertomuksista ja vasta sen jälkeen, oikeastaan vasta 1700-luvun loppupuolella niitä alettiin kutsua romaaneiksi (ks. Watt 1987, 10). On täysin tutkijasta riippuvaista, käsitteleekö romaaneina vasta niin sanottuja formaalin realismin edustajia kuten Watt vai jo 1600-luvun proosafiktiota kuten tutkija Paul Salzman. Watt löytää Richardsonin ja esimerkiksi Aphra Behnin proosan väliltä niin paljon merkittäviä eroavaisuuksia, että pitää romaanin varsinaista syntyä vasta 1700-luvun trendinä.

Paul Salzman (1991) puolestaan osoittaa syyttävää sormea toimittamansa kokoelmateoksen *An Anthology of Seventeenth-Century Fiction* johdannossa kirjallisuudentutkijoita kohtaan 1600-luvun proosafiktio ylenkatsomisesta. Salzmanin mukaan aikakauden taidokas ja monilukuinen proosakirjallisuus jää suotta seuraavan vuosituhannen romaanin varjoon vain siksi, että teoksia luetaan ainoastaan jälkeläisiinsä 1700- ja 1800-lukujen realistisiin romaaneihin vertaillen (emt., numeroimaton sivu). Vaikka pitääkin Wattin romaaninäkemyistä hyvin perusteltuna, Salzman ei allekirjoita ajatusta, että proosafiktio olisi saavuttanut ”täyden muotonsa” vasta realistisessa romaanissa. Hän puolustaa esimerkiksi Aphra Behnin asemaa 1600-luvun ansioituneena romaanikirjailijana. Salzman kirjoittaa, ettei pidä järkevänä ensimmäisten proosafiktioiden jaottelua romansseihin ja sen jälkeen syntyneeseen realismiin, sillä jo Behnin teoksissa oli realistisia piirteitä kuten luonnollista dialogia sekä henkilöihahmoja aatellisia ja kuninkaallisia alemmista säädyistä. (Salzman 1985, 314.)

Mikäli romaanin lajin historia Wattin mukaisesti määritetään alkavaksi 1700-luvun teoksista kuten *Pamela*, *Tom Jones* ja *Moll Flanders*, 1600-luvun kirjailijoiden kuten brittiläisen Aphra Behnin ja ranskalaisen Madame de La Fayetteen proosateoksia ei voi laskea romaanikirjallisuudeksi. Jos raja romaanikirjallisuuden virallisesta alkamisesta on joka tapauksessa vedettävä johonkin, voisiko tarinan ja kerronnan realistisuus ja kaunistelemattomuus siis olla kaikkein perustelluin romaanikirjallisuuden tekijä? Olen toisaalta Salzmanin kanssa samoilla linjoilla siitä, että on täysin perusteetonta ylenkatsoa 1600-luvun kertomakirjallisuutta vain sen realismin puutteen vuoksi. Toisaalta allekirjoitan myös Wattin perustelut siitä, kuinka suuret eroavaisuudet 1600-luvun proosalla ja 1700-luvun realistisilla romaaneilla oli.

Kysymykseen ei liene absoluuttisen oikeaa vastausta, kuten kirjallisuustieteen kysymyksissä on tapana olla. Kyse on teosten tulkinnoista sekä lajien määrittelyistä ja vuosikymmeniä myöhemmin tehdyistä päätöksistä, joihin 1600-luvun proosakirjailijoilla kuten Aphra Behnillä tai Margaret Cavendishillä ei enää ollut sanavaltaa. *Murgrönan*-romaanin kohdalla on kuitenkin mielekästä aloittaa lajipiirteiden tutkiminen nimenomaan realistisen romaanin perinteestä eli 1700-luvun englantilaisesta proosasta. Suuntaan katseeni nyt erityisesti realistisen romaanin syntyyn, mikä tapahtui Wattin mukaan 1700-luvulla Samuel Richardsonin, Henry Fieldingin ja Daniel Defoen kynistä. Wattin mukaan ainakin Richardson ja Fielding tekivät muutokset ”vanhanaikaisista” romansseista realistisempaan yksilön elämäkuvaukseen tietoisesti, haluten uudistaa proosakirjallisuutta (Watt 1987, 9–10).

1800-luvulla Pohjoismaissa vielä lähes uunituoreen realistisen romaanin lajipiirteet eivät olleet edelleenkään vakiintuneita ja koko laji oli vasta hakemassa muotoaan, vaikka romaaniksi määriteltäviä teoksia olikin kirjoitettu Euroopassa jo vuosikymmenten ajan. Kun Carstens julkaisi teoksensa vuonna 1840, romaani oli kotimaisessa kirjallisuudessa uusi erikoisuus, vaikka ulkomaista käännöskirjallisuutta oli luettu ja arvosteltu kirjallisuuskritiikeissä jo pitkään (ks. Hatavara 2001, 74). Carstensin kirjallinen esikuva¹ ja kaima Fredrika Bremer kirjoitti ensimmäisen teoksensa Ruotsissa jo vuosina 1829–1831 (Hatavara 2001, 69). Ruotsi ja Suomi eivät olleet ainoat maantieteelliset alueet, joissa romaanimuotoa lähtivät ensimmäisenä kokeilemaan ylempiin säätyihin kuuluneet naiset. Koko Euroopassa naisten kirjoittama kirjallisuus syntyi nimenomaan yhdessä romaanin lajin vakiintumisen kanssa (mt., 68).

Uusi, vielä korkeakulttuurisesti kyseenalaistettu laji asetti naisille tilaisuuden ja matalan kynnyksen julkaista tekstejään, mutta samaan aikaan laji oli jatkuvasti ankarien kirjallisuuskritiikojen hampaissa. Ainoastaan uuden kirjallisuudenlajin haltuun ottaminen olisi jo yksin ollut haastavaa, mutta sen lisäksi kirjoittavat naiset saivat sukupuolensa vuoksi kokea erityisen murskaavaa kirjallisuuskritiikkiä. Mari Hatavara (2001) on tutkinut 1800-luvun puolivälin suo-

¹ Oletukseni siitä, että suosittu ruotsalainen romaanikirjailija Bremer oli Carstensin esikuva perustuu siihen, miten *Murgrönan*-teoksessa puhutaan kyseisestä kirjailijasta. Tästä kirjoitan lisää myöhemmin luvussa 4.1. Tämän lisäksi on muistettava, että myös Bremer kirjoitti romaaneissa arjen ja perheiden kuvauksia naiskertojien näkökulmasta.

malaisia ja ruotsalaisia sanomalehtiä ja niissä ilmestyviä romaanien kirjallisuuskritiikkejä. Sanomalehtien kirjallisuuskritikot olivat poikkeuksetta miehiä, joilla oli paljon sanottavaa naisten roolista yhteiskunnassa. Kritiikillä oli suuri vaikutus romaanin lajin muotoutumisessa. Kriitikot antoivat paitsi palautetta kirjailijalle myös neuvoja lukijoille. Kritiikeissä ja lukijoiden ohjailemisessa oli usein pedagoginen ote, kun romaanien sopivuudesta koko kansan kirjallisuudeksi oli sivistyneistön keskuudessa vielä lukuisia epäilyksiä. (Hatavara 2001, 70.)

Naisten kirjoittamia romaaneja ei välttämättä edes pidetty täysin vakavasti otettavana kirjallisuutena, vaan enemmänkin pienenä puuhasteluna ja raapusteluna. Sopivina aiheina naisten kirjoittamiselle pidettiin kodin ja perheen piirin tapahtumia. Esimerkiksi ruotsalaisen Fredrika Bremerin teoksia kiiteltiin siitä, että ne pitäytyivät kuvaamaan vain yksityistä: kotia, perhettä ja tunteita naisellisen tarkkasilmäisellä tavalla. Tunteiden tunnistamisessa ja kuvaamisessa naisten myönnettiin myös tekstin tasolla pärjäävän, mutta heillä ei kuitenkaan katsottu olevan tekstissään tarpeeksi objektiivisuutta tai jämäkkyyttä. Naisten romaanien ei ajateltu varsinaisesti edustavan kirjallisuutta, vaan olevan taiteen ulkopuolista kirjoittelua. Tämän varjolla sen olemassaolo saatettiin hyväksyä, eikä se päässyt haastamaan ”todellista kirjallisuutta”, jonka maailma kuului miehille. Jos naiskirjailija sisällytti teokseensa yhteiskunnallista tai filosofista pohdintaa sai se osakseen väheksyntää. (Hatavara 2001, 82–84; 90.)

Sekä suomalainen että ruotsalainen naisten kirjoittama kirjallisuus käsittelevä aluksi kotia ja perhesuhteita. Vasta vuosisadan puolivälin jälkeen naiset alkoivat ottaa teosten aiheiksi laajempia alueita. Suomessa tästä toimi malliesimerkkinä Fredrika Runeberg ja hänen historialliset romaaninsa. (Hatavara 2001, 89.) Kriitikoiden mukaan mieskirjailija saattoi kirjoittaa objektiivisesti aiheesta kuin aiheesta, julkisesta tai yksityisestä, kyeten samalla pitämään oman persoonansa näkymättömissä. Naiskirjailijoiden teosten puolestaan nähtiin edustavan kirjoittajaa itseään. Esimerkiksi teosten päähenkilöt tai sankarittaret edustivat kriitikoiden mukaan kirjailijan itsensä ihanneminää. (Mt., 78–79.) Myös yksityisen kuvaamisessa tuli pysytellä tiettyjen sääntöjen puitteissa. Kriitikoiden mukaan kodin ja perhesuhteiden kertominen edellytti tiettyä estetiikkaa; sen tuli tapahtua ideaalirealismin lainalaisuuksien alla. Mitään liian epämiellyttävää ei ollut sopivaa kuvata tai kritiikkiä esittää silloin kun kuvattiin idyllistä kodin piiriä. Ja vaikka naisen valtakunta nähtiinkin tärkeänä yhteiskunnan tukipilarina, sen ei koskaan haluttu nousevan miehisen, julkisen elämäkokemuksen yläpuolelle. (Mt., 83.)

Käytän tutkimuksessani lajin käsitettä Alastair Fowlerin lajiteorian pohjalta. Laji eli genre on kattokäsite, jonka alle sijoittuvat muut lajijaottelut (Brax 2003, 118). Fowler jakaa lajit historialliseen lajiin, alalajiin, tyyllilajiin eli moodiin ja rakennetyyppiin (Fowler 1982, 56; Lyytikäinen 2005, 16). Fowlerin mukainen historiallinen laji on vakiintunut ja sitä määrittävät jo olemassa olevat teokset. Uudet teokset voivat tuoda lajiin omia lisäyksiä, mutta sen historiallinen reper-toaari on muuttumaton. Historiallisen lajin alla on nimensä mukaisesti alalaji, joka on ulkoisilta piirteiltään historiallisen lajin mukainen, mutta sisällöstä löytyy yksityiskohtia, jotka erottavat teoksen historiallisen lajin muista alalajeista. (Fowler 1982, 56; Lyytikäinen 2005, 16.) Tyyllilajilla eli moodilla Fowler viittaa historiallisen lajin sisältä löytyvään piirrejoukkoon. Tyyllilaji on käytännössä siis teosta kuvaava adjektiivi, joka muodostetaan historiallisen lajin substantiivista (Lyytikäinen 2005, 17), esimerkiksi sentimentalismien alalajiin kuuluvan *Murgrönan*-romaanin kohdalla voidaan puhua sentimentaalisesta tyyllilajista. Rakennetyyppiä Fowler ei varsinaisesti pidä lajina, vaan hän tarkoittaa sillä teoksen teknisiä piirteitä. Samoja rakennetyyppejä voi siis periaatteessa löytyä mistä tahansa lajista (Brax 2003, 119).

Mistä *Murgrönan*-romaanin lajiluokittelu alkaa? Fowlerin käyttämä käsite lajirepertoaari tarkoittaa niiden samankaltaisten piirteiden joukkoa, jotka kirjallisuudessa toistuvat. Piirteet voivat toistua joko sisällössä tai muodossa, esimerkiksi runoudessa runomitta ja romaaneissa juonikaavat tai motiivit. Kuuluakseen tiettyyn lajiin piirteitä on löydyttävä teoksesta tarpeeksi useita. (Fowler 1982, 55; Lyytikäinen 2005, 14.) Proosamuotoinen *Murgrönan* on romaani, joka on sijoitettavissa useampaan eri romaanolajiin riippuen tutkijan tulkinnasta. Rakennetta tarkasteltaessa kyseessä on kirjeromaani, kun taas sisällöltään se on sentimentaalinen romaani tai kuten itse esitän, tytärromaani. Kun teoksessa yhdistyy useampi laji kutsutaan sen lajimääritelmää inklusiiviseksi eli sisällyttäväksi, kun taas eksklusiivisessa eli poissulkevassa lajittelussa jonkin lajin olemassaolo sulkee jonkin toisen pois (Brax 2003, 119), esimerkiksi realistisessa romaanissa ei voi esiintyä fantastisia elementtejä.

Saija Isomaa (2017) on tutkinut lajien maahanmuuttoa keskus–periferia-mallin näkökulmasta. Isomaa haluaa olla luomassa termiä ”kirjallisen periferian lajit”. Hänen mukaansa tällaisen aiheen tutkiminen vaatii hieman erilaista otetta tutkijalta, minkä vuoksi periferialajitutkimusta ei voi tehdä pieniä kielialueita tuntematon tutkija. Niin taitavasti jäsennelty ja laajasti käytetty

kuin Alastair Fowlerin lajiteoria onkin, sekään ei selitä lajien omaksumista ja muuntumista pienillä kielialueilla. (Isomaa 2017, 62–64.) Nämä seikat alleviivaavat edelleen *Murgrönan*-romaanin tutkimisen tärkeyttä; teos on julkaistu maantieteellisellä ja kielellisellä alueella, jonne sen edustamat lajit saapuivat verkkaisesti. Siinä vaiheessa kun Carstens kirjoitti sentimentaalisen romaaninsa, Manner-Eurooppa oli siirtymässä jo hyvää vauhtia pois kaikenlaisesta romanti-soinnista. Ellei suomalainen (tai ruotsalainen) tutkija ota selvälle *Murgrönanin* lajipiirteitä, lajiesikuvia ja paikkaa suomalaisessa kirjallisuudessa, sitä tuskin tekee kukaan Euroopan kirjallisuuden lajihistoriasta kiinnostunut tutkija.

Myöhäisherännäiset kirjallisuusperiferiat eivät jostain syystä ole trendikkäin aihe lajitutkimuksessa, mutta siitä huolimatta lajien matkat ja mutaatiot tarjoavat mielenkiintoista tutkimusaihetta. Mielestäni on syytä jopa tutkia, voitaisiinko puhua aivan uudesta tyylilajista kun puhutaan tietyllä kieli- tai kulttuurialueella muovautuneesta lajista. Onko olemassa suomalaista tai ruotsalaista sentimentalismia? Tämä ei ole kysymys, johon pyrin tässä tutkielmassani tyhjentävästi vastaamaan, mutta haluan tutkielmallani ottaa osaa kirjallisuuden lajihistorialliseen keskusteluun ja pitää aiheen pinnalla. Oletettavasti Ranskassa kirjoitettu sentimentaalinen romaani joillain tavoilla poikkeaa Ruotsin kuningaskuntaan kuuluvalla Suomen alueella kirjoitetusta sentimentaalisesta romaanista. Nämä poikkeavuudet eivät liene yhdentekeviä, vaan rakentavat sitä lajirepertoaria, joka on olennainen juuri Suomen kirjallisuudessa. Sitä on suomalaisten kirjallisuushistorioitsijoiden syytä tutkia.

David Fishelov (1994) vertaa kirjallisuuden lajien liikkumista ja muovautumista biologiseen ilmiöön, jossa eläimet ja kasvit uusiin olosuhteisiin päätyessään kykenevät evolutiivisesti muuntumaan uuden elinalueen vaatimiin oloihin. Vertaus on mielenkiintoinen ja luonnontieteellisesti orientoituneille humanisteille herkullinen, mutta kuten Isomaa (2017, 64) muistuttaa, kirjalliset ilmiöt tarvitsevat aina välttämättä aktiivisia välittäjiä ja tekijöitä muovaamaan kirjallisuutta, siinä missä kasvien ja eläinten migraatio ei välttämättä tarvitse ihmisen väliintuloa tai edes yhteiskunnan ja kulttuurin olemassaoloa. Tämän lisäksi biologinen evoluutio tapahtuu hitaasti ja pitkän ajan kuluessa, kun taas kirjallisuuden lajin on mahdollista olla horroksessa vuosikymmeniä ja herätä hetkessä takaisin henkiin jo yhdenkin teoksen myötä (mt.).

Olen nyt perustellut tutkielmani syyt ja tutkimuskysymyksen mielekkyyden sekä pohjustanut aiemmalla tutkimuskirjallisuudella mitä tässä tutkielmassa tarkoitan, kun puhun kirjallisuuden lajeista. Niin yllättävällä tavalla eri lajeja yhdistelevä romaani kuin *Murgrönan* on erinomainen kohdeteos lajitutkimuksessa. Lajien monipuolisuuden yllättävyyttä korostaa myös teoksen julkaisuajankohta. Eurooppalainen romaanikirjallisuus oli syntynyt jo suunnilleen vuosisata aiemmin ja on oletettavasti ollut lukevalle Carstensille tuttua, mutta hän on ollut ensimmäisten joukossa – ja ensimmäisenä – yhdistelemässä lajeja koherentiksi kokonaisuudeksi paikassa, jossa omaa romaanikirjallisuutta ei vielä ollut olemassa.

2 Sentimentalisuus

2.1 Muuttuva ja monimuotoinen sentimentalismi

Ranskasta liikkeelle lähtenyt sentimentaalinen virtaus vaikutti romaaneissa Euroopassa eniten 1790-1820 -luvulla (Cohen 1999, 33). Sentimentaalisia romaaneja kirjoittivat myös useat naiset, esimerkiksi Iso-Britanniassa vaikuttavat aikanaan hyvin suositut Ann Radcliffe ja Sophia Lee. Sentimentaalisia romaaneja ei kuitenkaan kriitikoiden keskuudessa pidetty suuressa arvossa; päinvastoin naisten haltuun ottamaa tyyliä myytiin ja luettiin, mutta ei pidetty taiteellisesti arvokkaina. (Sodeman 2014, 3.) Ajan ranskalainen kirjailija Stendhal lyttäsi sentimentaalisen romaanin naisten kirjallisuudeksi, mikä hänelle tarkoitti jotain alempiarvoista kuin miesten kirjoittama kirjallisuus. Stendhalin mielestä sentimentaaliset romaanit oli kirjoitettu ”kamarineidoille ja salonkeihin”. (Cohen 1999, 82–85.) Näin julistaessaan Stendhal eittämättä halusi siis myös erottaa sentimentaaliset (ts. naisten kirjoittamat) romaanit realistisista aikalaisistaan. Joidenkin mielestä realismin ja sentimentalismien erottamisessa ei siis tullut huomioida ainoastaan tekstiä, vaan myös kirjoittaja. Stendhalin argumentti ei kuitenkaan ole validi tässä tutkimuksessa, sillä en tutki ”naiskirjallisuutta”. Lisäksi sentimentaalisia romaaneja kirjoittivat myös miehet. Merkillepantavaa on myös se, että Stendhal ja Honoré Balzac – joka niinkin polki alas sentimentaalista kirjallisuutta – käyttivät omilla romaaneillaan sentimentaalista poetiikkaa yhdessä realististen koodien kanssa. (Cohen 1999, 87). Tästä huolimatta ainakaan nämä kirjailijat eivät halunneet allekirjoittaa sentimentaalisuuden ja realismin toisiaan halkovaa luonnetta.

Sentimentaalinen romaani koostuu Margaret Cohenin (1999) mukaan sentimentaalista koodista. *Murgrönan*-romaanin kannalta keskeisiä koodeja ovat muun muassa luonto tunteiden allegoriana, sydämen analyysit, velvollisuuden ja oman tahdon välinen ristiriita, melodraama ja tunteikkaat julistukset. Romaanin kertoja käyttää alusta loppuun tunnerikasta kieltä, milloin kärsimyksestä, milloin onnesta. Oikeastaan kaikki päähenkilön teot perustuvat hänen arvioihinsa siitä, mikä on hyvää ja oikeamielistä, painottaen erityisesti asioiden estetiikkaa. Oikean ja väärän tietämisen taustalla on vahva kristillisuus ja Jumalaa puhutellaan useaan otteeseen.

Romaanikirjallisuuden sentimentaaliset koodit liikkuvat aluksi Ranskan ja Englannin välillä. Useat ja pitkät sodatkaan eivät pysäyttäneet kaunokirjallisuuden liikettä kanaalin yli. Vuosien 1689 ja 1815 välillä Ranskan ja Englannin välille ehdittiin julistaa jopa seitsemän sotaa, jotka kestivät ajallisesti yhteensä 62 vuotta. (Festa 2006, 9–10.) Sentimentalisuus lajina oli sula-
vasti liikkuvaa, sillä sen kuvaus saatettiin nähdä yleisinhimillisenä; ihmisen sisimmän ei tarvinnut olla kansallinen piirre, vaan ymmärrys tunteista yhdisti ihmisiä yli valtakuntarajojen. (Cohen & Dever 2002, 18.) Oikeastaan sentimentalisuutta voidaan pitää hyvin merkittävänä piirteenä modernin romaanin synnyssä. Nimenomaan sentimentalisuus oli se tyyli, joka pysyi suosiossa siirryttäessä romansseista niin sanottuun moderniin romaaniin. Esimerkiksi Samuel Richardsonin *Pamelaa* voi monien muiden termien ohella kutsua sentimentaaliseksi.

Sentimentaalisia koodeja on paljon ja kuten missä tahansa tulkintoihin perustuvissa tutkimuksissa, niitä on mahdollista löytää jatkuvasti lisää. On siis syytä määritellä sentimentalisuus myös hieman laiveammin, sillä koodien – joita Cohen on ansiokkaasti löytänyt lukuisia romaaneja yhdistäviksi tekijöiksi – yläpuolella on hyvä olla sentimentalisuuden kattomääritelmä, joka ei ole riippuvainen yksittäisistä romaanipiirteistä. Lynn Festa (2006, 3) ei niinkään pidä sentimentalisuutta vain joukkona teoksen piirteitä, vaan enemmänkin tapana katsoa maailmaa sekä lukemisen jäsentäjänä. Toisaalta hän myös samassa teoksessa määrittelee sentimentalisuuden retoriseksi käytännöksi, joka pyrkii tuomaan myötätuntoa ja tunteiden ymmärrystä yksilöiden ja yhteisöjen välille. Kirjallisena keinona sentimentalisuus tulee kuitenkin erottaa sympatiasta ja tunteellisuudesta:

“Whereas sympathy alludes to the mobility of emotion between different individuals, and sensibility describes individuals’ susceptibility to particular kinds and degrees of feeling, sentimentality as a crafted literary form moves to locate that emotion, to assign it to particular persons, thereby designating who possesses affect and who elicits it.” (Festa 2006, 3.)

Festa (2006, 4) argumentoi myös, että sentimentaaliset koodit – tai troopit, joiksi hän niitä kutsuu – eivät liiku vain yksilöiden vaan myös yksilöllisyyksien välillä. Tällä Festa tarkoittaa sitä,

että sentimentaalinen kirjallisuus paitsi tarjoilee lukijan eteen elämän sydäntä riipivän tunne-
skaalan, tulee myös arvottaneeksi tunteita ja niiden kokijoita.

“By allowing emotion to be socially distributed, monitored, and culturally
validated, the sentimental text both raises and lowers the bar that distin-
guishes civilized from savage, human from chattel slave, person from thing.”
(Festa 2006, 4.)

Tunteiden ja emootioiden käsitteleminen sentimentaaliossa kirjallisuudessa siis muovaa ja vahvistaa ihmisten käsityksiä hyväksytyistä ja ei-hyväksytyistä tunteista tai jopa tällaisista ihmisistä. 1700- ja 1800-lukujen sentimentaalinen kirjallisuus ei siis välttämättä pyrkinyt tekemään inhimillisiä tunteita näkyviksi tai yrittänyt auttaa ihmisiä ymmärtämään paremmin itseään ja muita, vaan kertoa lukijalle, miten ja mitä tunteita on sopivaa tuntee ja oikeuttaa. Toisaalta kaunokirjallisuutta ei tule tyypistää pelkästään sen tarkoitukseen tai toivottuun lukijan vastaanottoon. Festan argumentointi tunteiden ja ihmisten arvottamisesta sentimentaaliossa kirjallisuudessa on pätevää hänen tutkiessaan sentimentaaliosuutta kolonialistisen kirjallisuuden kautta, mutta keskityn tässä tutkimuksessa enemmän sentimentaaliosuuteen juuri niiden koodien kautta, jotka toistuvat 1700- ja 1800-lukujen romaaneissa. Korostan kirjailijan intentiota ja lukijaan vaikuttamista vasta tutkiessani *Murgrönan*-romaanin tendenssiromaanin näkökulmasta luvussa 3.2. Näen, että sentimentaaliosuuden toistuvat koodit eivät riipu vastaanotosta, vaikka toki yhtenäinen arvomaailma lukijoiden keskuudessa edesauttaa niiden ymmärtämistä ja leviämistä. Tunteiden näyttäminen ja niille annetut merkitykset saattavat vaihdella kulttuureittain, mutta tunteet ja emootiot itsessään ovat kaikille ihmisille yhteisiä.

Margaret Cohenin ja Kati Launoksen mukaan sentimentaaliosuus ei alun perin ollut vaikuttamaan pyrkivää kirjallisuutta, vaan yhteiskunnalliosuus tuli sentimentaaliosuuden rinnalle vasta varsinaisen sentimentaaliosen romaanin kulta-ajan jälkeen. (Cohen 1999, 10–11; Launis 2005, 89–90.) Vasta silloin voitiin puhua sentimentaaliosuudesta kirjalliosuutena, joka tietoisesti pyrkii vaikuttamaan ihmisten arvoihin. Cohen pitää kyseisen yhteiskunnalliosen sentimentaaliosuuden huippukautena 1830–1850 -lukuja. Virtaukseen voidaan yhdistää useat 1800-luvun puolivälin suomalaisten naisten kirjoittamat romaanit, kuten myös *Murgrönan*. Launis (2005, 90) mää-

rittelee sentimentaalisen romaanin realismin edustajaksi, mutta verhottuna ”sentimentaali-suuden kaapuun”. Myöhemmissä sentimentaalisisissa romaaneissa – jotka samaan aikaan olivat myös realistisia – oli yleensä mukana yhteiskunnallinen sanoma ja moraalinen viesti. Varsinaiset tendenssiromaanit kuitenkin luokitellaan omaksi alalajikseen (ks. esim. Isomaa 2012), eivätkä kaikki sentimentaaliset romaanit välttämättä sisällä tendenssiä tai toisinpäin.

En näe syytä erottaa sentimentaalista romaania erilliseksi modernista realistisesta romaanista, eikä se etenkään 1800-luvun romaaneissa kuten tämän tutkimuksen kohdeteoksessa olisi mielekästäkään. Kuten aiemmin mainitsin, usein ensimmäisenä modernina romaanina pidettyä 1700-luvulla kirjoitettua *Pamelaa* voi kuvata myös sentimentaaliseksi. Sentimentaaliuus ei sulje realismia pois, vaan luo mahdollisuuden kuvata todellisuutta mitä erilaisin tavoin. Tämän perusteella voidaan siis edelleen kyseenalaistaa varhaisten romaanien ja modernin romaanin tiukkaa erottamista toisistaan. Jopa Walter Scott, modernin historiallisen romaanin pioneeri, kutsui modernia romaania ”moderniksi romanssiksi” (McMurrin 2002, 55), mikä jälleen kertoo siitä, kuinka moderni romaani oli jatkumoa aiemmalle proosafiktiolle eikä suinkaan uudelleen keksitty pyörä.

Lajien rajat ovat usein häilyviä ja toisiaan leikkaavia. Näin on myös *Murgrönan*-romaanissa. Sentimentaaliseen kerrontaan liittyy usein muidenkin lajitradioiden piirteitä kuten melodraamaa, romantiikkaa ja gotiikkaa (Grönstrand 2005, 33). Näitä kaikkia kolmea edellä mainittua löydän myös tutkimastani romaanista. Romantiikka lienee rakkaus- ja avioliittoteemojen vuoksi ilmeinen, mutta gotiikkaan viittaavia piirteitä sen sijaan löytyy vain muutama. Goottisia piirteitä *Murgrönan*-romaanissa voisivat edustaa esimerkiksi Mathildan ja vapaaherrattaren vierailu viimeksi mainitun perimässä kartanossa. Mathilda kuvailee kartanoa kammottavaksi ja toteaa: ”Jag kan ej förstå, huru ett friskt menniskosinne, på ett så onaturligt sätt kunnat förödliga sin vistelseort. Men, jag vill likväl icke skrämma dig till döds Emilia!” (M, 221). Mathilda esittää kartanon niin karmivana, että ikään kuin sen pelkkä kuvaileminen pystyisi pelästyttämään Emilian kuoliaaksi. Ristiriitaista on kuitenkin se, että ensimmäisessä kirjeessään Mathilda kirjoittaa Emilialle ettei tämä saa odottaa jännittäviä seikkailukertomuksia labyrinteistä niin kuin romaaneissa. Tällä kertoja puolestaan tekee eroa gotiikan lajiin ja tulee samalla määritelleeksi myös oman tekstinsä positiota lajien kentällä.

2.2 Sentimentaalinen *Murgrönan*

Vahvimmin sentimentaalisuutta *Murgrönan*-romaanissa rakentavat lukuisat huudahdukset, voivottelut, dramaattiset kuvailut, herkästi virtaavat sekä ilon että surun kyyneleet, pyörtymiseen asti järkyttyminen sekä sydänsurun aiheuttamaan järkytykseen sairastuminen ja lopulta kuoleminen. Sydänsuruun kuolee Rosa, Mathildan läheisin ystävä Ruotsissa. Rosa järkyttyy kuullessaan hieman ennen häitä, että hänen sulhasensa on saattanut raskaaksi toisen naisen, jolle myös on tehnyt lupauksen avioliitosta. Edes lääkkeet eivät auta Rosaa enää siinä vaiheessa, kun järkytyksen aikaansaama tuntematon kuumesairaus on edennyt tarpeeksi pitkälle. Lääkärin diagnoosi on kaikessa sentimentaalisuudessaan lohduton: ”Det är nu endast bröstet, hvilket erfarit en dödande skakning, som bör hafvas noga afseende på, men, för hvilket jag verkligen frugtar all medicin blir fåfängt använd” (M, 316). Lääkäri puhuu rinnan saamasta kuolettavasta järkytyksestä. Tässä henkinen isku rinnastetaan todelliseen, fyysiseen iskuun, joka kohdistuu rintaan eli sydämeen. Myöhemmin juuri ennen kuolemaansa Rosa kärsii myös suusta purskahtavista verensyöksyistä, joille ei anneta erikseen lääketieteellistä selitystä. Kaikki selittyy kohtalokkaalla henkisellä järkytyksellä.

Selkeiden sentimentaalisten piirteiden lisäksi haluan nostaa romaanista esille huumorin. Se on ominaisuus, josta kukaan lukemani tutkija ei ole kirjoittanut, mutta josta itse löydän pilkahduksia romaanista. Huumorin satunnaiset pilkahdukset rakentavat kertojasta Mathildasta inhimillistä ja lähestyttävää kuvaa. Vaikka romaanin yhtenä motiivina ja jopa teemana vaikuttaa olevan suuri inhimillinen kärsimys (ks. Grönstrand 2005), kärsijöiden uskottavuutta vahvistaa se, että heidän elämässään on myös arkisia asioita kuten iloa. Humoristiset kohtaukset sijoituvat enimmäkseen teoksen alkupuolelle, sillä loppu sisältää lähinnä dramaattisia käännteitä ja kärsimystä. Huumori on luettavissa Mathildan ja Rosan välisessä ystävyudessa sekä Mathildan tavassa hetkellisesti kääntää melko vakavamielinen ja tunnerikas kerronta kevyeksi ja veijarimaiseksi. Osittain huumori siis ilmenee tavassa kuinka nuoret ihmiset näkevät maailman ja sosiaalisen elämän ympärillään. Eräässä kohtauksessa Rosan perheen kotona Liljedahlissa Rosan täti Aramintha antaa Rosalle kihlajaislahjaksi vanhanaikaisen, jo selvästi vuosien saatossa kulahtaneen yömyssyn. Kohtauksesta näkyy kun kaksi eri sukupolvea kohtaavat: Araminthalle

yömyssy on hieno ja vakava lahja, kun taas Rosaa ja Mathildaa se yhdistettynä tädin huvittavaan olemukseen vain naurattaa. Rosa ja Mathilda joutuvat purra huuliaan ollakseen nauramatta, mutta kun Aramintha poistuu, he purskahtavat sydämelliseen nauruun: ”Men kunde också hvarken Rosa eller jag längre utstå med tillbakahållandet af det hjertligaste skratt, jag åtminstone unde all min lefnad minnes mig yttrat” (M, 282).

Huumori näkyy paitsi hauskoissa sattumissa, myös silloin tällöin Mathildan hienovaraisen hupailuvassa kirjoittamisessa. Esimerkiksi Mathildan tapa kirjoittaa häntä epätoivotusti liehittävää majuri Fixenheimistä. Sen sijaan, että olisi närkästynyt majuri Fixenheimin lähestymisestä Mathilda päättää kirjoittaa asiasta huumorin avulla käyttäen leikkisää kuvailua. Seuraavassa katkelmassa Mathilda on ystävineen teatterissa, kun majuri Fixenheim yllättäen ilmestyy samaan aitoon:

” – jag vänder mig tryggad genom din tystlåtenhet till min granne... Baron C* tror du? nej, Major Fixenheim, som olyckligtvis funnit för godt göra ett intrång (likvisst tillbörligt, ty biljetten, hvilken han för afton bär innefattad i knapphållet, berättigar fullkomligt dertill) i vår loge; han bombarderar mig, den ståtelige Majoren, med digra confect- och appelsinpåsar, hvars påsmakande, till min stora scandal altför ofta hindra mig ifrån ett exellent besvarande af Majorens excellenta galanterier.” (M, 145–146.)

Mathildan sanavalinnat kuten ”pommittaa konvehtipusseilla” ja liehittelyn kuvailu ”erinomaiseksi” kertoo, että Mathilda käyttää tilaisuuden hyödyksi näyttääkseen taitonsa kirjoittaa humoristinen ja koominen kohtausta tilanteesta, joka on oikeastaan melko tavallinen sosiaalinen kanssakäyminen.

Nuoruus ei linkity ainoastaan naiiviin iloon ja huumoriin vaan myös itse sentimentaalisuuden pääpiirteeseen eli tunteellisuuteen. Mathilda iäksi voidaan olettaa suunnilleen yhdeksätoista tai kahtakymmentä ikävuotta, sillä hänen kerrotaan olevan Rosaa neljä vuotta vanhempi ja Rosan iäksi mainitaan kuusitoista. Mielestäni Rosan ja Mathildan nuori ikä, johon kuuluu molempien käytöksessä näkyvä tunteiden ehdottomuus on perusteltua ottaa huomioon ro-

maanin sentimentaalisuutta tutkiessa. Nuoren ihmisen käytöksestä kertovat ainakin yhtäkkieseen, lapsenomaiseen nauruun purskahtaminen, hovin saaminen vanhemman sukupolven hassusta käytöksestä sekä tunteiden ja salaisuuksien jakaminen myöhään yöhön. Nuoruuden tunnekylläisyys on helppo tuoda esille sentimentaalisuuden kautta. Seuraavassa katkelmassa tulee esille Mathildan ja Rosan läheinen ystävyys ja yömyöhään keskustelu:

”Rosa föll mig nu om halsen och upptog med sina kyssar, det nu så säkert och allt för lätt uttalade löftet. Ännu fortsattes under ömsom löje och tårar natten igenom vårt prat; – morgonen fann oss fullklädde och systerligt omarmande hvarandra, djupt insomnade på Rosas soffa.” (M, 233.)

Katkelmaa on edeltänyt keskustelu, jossa Rosa pyytää Mathildaa lupaamaan, että he molemmat koristaisivat omissa häissään hiuksensa murattiseppeleellä ystävyytensä kunniaksi. Mathilda lupautuu tähän, minkä jälkeen he syleilevät, nauravat, itkevät ja keskustelevat läpi yön ja lopulta nukahtavat täysissä pukeissa sohvalle.

Rosan ja Mathildan luonteet täydentävät toisiaan; siinä missä Rosa on lapsellisempi, innostuvampi ja varomattomampi Mathilda suhtautuu asioihin enemmän varauksella ja aikuismaisemalla realismilla. Yllä olevaa katkelmaa edeltänyt keskustelu nuorten naisten tulevasta hääkasvista näyttää luonteiden eron: Rosa saa spontaaneja, lapsekkaita ideoita, kun taas Mathilda suostuu niihin hieman huvittuneesti epäröiden, haluten kuitenkin olla Rosalle mieliksi. Pohja tapahtumissa on kuitenkin aina sentimentaalinen. Sinisilmäinen ja naiivi Rosa edustaa idealismia, kun taas tarkkaileva, pohtiva Mathilda edustaa realismia, mikä jo nimellisesti ohjaa lukemaan teosta ideaalirealistisena teoksena. Tämän alalajin perusteellisemmälle tarkastelulle omistan kokonaisen alaluvun 2.3.

Isomaa (2009, 9) kirjoittaa artikkelissaan Margaret Cohenia mukaillen, että sentimentaaliseen kerrontaan ei tyypillisesti kuulu yksityiskohtainen ympäristön tai ihmisten kuvailu. *Murgrönan*-romaanissa tämä ei täysin pidä paikkaansa. Mathilda kuvailee toisinaan ihmisten ulkonäköä ja luonteita hyvinkin värikkäästi. Hän esimerkiksi kirjoittaa usean sivun verran koko Liljedahlin, Rosan perheen kesäasunnon asukaskunnasta käyden läpi sekä perheenjäsenten että

palvelijoiden ulkonäöt ja luonteenpiirteet. Hän ei jätä kuvailematta myöskään luontoa tai rakennuksia. Grönstrand (2001, 30) arvioi kuvailun runsauden liittyvän myös siihen, että se on Mathildan tapa ottaa haltuun uusi tila ja tilanne. Etenkin salonkikohtausten tarkka kuvailu auttaa Mathildaa sijoittamaan itsensä uuteen ryhmään ja sen dynamiikkaan, sillä Mathilda ei tunne oloaan kotoisaksi seurapiireissä.

Luonnon kuvaukset, luonnon kauneuden ja siinä näkyvän jumalallisen kosketuksen korostaminen nousevat Mathildan kirjeissä paikoittain keskeiseen asemaan. Margaret Cohen pitää luonnon allegorista vertausta tapahtumiin tyypillisenä sentimentaalisen romaanin piirteenä (Cohen 1999, 54; Isomaa 2012, 9). Luonto saattaa allegorisesti esimerkiksi peilata henkilöhahmon tunteita tai tarinan tapahtumia. Näin käy myös *Murgrönanin* kohdassa, jossa ensimmäistä kertaa esiintyy tarinan tärkein motiivi muratinoksa. Kohtauksessa Mathilda, Rosa ja Ludvig viettävät iltaa ulkona kolmistaan, kun yhtäkkinen tuulenpuuska tuo esiin kalliota pitkin kasvavan muratin. Muratti merkitsee ja ennakoi kahta kerronnassa myöhemmin tapahtuvaa seikkaa: Ludvigin petturuutta sekä Rosan kuolemaa. Muratinoksa tulee esille juuri sillä sekunnilla, kun Ludvig on lopettanut juhlallisen lauseensa hänen ja Rosan tulevista häistä. Mathilda kuvailee hetkeä seuraavasti:

”[M]en han hade knappt uttalat dessa ord, förrän ifrån det fullkomligaste lugn, en häftig väderil hvinande for igenom luften, olustigt omkrusade vikens klara yta, samt skakade våldsamt trädens löf; och, vare sig nu möjligen af vindens åverkan, eller af den rörelse den tätt under berget sittande R:s arm kring Rosa gjort, allt nog, i samma ögnablick såg man en verkeligen icke tillförene observerad Murgrönsranke, hvilken förmodeligen kring bergets remnor letat sig en väg upp, i en högst naturligt bildad krans nedfalla öfver hennes hufvud. Denna anblick var så imponerande, så jag omöjligt kan förklara hvad jag dervid erfor.” (M, 220.)

Kohtauksessa näkyy paitsi sentimentaalisuudelle ominainen tilanteen kuvailun dramaattisuus myös kohtalokkuus ja jonkin tuntemattoman uhka, jotka jälleen muistuttavat gotiikan piirteitä. Muratin ilmestyminen sinetöi myös Ludvigin epäilyttävyyden. Mathilda on jo aiemmin

antanut ymmärtää, että suhtautuu mieheen tietyin varauksin ja pyrkii ajattelemaan tästä hyvää lähinnä vain Rosan vuoksi. Muratin ilmestyminen on viesti lukijalle siitä, että Mathildan epäilyksiin kannattaa suhtautua vakavasti. Mathilda vaikuttaa itse myös suuresti pelästyneeltä mennen hetkeksi jopa varsin sekavaksi, mikä kertoo lukijalle tulevien juonenkäänteiden arvaamattomuudesta ja pahaenteisyydestä. Toisen kerran muratti ilmestyy Rosalle hänen sairavuoteellaan vähän ennen kuolemaa. Rosan pikkuveli Adolf tuo muratinoksan Rosan ikkunan alla kasvavasta köynnöksestä tämän vuoteelle yrittäen tällä tavalla ilahduttaa. Rosa kuitenkin järkyttyy nähdessään kasvin, joka muistuttaa häntä menetetyistä rakkaudesta. Mathildan suhtautuminen tapahtumaan on dramaattinen; hän uskoo vakaasti, että Rosan makuuhuoneen ikkunan alla kasvava kasvi ei ollut sattumaa, vaan kohtalon merkki tulevasta.

Kirjeiden kertoja Mathilda vähättelee kirjeissä omaa kirjoitustaitoaan, vaikka vaikuttaakin lukijalle kirjoittamisessa kokeneelta ja taitavalta. Tämän lisäksi teksti on tunteellista ja ehdotonta. Vaikuttaa siltä, että hänen moraaliset valintansa eivät tunne vaihtoehtoja. Kun vapaaherratar pyytää häntä naimaan poikansa, jota Mathilda ei ole koskaan edes tavannut, tämä ei epäröi suostumista hetkeäkään, vaikka onkin rakastunut toiseen mieheen. Tarinan lopussa tosin käy ilmi, että Mathildan rakastettu ja vapaaherrattaren poika ovatkin yksi ja sama henkilö. Matilda arvioi muiden luonteenlaatuja hyviksi tai huonoiksi, toivottomiksi tai vielä mahdollisuuksia kantaviksi, ja arvioi ihmisiä usein heidän sielujensa kautta. Sielu-sanaa (själ) viljellään teoksessa runsaasti, mikä on hyvin sentimentaalinen piirre.

Sielun lisäksi myös sydän on suuressa roolissa. Cohenin (1999, 63–64) mukaan niin sanotut sydämen analyysit ovat yksi sentimentalismin hallitsevista piirteistä. Välillä Mathilda vaikuttaa jopa siltä, että ihmisten luonteenpiirteitä tutkistellessaan ja ystävälleen kuvaillessaan hän tuntee jonkinlaista moraalista ylemmyyttä suhteessa moniin ihmisiin, joita hän pitää milloin itsekäinä, turhamaisina tai tyhminä ja vaikuttaa olevan arvioissaan melko ehdoton. Toisaalta kuvailujen suorapuheisuus saattaa liittyä myös siihen, että vastaanottajana on saman ikäinen ystävä, jonka kanssa huumorin ymmärrys lienee molemminpuolista. Kuvailut saattavat olla myös puhdasta satiiria, mihin palaan myöhemmässä luvussa.

Margaret Cohen määrittelee, että sentimentaaliseen virtaukseen kuuluu hyvän ja pahan selkeä polaarisuus, mikä liittyy tiiviisti yleensä myös melodramaattisiin tarinoihin (Cohen 1999,

140; Isomaa 2009, 10). Polarisuus näkyy Mathildan mielipiteissä kuvaillessaan muiden ihmisten ominaisuuksia. Esimerkiksi Rosan kaksi pikkusiskoa hän näkee ja esittää toistensa vastakohtina. Kolmetoistavuotias Leontine on Mathildan mukaan itsekäs ja turhamainen, jonka paahuus voidaan pelastaa ainoastaan oikeanlaisella kurilla ja kasvatuksella, kun taas kymmenvuotias Hanna esitetään täydellisenä, viattomana ja enkelimäisenä olentona. Toisaalta Hannan kuvailu on lähes yksinomaan ulkonäköön perustuvaa, mutta lukijan annetaan ymmärtää, että ihastuttava ulkonäkö on yhtä kuin ihastuttava luonne. Leontinea kuvaillaan myös ”epätavallisen viehättäväksi”, mutta itsekkään luonteen vuoksi Mathilda ei anna sille samanlaista arvoa kuin Hannan tai Rosan kauneudelle. Perheen kahta poikaa Mathilda kuvailee positiivisesti ja selvästi erilaisella otteella kuin tyttöjä. Poikien ulkonäköä ei kuvailla lainkaan, lukuun ottamatta mainintaa, että nelivuotias Viktor on ”tukeva”. Vaikka Viktoria kuvaillaan villiksi ja hermoille käyväksi, Mathilda pitää tätä silti Hannan ohella omana ”kullanmurunaan”.

Cohenin (1999, 34–35) mukaan yksi tyypillisistä sentimentaalisisista juonikuvioista on avioliiton ulkopuolisen suhteen luoma kolmiodraama. Yleensä kolmiodraama tapahtuu naimisissa olevan naisen, tämän aviomiehen sekä naisen ulkopuolisen rakastajan välillä. Muutoinkin sentimentalisuuteen kuuluvat vastakkainasettelut, joissa henkilöhahmo joutuu moraalisen valinnan eteen. *Murgrönan*-romaanissakin on vahva kolmiodraama-asetelma Rosan, Ludvigin ja Carolinen kesken. Heidän tilanteessaan tosin kukaan ei ole vielä naimisissa – ainoastaan lupaukset siitä on tehty molemmille naisille. Vielä pahemmaksi ja sosiaalisesti paheksuttavammaksi tilanteen tekee se, että Caroline, Ludvigin toinen ja aiempi kihlattu odottaa tämän aviointota lasta. Lapsi ei ainoastaan merkitse Rosan ja Ludvigin tulevan avioliiton tuhoa, vaan myös sitä, että ajan seksuaalista moraalikoodistoa on peruuttamattomasti rikottu.

Murgrönanin-romaanin pääasiallinen protagonistin ei itse joudu kärsimään teoksen pahimpia epäoikeudenmukaisuuksia. Mathilda esittää itsensä suuria vääryyksiä kokeneena, mutta nämä kohtalon kovat kouraisut ovat tapahtuneet jo ennen ensimmäistä kirjettä. Lisäksi läheltä piti -tilanne, jossa Mathilda melkein joutuu uhraamaan elämänsä rakkauden järkiavioliiton vuoksi ei lopulta olekaan tarinan traagisin vastoinikäyminen. Teoksen pahimmaksi kärsijäksi ajautuu nuori ja enkelimäinen, täydellisen nuoren naisen muotokuvaksi kirjoitettu Rosa. Hän joutuu rakastettunsa pettämäksi ja lopulta kuolee siitä aiheutuneeseen sairastumiseen. Rosan tarinan kautta myös teoksen nimi saa merkityksensä. Muratti on perinteisesti hautajaisissa

käytetty koristekasvi, jonka Rosa haluaa koristamaan hiuksiaan omissa häissään. Ennen häitä Rosa kuitenkin kuolee. Lopulta muratti pääsee kuin pääseekin täyttämään tarkoituksensa hautajaiskasvina koristamalla arkussa makaavan Rosan hiuksia ja arkkua. Tässä mielessä Rosa onkin sentimentaalisen romaanin melodramaattisen kliimaksin varsinainen uhri ja Mathilda tämän kohtalon raportoija. Toisaalta myös Mathilda itse kokee tuskan hetkiä joutuessaan valitsemaan kuuliaisuuden omien tunteidensa yli, mutta ei joudu kertomuksen aikana enää kenenkään pettämäksi.

Velvollisuuksien ja oman onnen välinen ristiriita on yksi sentimentaalisuuden yleisimmistä koodeista. Sekä vanhemman totteleminen että oman sydämen kuunteleminen ovat molemmat sentimentaalisia ihanteita, jotka joskus joutuvat vastakkain. Velvollisuuden ristiriita näkyy myös erityisesti tyttäromaaneissa, mistä kirjoitan myöhemmässä luvussa. Mathilda joutuu valitsemaan joko tottelevaisuuden tai oman mielensä mukaan toimimisen. Tottelevaisuus tarkoittaisi hänelle rakkautonta avioliittoa, mutta suojattua elämää oman yhteisön sisällä, kun taas oma päätös aiheuttaisi lähipiirin paheksuntaa tai pahimmassa tapauksessa hylkäämistä. Mathilda valitsee tottelevaisuuden, vaikka loppuun asti kirjoittaakin kirjeissään sen aiheuttamasta surusta ja tuskasta. Mathildalla on ollut menneisyydessään luopumista ja hylkäämistä: vanhempien kuolema sekä ensimmäisen sulhasehdokkaan petos. Mathilda ei valitse romanttista rakkautta, sillä se ei ole aiemminkaan elämässä tuonut hänelle toivottua lopputulosta. Sen sijaan hän valitsee rakkauden vapaaherratarta kohtaan ja sitä kautta täyttää rakastavan tyttären velvollisuuden.

Vaikka teoksessa on ainakin yksi selkeä väärintekijä, sekä Carolinen että Rosan sulhanen Ludvig, hänen tekojaan moralisoidaan lopulta yllättävän vähän. Ikään kuin nuoren miehen hairahdukset olisivat väistämättömiä ja sitä kautta myös naisten kärsimys lähes lainalaista. Tarinan kannalta kuitenkin tärkeämpää on se, kuka kärsii ja miten se kerrotaan eikä niinkään se, että kärsimyksen aiheuttaja saisi rangaistuksen tai että tarina opettaisi nuoria miehiä olemaan tekemättä vääriä moraalisia valintoja. Tavallaan paha kuitenkin saa palkkansa: Ludvigin molemmat rakastetut sekä hänen vastasyntynyt poikansa kuolevat. Nämä ratkaisut kärsimystarinassa kertovat mielestäni siitä, että naisten kärsimyksestä tehdään yleismaailmallista. Nainen oli tuohon aikaan aina jollain tavalla riippuvainen miesten tekemistä valinnoista, oli kyseessä

sitten ankara isä kuten vapaaherrattarella tai nuori, epävarma sulhanen kuten Rosalla ja Carolinella. Kuolema on täydellinen finaali ja kohtalon sinetöinti sentimentaalisen romaanin naiselle, oli hän sitten täydellinen kuten Rosa tai langennut nainen kuten Caroline. *Murgrönan* esittää naisten lopulliseksi kohtaloksi muiden tekemien huonojen ja moraalittomien valintojen seurauksista kärsimisen. Sentimentaaliseen tyyliin sopii myös se, että molemmat kärsijänaiset kuolevat nuorina, toinen sydänsuruun ja toinen synnytykseen. Molemmat tavat kuolla ovat perin feminiinisiä (vrt. Launis 2005).

Launis (2005, 116–117) näkee *Murgrönan*-romaanin tärkeäksi teemaksi rakkausjuonen lisäksi naisten välisen ystävyuden. Toisaalta hän myös puhuu ajan erilaisesta rakkauksikäsitteestä ja huomauttaa, että romaanin naishahmojen väliset suhteet ovat lempeitä, intiimejä ja rakastavia, mikä yhdessä kielen tunteellisuuden kanssa tulkittaisiin nykykontekstissa yksinomaan eroottiseen suhteeseen viittaavaksi. Pidän niin ikään sekä Mathildan ja Emilian että Mathildan ja Rosan välisiä ystävyysuhteita teoksen yhtenä tärkeimpänä teemana. Molemmissa suhteissa näkyy keskinäinen ihailu ja kunnioitus sekä luottamus ja lähes riippuvuutta muistuttava ikävöinti. Launin (mt., 118) mukaan romaanin naistenvälinen rakkaus on ennen kaikkea tasa-arvoista toisin kuin miehen ja naisen välisessä rakkauksivioliitossa olisi tuona aikana voinut olla. Rosan ja Mathildan välinen hellä, uskollinen ja molemminpuoliseen jumalointiin perustuva ystävyys kantaa vahvasti teoksen sentimentaalista kerrontaa. Hellää, kahden ystävyksen välisen rakkauden kuvailua tukee jälleen kirjemuoto. Kirjeen vastaanottaja on niin ikään Mathildalle tärkeä ystävä – nainen, joka ymmärtää ystävyuden tärkeyden ja intiimiyden. Tämän lisäksi lukijan oletetaan olevan nainen; kertoja luottaa siihen, että Emilian lisäksi myös ulkopuolinen lukija osaa samaistua naistenväliseen vahvaan ystävyteen ja luottamukseen.

Lopuksi on syytä pohtia kysymystä, onko *Murgrönan*-teoksen ylitsepursuava sentimentaalisuus sittenkin merkki ironiasta ja parodiasta? Äkkiseltään pohdittuna vastaus on ei. Miksi sentimentaalisen romaanin aikakaudella, etenkin ensimmäisen romaanin kohdalla käytettäisiin ironiaa, kun Suomessa ei ylipäätään tuolloin vielä ollut sentimentaalisia romaaneja, joita parodioida? Ironia näkyy kuitenkin parodiana tietyssä humoristisessa salonkikohtauksessa. Kohtaus naureskelee – joskin melko hyväntahtoisesti – naisten salonkikeskustelujen älyttömyy-

delle ja turhanpäiväisyydelle. Kohtaus on hyvä esimerkki myös kertojan luotettavuudesta, joten paneudun siihen tarkemmin luvussa 4.1. Sentimentalisuus ei siis selvästikään vie kirjailijalta mahdollisuutta tarkkailla arkea ja yhteiskuntaa myös huumorin avulla.

2.3 Ideaalirealismi

Ideaalirealismi oli 1800-luvun puolivälissä vallitseva esteettinen ideologia suomalaisen, etenkin fennomaanisen sivistyneistön keskuudessa ja oli vahvasti läsnä myös kirjallisuuskritiikeissä. Ideaalirealismilla 1800-luvun romaanikirjallisuudessa tarkoitetaan sellaista laji-ihannetta, joka yhdistää eurooppalaisen realismin saksalaisesta filosofiasta kumpuavaan käsitykseen kauneuden ja ideoiden todellisuudesta. Vaikka realismi toisaalta syntyi vastustamaan romantiikkaa ja idealismia, hegeliläinen käsitys kauneudesta vaikutti edelleen Suomessa. Tällä tavoin realismi yhdistyi romaanikirjallisuudessa romantiikkaan, vaikka sen alun perin oli tarkoitus vastustaa tai ainakin hillitä yltiöpäistä romantisoitua. (Hatavara 2001, 72–73.) Vaikka realismi olikin jo yleisesti hyväksytty taidesuuntaus, Suomessa pidettiin edelleen taiteilijan oikeutena tai jopa velvollisuutena idealisoida todellisuutta (mt., 73). Tätä kirjailijoille ja muille taiteilijoille suotua erityislupaa käytti hyväkseen myös Fredrika Wilhelmina Carstens.

Ideaalirealistisen teoksen aiheet oli tarkoin määritelty ja vaikka taiteilijan sallittiin idealisoida todellisuutta, sekin piti edelleen tehdä tiettyjen rajojen sisällä. Tavallisen elämän ongelmien kuvaus oli suotavaa, mutta esimerkiksi liiallinen rikollisuuden tai köyhyyden kuvaaminen sen sijaan epäsopivaa. Lioittelurajoitukset koskivat myös ideaalirealismien fantastista puolta; teos oli pidettävä tarpeeksi realistisena eikä romanttisen rakkauden kuvailu saanut mennä liiallisuuksiin. Kriitikoiden huoli teosten liian karusta realismista tai rönsyilevästä fantastisuudesta liittyi lukeviin ihmisiin, etenkin naisiin, joiden moraalien pelättiin rappeutuvan lukemisen seurauksena. (Hatavara 2001, 73.)

Murgrönan istuu melko hyvin ideaalirealistisen tyyliuntauksen määritelmään. Teos kuvaa säätyläistä elämää melko realistisen oloisesti, mutta samalla glorifioi sentimentaalisen kerrontatyylin kautta rakkauden ja kauneuden ideaa sekä romantisoi ja estetisoi kuolemaa. Olisi kaipaakatsista luokitella romaani kokonaan realistiseksi, mutta myös kehoita lukutaitoa olla

huomaamatta sen realistisia ja yhteiskunnallisia piirteitä. Kuten Launis (2001, 108) toteaa, vaikka Suomessa ei vielä ollut kirjoitettu romaaneja, romaaneja kirjoittavat naiset eivät suinkaan eläneet kulttuurisessa tai kirjallisessa tyhjiössä. Kirjallisuuteen liittyivät omat ehtonsa ja ihmisten lukutottumuksia seurattiin kulttuuripiireissä ahkerasti (emt., 108) ja onkin oletettavaa, että kirjoittamisesta kiinnostunut nainen kuten Carstens oli näistä asioista hyvin tietoinen. On siis syytä olettaa, että arkielämäkuvauksen realismin ja toisaalta romantisoitujen kuvausten yhdistäminen oli kirjailijalta tietoinen teko ja onnistunut yritys osallistua suomalaisen romaanikirjallisuuden rakentamiseen. Vien tätä ajatusta kirjailijan motiiveista hieman pidemmälle tämän tutkielman viimeisessä luvussa kun pohdin, onko koko *Murgrönan*-teoksen olemassaolon tarkoitus osoittaa juuri kirjailijan itsensä kirjoitustaito. Toisaalta onko mikään kirjallisuus koskaan täysin vapaa kirjailijan (positiivisesta) egoismista?

Murgrönan-romaanista löytyy myös harmonian ja sovituksen sekä epäonnen ja kärsimyksen asettaminen rinnakkain. Jo romaanin nimi viittaa siihen teoksen motiiviin, joka yhdistää onnen ja kärsimyksen; muratti toimii teoksessa sekä hautajais- että hääkasvina. Nuoren Rosan kuolema on teoksen suurin tragedia, mutta vastapainoksi ja lukijan lohdutukseksi päähenkilö Mathilda saa onnellisen avioliiton. Edellä mainitut teemat kuuluvat ideaalirealistisen romaanin tärkeimpiin piirteisiin (Hatavara 2001, 73). Näin ollen *Murgrönan* ei ainoastaan sovi määritelmään vaan toimii jopa malliesimerkkinä ideaalirealistisesta romaanista. Sovitus, jota käsittelemme luvussa 3.2 on yksi tämänkin tutkimuksen olennaisista tutkimustuloksista. Juonessa tapahtuvaa, sukupolvet ylittävää sovitusta tai ideaalirealistista näkökulmaa ei ole aiemmin tutkittu.

Ideaalirealismia näkyy teoksessa jo henkilöahmotasolla siten, että Rosa edustaa idealismia ja Mathilda realismia. Hahmot edustavat rivien väleissä suurempia taiteen ihanteita. Kuten idealismi ja realismi yhdistyvät ideaalirealismissa myös Rosa ja Mathilda tulevat täydellisesti toimeen toistensa kanssa, vaikka heissä tietyllä tavalla poikkeaa suhtautuminen elämään. Molemmissa hahmoissa yhdistyy tietysti sentimentaalisen tarinan välttämättömät lainalaisuudet kuten romantiikka, tunteellisuus ja rakkaudenosoitusten ylitsepursuavuus, mutta siitä huolimatta heissä on eroavaisuuksia. Rosan idealistinen suhtautuminen tulevaan sulhaseensa ja avioliittoon ei jätä hänelle pienintäkään mahdollisuutta tarkastella asiaa kriittisesti tai hidas-taa romanttisen suhteen etenemistä. Tämä johtaa lopulta epäonniseen loppuun. Mathilda

puolestaan päätyy ratkaisuihin velvollisuuden ja järjen kautta, edelleen toki rakkaudessa riutuen.

Henkilöhahmot edustavat siis paitsi itseään myös suurempia ideoita ja yleisinhimillisiä tapoja suhtautua maailmaan. Rosan ja Mathildan kohtaloilla teos vaikuttaisi ottavan kantaa siihen kumpi tapa on parempi. Ideaalirealismen sääntöjen mukaan realismi ei saa olla liian rujoa, kuten se ei Mathildan tapauksessa olekaan. Harkitsevaisuudesta huolimatta Mathilda on myös tunteellinen. Romaanissa käsiteltävät elämän nurjan puolen aiheetkin on kirjoitettu kauniisti, juuri kuten ideaalirealmi kehottaa. Esimerkiksi eräs paroni Paul C.:n kertoma tarina edesmenneestä ystävästään on oiva esimerkki siitä, että vaikka tarina käsittelee murhaa, se on kerrottu runollisen kaunopuheisesti eikä niinkään itse kamalan tapahtuman yksityiskohtia kuvaillen. Myös Rosan kuolema on enemmän runollinen, kuin groteski. Toki Mathilda kuvailee pitkään Rosan nopeaa kuihtumista, mutta kielenkäytön esteettisyys tekee kuolemastakin kauniin. Kaiken lisäksi viimeisenä tekonaan ennen kuolemaansa Rosa kehottaa vanhempiaan antamaan anteeksi Ludvigille, mikä tekee Rosasta suorastaan pyhimyksen. Laupias Rosa antaa anteeksi oman kuolemansa aiheuttajalle ja käskee muidenkin tekemään niin. Rosan viimeisen sekunnit ovat kuin sentimentalismien ohjekirjasta; hänen suunsa kääntyy viimeiseen hymyyn ja muodostaa huulillaan rakastettunsa Ludvigin nimen. Idealistinen Rosa ja realistinen Mathilda eivät saa kuitenkaan jatkaa tarinoitaan yhtä pitkään. Rosan idealismi päättyy sairauteen ja kuolemaan. Samalla tavalla 1800-luvun kirjallisuudessaakin idealismi alkoi väistyä yhä enemmän tilaa ottavan realismin tieltä.

Kuoleman realismi pehmenee jälleen idealisoiduksi myös Mathildan painottaessa muratin merkitystä Rosan kohtalossa. Kukkien kielen mukaisesti Mathilda uskoo, että Rosalle jo kaksi kertaa ilmestynyt muratti on molempina kertoina ennustanut tytön kuolemaa. Jyrki Nummi (2015) on tutkinut kukkien kieltä Juhani Ahon romaanissa *Papin rouva* (1893). Kyseisessä romaanissa erilaiset kukat ovat jatkuvasti esillä, ja kantavat viestejä ja merkityksiä. Taustalla on 1800-luvulla suosittu niin sanottu kukkien kulttuuri tai kukkien kultti (Nummi 2015, 2). Kukkien kieli tulee alkujaan Napoleonin ajan Ranskasta, jossa naislukijoille kirjoitettiin kukkakirjoja, joista saattoi opetella mitä tunnetilaa, ideaa tai viestiä mikäkin kukka edustaa. Kyseessä ei siis ole kiinnostus kukkien ja kasvien todellisiin, biologisiin ominaisuuksiin, vaan pelkästään ihmisen luomat ideat siitä mitä tunnetta kukat symboloivat. Kukkakirjoja laatineiden toimittajien

mukaan kukkien kieli on universaalina ja 1800-luvulla ihmiset yleisesti uskoivatkin, että kukilla todella oli symbolinen merkitys. (Mt., 2–3). Kukilla saattoi kertoa viestejä, joita aikalaisten oli sanoilla vaikea sanoa. Näitä aiheita saattoivat olla esimerkiksi romantiikka ja seksi. (Mt., 3.)

Nummen tutkimassa *Papin rouvassa* päähenkilö Elli koettaa kertoa kukkakimpulla rakastetulle Olaville tunteistaan miettien tarkasti poimimiensa kukkien merkitykset. *Murgrönanissa* puolestaan symbolista kasvia ei valita viestiksi kenenkään toimesta; muratti ilmestyy Rosalle aina ikään kuin korkeamman voiman tahdosta. Se että murattia pidetään teoksessa kuolemaa symboloivana asiana, on selkeä merkki siitä, että kukkien symboliikka on ollut aikalaisille tuttu myös Pohjois-Euroopassa ja kasvin symboliikkaa on käytetty tarkoituksenmukaisesti. Muratti on sinänsä poikkeava esimerkki, että kyseessä on köynnöskasvi, ei kukka. Siitä huolimatta sen käyttö sekä hää- että hautajaiskasvina antaa sille lukuisan määrän merkityksiä liittyen kuolemaan, rakkauteen, romantiikkaan ja sitä kautta ehkä jopa seksuaalisuuteen. Paitsi että mura-tilla on yleisesti tunnettuja käyttötapoja, teoksessa se symboloi Mathildalle myös henkilökohtaista muistoa Rosasta. Ennen kuin totuus Ludvigista paljastuu, Rosa pyytää Mathildaa lupamaan, että he molemmat pitäisivät omissa häissään murattiseppelettä symboloimassa heidän ystäväyyttään. Mathilda sitoutuu sopimukseen ja myöhemmin häissään kantaa hiuksillaan murattiseppelettä edesmenneen Rosan muistolle.

Teosta analysoidessa vaikuttaa välillä melko erikoiselta, että sentimentaalinen teos, jonka kerrota tulvii tunteellisuutta, päätyisi näyttämään lukijalle kädenlämpöisen, harkitsevan, järkeen perustuvan realismin olevan luotettavin tie rakkauteen. Tämä on yksi syy sille miksi ei ole kovin kuvaavaa kutsua teosta vain sentimentaaliseksi romaaniksi. On tapana kuvailla romaaneja yhden lajin mukaan, sillä kaikkiin lajeihin liittyy runsaasti erilaisia piirteitä ja lajirepertoaareista poikkeaminen on etenkin modernimmassa kirjallisuudessa kovin tavallista. 1800-luvun kirjallisuudessa kuitenkin oltiin selvästi enemmän lajiuskovaisia ja lajitietoisia; rajat myös ruokkivat luovuutta. Se näkyy *Murgrönanin* lajisekoituksessa. Seuraavassa luvussa käsittelen romaania tyttärromaanina. Oikeanlaiseen rakkauteen ja hyvään avioliittoon romaani tarjoaa paljon pohdintaa ja mahdollisia kannanottoja.

3 Tytärromaani

Tässä luvussa tutkin mahdollisuutta lukea *Murgrönan*-romaania osana tytärromaaniperinnettä. Tytärromaani lukeutuu yhdeksi realistisen romaanin alalajiksi esimerkiksi tendenssiromaanin ja naturalistisen romaanin ohelle (ks. Isomaa 2011). Tytärromaani kytkeytyy myös temaattisesti jatkumoon ranskalaisen sentimentaalisen romaanin kanssa, sillä molemmissa kuvaillaan hyvässä luokka- tai säätyasemassa olevan nuoren naisen vaikeuksia toimia omien tahojensa mukaisesti painostavassa ja ahtaassa sosiaalisessa ilmapiirissä. Tähän liittyvät siten myös henkilöhahmon moraaliset konfliktit oman vapauden ja yhteisön koossapitämisen välillä. (Isomaa 2010, 22; Cohen 1999, 34–40.) Tyypillistä tytärromaaneille on säätyläiselämän kuvaus, missä tyttöjen ja naisten elämään kuuluvat taiteelliset harrastukset kuten musiikki ja tanssiminen sekä tietenkin mahdollisten sulhasehdokkaiden hurmaaminen (Isomaa 2011, 39). Tytärromaanitradition juuret voidaan siis nähdä tulevan sekä sentimentaalisesta romaanista että realismista. Kuvaten tyttöjä kärsimässä vapautensa rajoittamisesta tytärromaanit ovat sentimentaalisia, inhimillisiin tunteisiin keskittyviä romaaneja, joiden ydin on realistinen. (Isomaa 2010, 23.) Tässä luvussa osoitan kuinka *Murgrönan* edustaa tytärromaanin sentimentaalisempaa puolta, jossa tarina on selvästi romantisoitu eikä tendenssi ei ole päällekkäyvä yhteiskunnallinen.

Saija Isomaa (2011) on tutkinut Juhani Ahon romaaneja *Papin tytär* (1885) ja *Papin rouva* (1893) tytärromaanin näkökulmasta. Tutkimuksessaan Isomaa suhteuttaa teoksia etenkin Pohjoismaiseen realismiin sisältyvään tytärromaanin lajiin, joka otti kantaa naisten yhteiskunnalliseen asemaan ja kritisoi tyttöjen ja naisten ahtaita rooleja (emt., 42). *Papin tytär* ja *Papin rouva* kertovat Ellin tarinan, joka vanhempiansa painostuksen alla menee naimisiin miehen kanssa, jota kohtaan ei tunne romanttista rakkautta. Realismin perinteen mukaisesti yhteiskunnallinen kritiikki tuodaan tytärromaaneissa esille tarinan kautta, vaikka myös eksplisiittisempiä kannanottoja teksteissä on näkynyt (emt., 44–45). Toisaalta *Murgrönan* ei vaikuta suoraan liittyvän yhteiskunnalliseen tytärromaaniperinteeseen, sillä se ei juonen tasolla käsittele kriittisesti esimerkiksi tyttöjen opiskelun estämistä. Yksi naisten opiskeluun liittyvä kannan-

otto romaanista kuitenkin löytyy. Kyseisessä kohdassa Kapteeni G. ilmaisee Mathildalle mielihiteensä aiemmin eräässä toisessa kaupungissa tapaamistaan naisista, jotka ”olisivat olleet melko viehättäviä, elleivät olisi olleet niin lukeneita” (M2, 102). Kapteeni jatkaa:

”[I]cke underligt, fortfor han med ironi, att vid läro-säten, akademier etc. nutiden fordrar så mycket, då äfven det milda könet lagt sig på ett dylikt studium; att å karlarnes sida en ödmjuk öfvervägande täflan kommer i fråga är ju således högst förlåtligt” (M, 102).

Tämän jälkeen kapteeni kysyy Mathildalta lukeeko hänkin kenties Hegeliä, Ovidiusta ja Horatiusta ja mikäli lukee, kehottaa luopumaan moisesta harrastuksesta heti. Mathilda kuvailee kapteenin monologin vain yhdestä syystä: kertoakseen lukijoilleen mitä ajattelee tällaisesta naisten opiskelua vastustavasta ulostulosta. Mathilda ei kuitenkaan suhtaudu kapteeniin vihamielisesti vaan pitää tätä miellyttävänä miehenä. Naisten lukuharrastuksen vastustajana kapteeni ei kuitenkaan voita Mathildaa puolelleen, vaan saa kertojamme päättämään kyseisen kohtauksen kuvauksen koko miessukupuolta paheksuvaan voivotteluunsa kapteenin mielipiteiden vuoksi: ”Ack! de karlarne! de karlarne.....” (M, 103).

Murgrönan ei ajallisesti asetu aikaan, jolloin Suomessa alettiin kirjoittaa yhteiskuntakriittisiä teoksia. Isomaan (emt., 28) mukaan ensimmäiset naiskysymykseen suomalaisissa romaaneissa pureutuivat vasta Canth *Työmiehen vaimolla* (1885) ja Aho *Papin tyttärellä*. Näissä suomalaisissa yhteiskuntaa kriittisesti tarkastelevissa naturalistisissa romaaneissa on myös selkeä sentimentalismien kaiku (emt., 38). Koska lajien rajat ovat toisiaan leikkaavia, rinnakkain eläviä ja toisiinsa sekoittuvia, pidän perusteltuna myös *Murgrönan*-teoksen lukemista tytärromaanina. Romaani myös sattuu sijoittumaan tilanteeseen, jossa opiskelu ei koske päähenkilön elämää; sen sijaan nuori nainen on löytänyt arkeensa merkityksen säätyläisrouvan seuralaisena, mitä voi pitää tuon ajan nuoren naisen työnä. Mathilda elättää itsensä sillä, joten seuraneidin työtä voisi verrata opiskeluun tai muuhun itsenäiseen toimintaan, jota nuori nainen päättää tehdä.

Kuten monien 1800-luvun teosten tapauksessa voi huomata, sama romaani voi pitää sisällään useamman tyylin piirteitä. Pohdin tämän luvun lopuksi myös, löytyykö teoksesta tendenssiä

eli onko *Murgrönan* myös tendenssiromaani. Teos vaikuttaa henkilöhahmoissa suosivan enemmän perinteisiä enkelimäisiä, hiljaisia ja kuuliaisia tyttöjä kuin auktoriteetteja vastaan kapinoivia nuoria. Toisaalta tämän voisi tulkita myös käänteisesti, kuuliaisuuden vaatimuksen moittimisena. Koska teoksesta ei kuulu vahva yhteiskuntakritiikki, tendenssi on etsittävä sen suhtautumisesta avioliittoihin. Toisessa alaluvussa käsittelen teoksen tendenssiä avioliittokäsityksen kautta sekä analysoin teosta vapaaherrattaren sovituksena oman elämänsä ja avioliittonsa kanssa. Sovitus ei kuitenkaan voi tapahtua ilman nuorta Mathilda, kenestä vapaaherratar lopun kirjeessään toteaa: ”o! huru saligt belönad blef jag ej genom den dotterliga kärlek du så huldt egnat din tacksamma vän” (M, 377). Saadessaan vihdoinkin kokea Mathildan tyttärellisen rakkauden hän pitää sitä suurimpana onnenaan, mikä edelleen todistaa Mathildan saapumisen liittyvän vapaaherrattaren suurempaan sovitukseen elämän aiheuttamien katkeruuksien kanssa.

Seuraavassa alaluvussa pohdin millaisena tyttärenä Mathilda esiintyy suhteessa niihin henkilöihin, jotka toimivat hänen vanhempinaan. Mathildan vanhemmiksi luen sekä hänen edesmenneet biologiset vanhempansa että vapaaherratar Mathilda Y:n. Tarinan lopussa käy ilmi, että naisten samat etunimet eivät ole sattumaa; vapaaherratar ja Mathildan isä Carl Sommer olivat nuoruudenrakastettuja, jotka eivät kuitenkaan koskaan saaneet toisiaan. Carl ja hänen vaimonsa nimesivät tyttärensä tarkoituksella isän ensirakkauden mukaan. Pohdin myös vapaaherrattaren aiempaa roolia ankaran isänsä tyttärenä ja kuinka vapaaherratar osaltaan toistaa ehdottoman isänsä periaatteita suunnittelemalla uuden järjestetyn avioliiton.

3.1 Rakkaus vai pakko?

Murgrönan-romaanin voi nähdä tyttärromaanina Mathildan ja vapaaherratar Y:n suhteen sekä teoksen avioliittokertomusten kautta. Mathilda pitää vapaaherratarta äitiin verrattavissa olevana vanhempana, jolla on sananvalta hänen elämänsä ja tulevaisuuttaan koskevilla päätöksillä. Toisaalta Mathilda on myös edelleen emotionaalisesti kiinni menehtyneissä vanhemmissaan ja muistelee näitä usein. Koska Mathildan ja vapaaherrattaren suhde ei ole muodostunut sattumalta, vapaaherratar kokee hengenheimolaisuutta ja lämpöä nuorta kaimaansa kohtaan. Tarinassa leikitellään ajatuksella, että jos asiat olisivat menneet toisin vapaaherratar todella

voisi olla Mathildan biologinen äiti. Mathildan syy matkustaa Tukholmaan on alun alkaenkin vapaaherrattarelta tullut kutsu, kun tämä pyysi Mathilda kotoapulaiseksi kuultuaan hänen onnettomasta kohtalostaan ja yksinäisyydestään Suomessa. Mathilda ei kuitenkaan tiedä vapaaherrattaren todellista syytä palkata juuri hänet, vaikka hänen kohtalonsa sinetöitiin jo lähes syntymän aikoihin, kun nuori vapaaherratar sai idean poikansa ja nuoruudenrakkautensa tyttären naittamisesta toisilleen.

Mathildan suurin rooli suhteessa teoksen muihin hahmoihin vaikuttaa siis olevan kuuliaisena ja vanhempiansa rakastavana tyttärenä oleminen. Toisaalta hän on monille teoksen hahmoille, kuten Rosalle, läheinen ystävä sekä kahdelle tarinan miehelle, paroni C:lle ja Ferdinand S.:lle romanttisen rakkauden kohde. Vaikka Mathildan vanhemmat ovat kuolleet jo jonkin aikaa sitten, hän muistelee heitä lähes jatkuvasti ja orpona oleminen ja ikuisesta surusta kärsiminen ovat oleellinen osa Mathildan sentimentaalista puhetyyliä. Vanhempiansa kuoleman lisäksi katkeruutta ja surua Mathildalle aiheuttaa muisto Suomeen jääneestä entisestä kihlatausta, joka kylmästi jätti hänet sen jälkeen kun hänen vanhempansa olivat kuolleet köyhinä ja näin ollen jättäneet Mathildan perinnöttä. Kyseinen mies mainitaan harvoin, mikä kertoo Mathildan edelleen kärsivän jonkinlaisesta kroonisesta sydänsurusta. Hän puhuu Emilialle rakastetustaan ainoana ihmisenä, joka vanhempien kuoleman jälkeen teki hänet onnelliseksi – kunnes sekin onni häneltä riistettiin.

Aiemman kihlauksen päättyminen on Mathildalle edelleen traumaattinen asia, minkä voi päätellä ainakin siitä, että hän ei vielä alkupään kirjeissä tahdo mainita miehen nimeä, vaan käyttää merkitsevästi kursivoitua han-pronominia. Teoksen edetessä muisto petetyksi joutumisesta kuitenkin haalenee ja jo eräässä heinäkuun kirjeessä Mathilda vakuuttaa Emilialle olevansa emotionaalisesti täysin vapautunut Edwardista. Vasta teoksen lopussa kun Mathilda on jo rakastunut uudelleen, hän mainitsee Edwardin nimen kuin ohimennen, mikä viestii, että vanha sydänsuru on jo täysin laantunut ja tehnyt tilaa uudelle rakkaudelle. Seuraavassa katkelmassa teoksen alkupään kirjeestä Mathilda surkuttelee Emilialle sekä vanhempiansa kuolemaa että nuoruudenrakastetun Edwardin kylmää hylkäämistä. Tässä vaiheessa teosta hän ei ole vielä tavannut vapaaherrattarta ja aiempien kokemusten aiheuttama alakulo kuuluu hänen puheestaan:

”O! Emilia! nu, nu känner jag att jag är ensam, att jag är skiljd ifrån dig! min enda sanna vän! Under den friska torfven hvilade mor och far; de smärtas ej af att se sin Mathilda öfvergifven irra, en lekboll för ödets nyck. Tillfredsstälde lemnade de mig, ehuru medellös, åt en sorgfri, ty han! so utgjorde min lycka, mitt allt! ägde ju hvad jag af förmögenhet saknade.” (M, 24–25).

Mathilda tuntee itsensä yksinäiseksi ”kohtalon kouriin joutuneeksi leikkipalloksi” (M2, 38), joka muiden ihmisten toimesta tulee heitellyksi. Hän tuntee Emilian olevan hänen ainoa ystävänsä. Etenkin ensimmäisistä kirjeistä huokuu Mathildan suru menehtyneistä vanhemmista ja itsesääli siitä, mitä hänelle on tapahtunut. Hän ei koe olevansa onnellinen, mutta toisaalta on hyväksynyt kohtalonsa eikä ajattele voivansa itse aktiivisesti muuttaa sitä. Ensimmäisten kirjeiden luovuttanut mieliala luo kontrastia myöhemmille tapahtumille ja mielialan muutoksille, kun Mathilda pian tapaa vapaaherrattaren. Tämän jälkeen Mathildasta tulee selkeästi pirteämpi, kirjeistä iloisempia ja ajatuksista toiveikkaampia. Vapaaherrattaresta tulee Mathildalle hänen elämänsä tärkein ihminen. Jo prologissa Mathilda kutsuu vapaaherrattarta ”hänen armokseen”, ikään kuin vapaaherratar olisi jumalan asemassa Mathildan elämässä. Toisaalta Mathilda vaikuttaa myös syvästi uskonnolliselta ja puhuu usein Jumalan armosta, mikä lienee ollut tavallista ajan kristillisessä yhteiskunnassa.

Mathilda asettuu teoksessa siis sekä edesmenneiden biologisten vanhempiansa että uuden työnantajansa tyttäreksi. Vapaaherratar ei ole Mathildalle vain työnantaja, vaan myös tärkein ystävä ja uskottu, viisas neuvonantaja ja äitihahmo. Mathilda mainitsee useasti kuinka hänen koko elämänsä kuuluu vapaaherrattarelle ja hän on valmis tekemään mitä vain hänen puolestaan. Tämän vuoksi hän suostuu myös avioliittoon vapaaherrattaren pojan kanssa tämän sitä häneltä pyytäessä. Naidessaan vapaaherrattaren pojan hänestä tulee myös virallisesti uuden huoltajansa ”tytär” ajan puhetapojen mukaisesti. Jo ennen naimakauppojen sopimista vapaaherratar pitää Mathildaa alusta alkaen kuin tyttärenään, mihin lukija saakin tietää syny lopussa. Kun Mathilda ensimmäisen kerran kutsuu vapaaherrattarta äidikseen, vapaaherratar vastaa siihen lempeästi:

”[N]å väl Mathilda! låt mig då alltid af ert hjerta erhålla denna barnsliga benämning, anse mig verkeligen som er ömmande mor, och vill med tillfredsställelse i er, hylla en älskad tillgifven dotter” (M, 72).

Vapaaherratar pitää siitä, että Mathilda nimittää häntä äidiksi, sillä pitää Mathildaa rakkaana tyttärenään. Mielenkiintoisen kyseisestä vapaaherrattaren puheenvuorosta tekee hänen seuraava repliikkinsä. Hän kehottaa – kovin kärkevästi – Mathildaa viemään lahjan Rosalle ja tämän perheelle kiitokseksi siitä huolenpidosta, jota Rosan perhe osoitti Mathildaa kohtaan tämän laivamatkalla Ruotsiin: ”Det är *du* Mathilda, som gifver henne detta lilla minne för hennes vänskapliga bemötande – ” (M, 72) Vapaaherratar painottaa sanaa *sinä* kertoessaan, että lahja on Mathildalta Rosalle, ei vapaaherrattarelta itseltään. Ainoastaan käsky lahjan antamisesta tulee vapaaherrattarelta. Puheenvuoro kuvaa vapaaherrattaren kahta erilaista puolta: toisaalta hän on lempeä, rakastava äiti Mathildalle, mutta heti perään kärkevä ja kontrolloiva ohjaaja, joka kertoo Mathildalle kuinka seurapiireissä hoidetaan sosiaalisia suhteita. Uusi äidinrakkaus ei ehkä sittenkään tule ilmaiseksi – se vaatii Mathildaa olemaan mieliksi ja toimimaan vapaaherrattaren toiveen mukaisesti.

Vapaaherrattarella on selvästi valta ja etulyöntiasema suhteessa Mathildaan. Kuitenkin naisten suhde vaikuttaa kummankin puolelta olevan rakkaudentäyteinen ja Mathildan tapa kertoa vapaaherrattaresta kirjeissään Emilialle on välillä sentimentaalisen vuolasta. Vapaaherrattaren jumaloinnin lisäksi Mathilda kuitenkin muistuttaa Emilialle, kuinka kukaan ei koskaan voisi nousta korvaamaan heidän sisarellisia välejään. Tarinassa korostuvat erilaiset naisten väliset suhteet ja niiden merkitys elämässä vähintään yhtä paljon, ellei jopa enemmän kuin miehen ja naisen välisen avioliiton onni.

Poikkeuksen Isomaan käsittelemiin tyttäromaneihin, kuten Ahon *Papin tyttären* (1885) ja Minna Canthin *Hannaan* (1886) *Murgrönan* tekee siinä, että teoksen päähenkilönä tytär ei ole isänsä tai muiden miesten tahdon alla. Mathildan kohtalo ei riipu yhdestäkään miehestä, vaan toisesta naisesta, vapaaherrattaresta. Siinä missä monissa tyttäromaneissa nuorten naisten kohtalon sanelevat isät, *Murgrönan*-teoksessa kyseistä valtaa käyttää vapaaherratar. Aluksi lukijalle uskotellaan, että juoni seuraa tyttäromaanin kaavaa: nuori nainen joutuu luopumaan

rakkaudesta oman tahtonsa vastaisen hyötyavioliiton vuoksi. Myös kertoja itse tietää kirjoittajansa yhtä vähän kuin lukijakin. Todellinen juonen rakentaja on vapaaherratar, joka suunnittelee Mathildan kohtalon pala palalta. Vapaaherrattaren masinoima ”hyötyavioliitto” on kuitenkin onni onnettomuudessa kun morsiamelle häääpäivänä selviää, että vapaaherrattaren poika Gustaf onkin sama ihminen kuin Ferdinand.

Lukija helposti tulkitsee vapaaherrattaren naittamissuunnitelman kulkua siten, että tämä olisi naittanut poikansa Mathildalle siitakin huolimatta, vaikka nämä eivät olisi rakastuneet. Tässä valossa vapaaherratar ei olisikaan sukupuolestaan huolimatta taistelemassa naisten ahtaita rooleja vastaan, vaan pikemminkin vahvistamassa niitä puhumassa perinteiden puolesta. Tämän tulkinnan valossa vanhan ja rakkaudettoman avioliittokäsityksen toisintaminen tapahtuu siitä huolimatta, että vapaaherratar on aikoinaan itse ankaran isänsä käskystä astunut rakkaudettomaan avioliittoon itseään huomattavasti vanhemman miehen kanssa. Vapaaherratar ei tässä tapauksessa istukaan viisaan, lempeän äitihahmon rooliin kuten Mathildan puheesta voisi päätellä, vaan on itse asiassa lähes itsevaltaa ylläpitävä yksinvaltiainen. Sekä vapaaherratar että Mathilda ovat auktoriteettitahojen suunnitteleminen hyötyavioliittojen uhreja, mutta toisin kuin vapaaherrattarella, Mathildalla käy avioliitossaan hyvä tuuri. Mathildan ja Gustafin suunnitellun avioliiton voi kuitenkin tulkita myös toisella tavalla. Lopun kirjeessään vapaaherratar kertoo olleensa aluksi huolissaan siitä, että hänen suunnitelmansa epäonnistuisi. Epäonnistumisen pelko viittaa siihen, että pakkonaittamista ei olisi tapahtunut mikäli Mathilda ja Gustaf olisivat sitä toivoneet. Kirjeessään vapaaherratar myös kuvailee iloaan tajutessaan, että parittamisjuoni toimi täsmälleen kuin sen pitikin: nuoret rakastuivat toisiinsa. Oman menneisyytensä vuoksi vapaaherratar ymmärtää, kuinka onneton rakkaudeton avioliitto voi olla ja olisi siksi luopunut suunnitelmistaan, mikäli nuoret olisivat näin halunneet.

Oman menneisyytensä tapahtumien vuoksi vapaaherrattaren toimintaa on kuitenkin vaikea olla ymmärtämättä. Kaiketi hän ajattelee tekevänsä Mathildalle ja Gustafille palveluksen, sillä ajattelee heidän sopivan toisilleen – ovathan nuoret hänen sekä Carlin jälkeläisiä. Myös vapaaherrattaren motiivi asian salailulle näyttää ymmärrettävältä. Kun Mathilda tutustui Gustafiin, tämä esitteli itsensä Ferdinandina paljastamatta sukulaisuuttaan vapaaherrattareen tämän pyynnön mukaisesti. Vapaaherrattaren mielestä tutustumisessa jäi tällä tavoin aidolle

ihastumiselle enemmän tilaa, kun tilanteessa ei ollut painetta tai tietoisuutta tulevasta avioliitosta. Vapaaherratar ei aluksi kertonut ovelaa suunnitelmaa pojalleenkaan, vaan omien sanojensa mukaan ohjasi nuoret rakastumaan toisiinsa vapaasti ja aidosti: ”Äfven Gustaf, min dyre Gustaf, skulle härvid bedragas, det förblef en növändighet, på det edra hjertan frivilligt, och utan förbehåll skulle finna hvarann –” (M, 377).

Mathilda on loppuun asti tottelevainen tytär ja alusta saakka sulhaselleen uskollinen morsian, pyrkien suurimmassa pettymyksessäänkin ajattelemaan olevansa onnekas päästessään naimisiin itselleen täysin tuntemattoman miehen kanssa. Surunsa ja pettymyksensä jälkeen hän vielä uskoo, että tulevan sulhasen täytyy olla hyvä ihminen ja loistava aviomies, onhan hän vapaaherrattaren poika. Sen sijaan että kokisi tulevansa epäoikeudenmukaisesti kohdelluksi tai vapautensa riistettävän, Mathilda moittii itseään siitä, ettei pysty iloitsemaan tulevista häistä. Hän kirjoittaa Emilialle kuinka aikoo oppia rakastamaan ja arvostamaan tulevaa aviomiestään.

”Emilia, Emilia, [–] [ä]r jag icke en svag, afskyvärd varelse, i högsta mätto oförtjent af den godhet, den hyllning den älskande modren och jemvål han sjelf, alldrig upphöra att uppå mig slösa; nej Emilia, jag vill, jag måste lära att älska, att värdera honom; det skall blifva mitt trognaste bemödande –”. (M, 334.)

Mathildan omat toiveet ja halut saavat väistyä, kun vahvemman auktoriteetin toiveet tarvitsevat toteuttajiaan. Mathilda ei ole missään vaiheessa puhunut itsestään itsenäisenä ja aktiivisena toimijana omassa elämässään, vaan peilaa elämänsä kulkua aina muiden ihmisten tai Jumalan toiminnan kautta. Tässäkin vaiheessa hieman ennen häitä hän tuntee ja tiedostaa melankolisen olotilansa, mutta uskoo silti olevansa onnekas päästessään tulevaan avioliittoon. Tarinan lopun ”onnistuneisuus” kaikkine identiteettihuijauksineen tuntuu lukijalle epärealistiselta ja epärealistisen romanttiselta, minkä vuoksi romaani tässä kohtaa sopiikin enemmän romanttisen kuin yhteiskunnallisen realismin edustajaksi. Toisaalta romaani on suurelta osin myös realistinen, mikäli teoksen sentimentaalisuudesta puhutaan kirjallisuuden yhteiskunnallisen vaikuttavuuden tasolla eikä ainoastaan esteettisenä seikkana.

Realistisen romaanin määritelmä on laava ja realismin alaisia tyyliuuntia on monia. Kuten Isomaa (2011, 43–44) muistuttaa puhuessaan realistisen romaanin tendensseistä, realistinen romaani ottaa aiheensa aikaistodellisuudesta, mutta tarinan ovat siitä huolimatta aina fiktiota. Tarinat eivät ole totta, mutta teoriassa voisivat olla. Sentimentalisuus rantautui kunnolla Suomen kirjallisuuteen vasta realismin aikaan, kun taas esimerkiksi ranskalaisessa realismissa sentimentalisuus oli siihen aikaan jo suurelta osin unohdettu (Isomaa 2011, 25).

On siis täysin mahdollista puhua *Murgrönan*-romaanista sekä realistisena, romanttisena, että sentimentalisena romaanina ja osittain juuri sen lukeminen tytärromaanina mahdollistaa kaikkien lajien samanaikaisen olemassaolon. Romantiikkansa ja epäuskottavien juonenkäänteidensä puolesta teos vaikuttaa kuitenkin nojautuvan enemmän runebergilaiseen romantiikkaan kuin sentimentaaliseen realismiin. Isomaa (2011, 50–51) puhuu runebergilaisesta idyllisestä romantiikasta ja rakkausavioliiton puolustuksesta vertaillen J. L. Runebergin *Hanna*-teosta Ahon edellä mainittuihin teoksiin. Runebergin Hannassa päähenkilö ei joudu naimaan vanhempaa miestä, vaikka sellaista mahdollisuutta hänelle myös ehdotetaan. Toisin kuin cantilainen Hanna, runebergilainen Hanna saa hyvän ja ymmärtäväisen isänsä ansiosta avioitua nuoren rakastettunsa kanssa. Myös *Murgrönan* puhuu rakkausavioliittojen puolesta, vaikka toisaalta myös sallii vapaaherrattaren järjestämän avioliiton. Romaanin mahdollinen tendenssi syntyykin juuri siitä, että teos ottaa kantaa avioliiton motiiveihin, mitä käsittelen seuraavassa alaluvussa.

On myös mainittava usean kirjeen alusta löytyvän tunnetun rakkausavioliiton puolustajan Runebergin runojen sitaatteja. Siteeraukset korostanevat Mathildan kokemaa kotimaa-ikäväää, mutta kuvaavat myös tapahtumaa jossa Mathilda kirjeen kirjoittamisen aikaa on. Mathilda puhuu nimenomaan termillä *hemland* ja mainitsee usein kuinka kaipaakaan sitä: ”min varelse lisas af mitt hemlands sol!” (M, 165). Ottaen huomioon, että teoksen julkaisun aikoihin ei eletty vielä edes 1800-luvun puoliväliä, kansallisromanttinen retoriikka omaa kotiseutua ja sen kauneutta kohtaan näkyy Mathildan kirjeissä yllättävän vahvana. Toisaalta esimerkiksi ensimmäinen julkaisu Kalevalasta oli jo tuohon aikaan ilmestynyt. Useamman kirjeen alusta löytyy lyhyitä säkeitä, mutta niiden tekijää ei ole nimetty muutoin kun Runebergin tapauksessa. Tosin vain yhden runon alla lukee selkeästi *Runeberg*, muissa ”R.....g” tai ”R-b-g”. Laivassa merellä

kohti uutta elämäänsä seilatessaan Mathilda kirjoittaa kirjettä, jonka alkuun liittää Runebergin seuraavat säkeet:

”Vinden blåser upp i hast
 Segel fylla stång och mast,
 Skeppet styr till andra länder,
 Gud vet när det återvänder.”
 (M, 13.)

Runebergin siteeraaminen ei välttämättä tue ajatusta, että Carstens olisi tietoisesti vihjannut lukijaa lukemaan *Murgrönanian* runebergiläisenä rakkausavioliiton puolustuksena, mutta tulkinta on mahdollinen. On kirjailijan aliarviointia olettaa, että jokainen lause tai sitaatti ei olisi merkityksineen ja vihjeineen tarkkaan mietitty. Vaikka Runeberg-sitaatit selvästi kertovat ainakin Mathildan syvästä kotimaan rakkaudesta ja kaipuusta, Carstens ehkä halusi Runebergistä puhuessaan myös osoittaa, että puhuu romaanissaan idealisoidun romanttisen rakkausavioliiton puolesta samalla tavalla, kuin Runeberg *Hannassa*.

Ahon Ellin ja Canthin Hannan tapauksessa avioliitto ei ole ainoastaan teoksen naiselle ei-toivottu lopputulos, vaan asettuu myös opiskelujen jatkamisen tielle. Molemmissa teoksissa suunniteltu avioliitto ja opiskelu asetetaan vastakkain. (Isomaa 2010, 22.) *Murgrönanin* juonessa ei käsitellä tyttöjen opiskelua. Onnetonta avioliittoa vastaan ei asetu naisen halu opiskella ja sivistää itseään vaan ainoastaan parempi, onnellinen avioliitto. Tällä tavoin avioliitosta tuleekin teoksen suurin motiivi ja teoksen naisten tulevaisuuden suurin tavoite. Toisaalta olisi hyvin yksipuolista kuvailla teosta vain avioliittoa käsittelevänä romaanina. Oikeastaan avioliitto-ongelmat sijoittuvat lähinnä teoksen loppupuolelle. Alkupuoli on enemmänkin naisten välisen ystävyden ylistystä, äiti-tytär-suhteen sekä sisaruksellisen ystävyden iloa.

3.2 Sovitus ja tendenssi

Murgrönan-romaanin yksi sisäiskertomus on vapaaherrattaren tarina. Se löytyy teoksen lopusta hänen itse kertomanaan. Hänet naitettiin nuorena monta kymmentä vuotta vanhemmalle, perin ikäväksi kuvatulle miehelle. Tämän seurauksena nuori vapaaherratar katkeroituu, mutta päättää myöhemmin hankkia itselleen ja elämälleen sovituksen. Sovitus saavutetaan jälleen uudella ”pakkoavioliitolla”. Tässä kohtaa teoksen juonen ja tendenssin välille syntyy ristiriita; toisaalta kyse on rakkausavioliitosta, toisaalta myös suunnitellusta avioliitosta. Mathilda ja Gustaf rakastuvat toisiinsa sattumalta, mutta heidän avioliittonsa on siitä huolimatta ennalta suunniteltu. Tilanne näyttäneen ajan koodistossa mitä ihanteellisimmalta skenaariorolta: sekä perinteitä että rakkautta kunnioitetaan. Tarkastelin edellisessä alaluvussa vapaaherrattarta painostavana yksinvaltiaana, joka nukkemestarin tavoin ohjailee teoksen tapahtumia. Tässä luvussa tarkastelen asiaa toisesta näkökulmasta. Vapaaherratar on itse naimakaupan uhri, joka tekee kaikkensa saadakseen hyvityksen kokemalleen itse parhaalla ajattelemallaan tavalla. Tätä kautta päästään myös teoksen tendenssiin eli itse valitun kumppanin ja rakkausavioliiton puolustukseen.

Rakkaudettomaan avioliittoon suostumalla vapaaherratar pysyy yhteisössään eikä lähde rikokomaan ajan sosiaalisia normeja tai isänsä tahtoa vastaan. Tällä tavoin hän valitsee yhteisön ”hyvinvoinnin” oman vapautensa sijasta Cohenin kuvailemaan konfliktitilanteeseen joutuesaan. Myöhemmin vapaaherratar päättää kuitenkin antaa nuorelle Mathildalle sen ”vapauden”, joka häneltä itseltään jäi saamatta. Teoksessa rakennetaan selvästi paralleleja kahden Mathildan välille. Saman nimen lisäksi vapaaherrattaren tärkein nuoruudenystävä oli nimeltään Amalia, Mathildan taas Emilia, mikä edelleen nivoo hahmot kohtalon omaisesti yhteen. Teos päättyy siihen, että kahden eri sukupolven Mathildojen kohtalot yhdistyvät ja sinetöityvät rakkaudellisessa avioliitossa. Tällä tavoin vapaaherratar saa sovituksen ja tekee rauhan oman pieleen menneen avioliittonsa kanssa. Paralleelin naisten välille luo jälleen se, että kuten vapaaherratar nuoruudessaan myös Mathilda valitsee sosiaalisen yhteisönsä rakkausavioliiton sijaan. Konfliktitilanteessa hän tekee tismalleen saman ratkaisun kuin kaimansa aiemmin. Romaanissa ratkaisu kuitenkin tuo sattumalta Mathildalle onnen; yhteisön hyväksi tehty valinta näyttyy teoksessa siis moraalisesti oikeana ratkaisuna. Tämä juonellinen ratkaisu riitelee sen näkemyksen kanssa, että toisaalta romaanissa puolustetaan myös vapaasti

valitun puolison kanssa avioitumista. *Murgrönan* tulee esittäneeksi ristiriitaisia näkemyksiä, mutta yrittää kuitenkin erilaisia avioliittokohtaloita kuvaillessaan kertoa lukijalle, että rakkaus-avioliitto on lopulta kannattavampi vaihtoehto.

Onko itse valitun puolison ja rakkauden puolustus siis lopulta *Murgrönan*-teoksen suurin ja lopullinen tendenssi, vai voidaanko romaanin tapauksessa puhua varsinaisesta tendenssistä lainkaan? Lyhyesti kuvailtuna tendenssiromaani haluaa tuoda esille jonkin näkemyksen yhteiskunnasta tai sen toiminnasta (Isomaa 2011, 42). Tämän lavean määrittelyn mukaan *Murgrönan* ei vaikuta tendenssiromaanilta. Sen hahmot ovat epämukaviinkin olosuhteisiin mukautuvaisia eivätkä haaveile asioista, jotka asettuisivat vastakarvaan yhteiskunnallisten normien kanssa. Toisaalta taas hahmojen konfliktit avioliittovalintojen kanssa ovat niin laaja ja olennainen osa teosta, että niitä on vaikea lukea muuta kuin kantaaottavina. Jopa kirjeiden vastaanottajan Emilian avioliitosta mainitaan, että hän on saanut solmia sen rakastamansa ihmisen kanssa: ” – du är i denna minut lyckligare än din Mathilda, ty du känner med innerlig njutning, djupt i ditt hjerta sällheten af att älska och älskas af en tillbedd make –” (M, 338). Rakastamista ja rakastetuksi tulemista Emilian tapauksessa tuskin olisi ollut syytä alleviivata, ellei se nimenomaan loisi kontrastia sen kaltaiselle avioliitolle, jollaiseen Mathilda itse on olosuhteiden pakosta astumassa. Toisaalta teos myös varoittaa rakkauden vaaroista; vaikka nuori nainen olisi rakastunut, sulhasehdokas saattaa silti valehdella kuten Ludvig, tai jättää kylmästi kuten Mathildan ensirakkaus.

Tavallaan teos esittelee melko laajankin variaation erilaisia avioliittoskenaarioita. Vaikka *Murgrönan* ei välttämättä täytä kaikkia kriteerejä voidakseen tulla kutsutuksi tendenssiromaaniksi, se selvästi silti sisältää tendenssipiirteitä, kommentoidessaan nuorten naisten asemaa yhteisöissä ja avioliittomarkkinoilla. *Murgrönan* ei kuitenkaan demonisoi järjestettyjä avioliittoja. Vapaaherrattaren tapauksessa avio-onnea ei koskaan saavuteta pariskunnan ikäeron ja sulhasen ikävän luonteen vuoksi, mutta nuori vaimo löytää kuitenkin onnellisuuden elämänsä poikansa Gustafin kautta. Tarina siis antaa ymmärtää, että rakkautensa uhrannut nainen ei ole tuomittu täysin onnettomaan elämään; romanttinen rakkaus ei ole kaikki kaikessa vaan on korvattavissa esimerkiksi äidinrakkaudella, kuten vapaaherratar kuvailee oman avio-

liittonsa kohdalla. Hänen vastentahtoinen mutta melko lyhyeksi jäänyt avioliittonsa huomattavasti vanhemman miehen kanssa oli onneton, mutta hän sai hyvitykseksi siitä onnellisen äitiyden. Hän kuvailee sitä seuraavasti:

”Hade min lycka som hustru varit ingen, var deremot som mor, afundsvärd; – en engel i mennisko-skepnad sväfvade nu invid mid sida, och förljufvade genom sin mildhet, känslighet, samt ljusa fattningsgåfva, i högsta måtto mina dagar. – Med beklämt hjerta emotsåg jag väl den tid hvilken i och för hans studier ovilkorligen skulle aflägsna honom ifrån det stilla hemmet, men skattade också så mycket mer de år jag ännu i synlig måtto fick hylla honom vid mitt moderliga bröst.” (M, 375.)

Vapaaherratar kuvailee poikaansa ihmishahmoiseksi enkeliksi ja sentimentaalisesti kertoo aina kauhulla odottaneensa päivää, jolloin opinnot vievät nuoren miehen pois hänen luotaan, mutta on samalla osannut nauttia niistä päivistä, kun poika on vielä ollut hänen luonaan ja ”äidillisellä rinnallaan”. Romaanissa annetaan äitiydelle ja vanhemmuudelle suuri arvo ja huomioidaan rakastavan mutta tarpeeksi ankaralla otteella ohjaavan vanhemmuuden tärkeys nuoren ihmisen elämässä. Tämä näkyy paitsi vapaaherrattaren äitiydessä myös Rosan vanhemmissa, hovineuvos ja hovineuvoksetar B:ssä. Mathilda kuvailee heitä ihailevasti ja pitää Liljedahlin väkeä selvästi jonkinlaisena ihanneperheenä tai ainakin vanhempia varsin ihanteellisina. Heistä hän kertoo seuraavaa:

”Hofrådet, en redbar, rättskaffens man, hvilken, ehuru ännu i sina bästa år, redan bär prägel af omsorg och bekymmer, känner du redan; han är oändeligen treflig och raillant, isynnerhet då han, som fallet för närvarande är, för någon tid fått afskudda sig sitt eljest ständiga arbetstråk; älskar med innerlighet sin omgifning, samt afser sällan någon uppoffring, den han utan olägenhet kan göra dem. Hans fru har jag ju äfven för dig omnämmt; hon tyckes vara en krona bland Fruar; ytterst ordentlig i sitt hus, förekommande värdinna, en öm, uppmärksam mor för sina barn, samt har för öfrigt ständigt ett vaksamt öga öfver sedesamhet och välförhållande hos en hvar i sitt hus.” (M, 183–184.)

Hovineuvos on Mathildan kuvaileman mukaan kunnioitettava ja oikeudenmukainen mies sekä kaiken lisäksi rakastaa perhettään. Vaimonsa hovineuvoksetar puolestaan kuvaillaan lempeäksi äidiksi sekä loistavaksi emännäksi ja kestitsijäksi, suorastaan ”naissukupuolen kruunuksi”. Vaikuttaisi siltä, että teos haluaa hovineuvoksen perheellä näyttää kuinka onnellinen avioliiton johtaa lempeisiin, rakastaviin vanhempiin ja sitä kautta onnelliseen perheeseen. Vanhempien rakkaus ja lempeys paitsi lapsiinsa myös toisiinsa tuottaa onnellisia perheitä.

Se miten teoksessa kuvaillaan rakkautta ja sen vuoksi solmittuja avioliittoja on selvä merkki romaanin lopullisesta kannasta järjestettyihin avioliittoihin. Romaani ei ota kantaa aivan suoraan, mutta piilottaa rakkausavioliittojen puolustuksen erikoisen ja paikoin ristiriitaisenkin juonen alle. Toisaalta selkeästi ”hyvänä” esitetty hahmo vapaaherratar yllättäen järjestää avioliiton pojalleen ja Mathildalle. Tämänkin suunnitelman perimmäisenä ajatuksena on kuitenkin se, että nuoret rakastuisivat toisiinsa. Vapaaherrattaren motiivit ja elämäntarina selviävät ensimmäisen kerran vasta teoksen lopussa, josta löytyy vapaaherrattaren kirjoittama kirje ja selonteko Mathildalle. Siinä vapaaherratar selventää miksi teki niin kuin teki ja miksi tahtoi juuri Mathildan seuraneidikseen. Vasta tässä vaiheessa tarinaa kyseiset asiat siis selviävät paitsi Mathildalle itselleen myös lukijalle. Siihen asti lukija on ollut yhtä epätietoinen vapaaherrattaren mysteereistä kuin Mathildakin.

Vapaaherrattaren suunnitelmaa naittaa poikansa Mathildalle voidaan pitää melko uhkarohkeana ja nykystandardien mukaan epätasapainoisena tempuna, eikä se siten näyttäydy kovin loogisena tienä saavuttaa sovitus oman menneisyytensä kanssa. Mutta vaikka henkilöhahmojen toiminnan epäloogisuus ei välttämättä tee teoksen tendenssistä kovin eksplisiittistä, rakkausavioliitto ja nuoren naisen vapaus valita sulhanen itse ovat niitä ajatuksia, jotka romaani toivonee voivan lukijaansa istuttaa. Tendenssimäisenä piirteenä voidaan pitää myös kaikkea teoksessa näkyvää kärsimystä. Teoksen kovimmat kärsimykset kokevat hahmot toimivat tällöin varoittavana esimerkkinä siitä, kuinka elämässä ei tule toimia. Rosan, Ludvigin ja Carolinen kolmiodraama opettaa kuinka tärkeää on pysyä siveänä ennen avioliittoa sekä olla rehellinen kumppanilleen, mutta toisaalta myös sen miten helposti ihminen joutuu petetyksi ja kärsii kun

antautuu pelkkien tunteiden vietäväksi. Mukavien retkien, juhlien ja salonkikeskustelujen lisäksi teos on kyllästetty ihmisten kärsimyksellä ja elämän epäoikeudenmukaisuudella, mitä voi pitää tendenssimäisenä piirteenä jo itsessään.

Carstensin romaanissa ei ikäviä asioita käsitellä kovin naturalistisesti vaan enemmänkin runollisen dramaattisesti. Myöhemmin tuli kuitenkin muita naiskirjailijoita, jotka kirjoittivat ”ruumistakin” aiheista. 1800-luvun puolivälin suomalaiset romaanikirjailijat kuten Charlotta Falkman ja Marie Linder käsittelivät teoksissaan naisen asemaa perheessä ja yhteiskunnassa. Heidän romaaninsa yhtyvät sentimentaalisen yhteiskunnallisen romaanin traditioon sisältäen goottilaisia ja melodramaattisia piirteitä, jotka olivat suosittuja ajan kirjallisuudessa. Tämän lisäksi myös ”realistiset” ongelmat kuten alkoholismi, mielen sairaudet, aviorikokset, köyhien tyttöjen vietteleminen, itsemurhat ja sukupuolitaudit näkyivät kirjallisuudessa ennen varsinaista realismin aikakautta. (Launis 2005: 90, Grönstrand 2005: 25, 183, Isomaa 2010, 21.) Naisten kirjoittama kirjallisuus ei siis millään tavalla ole ollut täysin naisellisen ”puhdoista” tai inhorealismista vapaata ennen Minna Canthiakaan. Viettelysten, petosten ja kuolemien lisäksi *Murgrönanissa* käsitellään eräässä sisäiskertomuksessa jopa murhaa.

Kirjoitin johdannossa, etten käsittele Murgrönania pelkistetysti ”naiselta naiselle” -teoksena, mutta tytärromaanin kohdalla on hyvä huomioida myös kirjailijan oletus sen lukijakunnasta. Kenen voi nähdä hyötyvän eniten teoksen avioliittoneuvoista? Vastaus on selkeästi nuorten naisten. *Murgrönanin* julkaisun aikoihin Euroopassa romaaneja paitsi kirjoittivat, myös lukivat eniten nuoret naiset (Launis 2002, 154). Koska avioliittoja solmittiin paljon ja nuorena, nuorten naisten oli tärkeä tietää miten avioliittomarkkinoilla kannattaa toimia ja mitä sudenkuoppia välttää. Kun tytöt lukivat romaaneista erilaisia skenaarioita elämästä, he ehkä osasivat paremmin ennustaa ja hallita omaa elämäänsä. En väitä, että *Murgrönan* olisi kirjoitettu nuoren naisen avioliitto-oppaaksi, mutta uskallan väittää, että mikään 1800-luvun puolivälin kaunokirjallinen teos ei ole täysin vapaa kirjailijan kannanotoista, osasi nykylukija paikantaa niitä tai ei². Hahmot ja heidän kohtalonsa toimivat vaivihkaa kirjailijan äänitorvina. *Murgrönanissa* mediumina on kirjeet, mutta mitä syvemmälle kertojamme Mathildan hahmoa analysoi sitä

² On oletettavaa, että 1840-luvun aikalainen osasi lukea teosta ”paremmin” kuin nykylukija. Tällä tarkoitan sitä, että teoksen tendenssit, mahdolliset piiloviestit ja lajit olivat ehkä aikalaiselle selkeästi näkyvissä mikäli lukija tunsu ajan kirjallisuutta ja taidetta yleisemminkin.

enemmän vaikuttaisi siltä, että kirjeet eivät ehkä olekaan aivan sitä miltä päällisin puolin vaikuttavat. Kertojien äänistä kirjoitan enemmän seuraavassa luvussa.

4 Kirjeromaani ja kertoisuus

4.1 Epistolaarirakenne

Kirjeromaani eli epistolaarinen romaani yleistyi ja saavutti huippukautensa Euroopassa 1700-luvulla (Altman 1982, 3). Tunnetuimpia ajan kirjeromaaneja olivat esimerkiksi Richardsonin *Clarissa* (1748) ja *Pamela* (1740), Goethen *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) ja Laclos'n *Les Liaisons dangereuses* (1782). Joe Brayn (2003, 27–28) mukaan epistolaarinen kerronta petasi tietä myöhemmän vapaan epäsuoran kerronnan syntymiselle, sillä kirjeissä näkyy kahden erilaisen kerronnan ristiriidat. Kirjeen kirjoittaja kirjoittaa tapahtumista subjektiivisen kokevan mielen näkökulmasta, mutta silti myöhemmän, järjestelevän mielen analyysin kautta.

Mathilda kertoo kirjeittensä alussa usein missä ja milloin hän kirjoittaa, joten lukija saa vihiä siitä kuinka pitkään Mathildalla on ollut aikaa analysoida tapahtumia. Tapahtumien kuvailu on täysin Mathildan muistin varassa, mikä herättää kysymyksen luotettavuudesta. Useiden kirjeiden alussa Mathilda kertoo, kuinka monta päivää on kulunut edellisen kirjeen kirjoittamisesta. Yleensä kirjoitusväli on kaksi tai kolme päivää. Eräessä teoksen alkupään kirjeessä 3. kesäkuuta Mathilda surkuttelee jo sitä, ettei hänen kiireisessä elämässään enää ehkä ole mahdollista kirjoittaa joka päivä. Itseasiassa Mathildan ja Emilian välillä ei välttämättä ole varsinaista kirjeenvaihtoa laisinkaan, mikä paljastuu alun lyhyessä prologissa, jonka Mathilda kirjoittaa ennen ensimmäistä kirjettä. Prologi saattaa antaa ymmärtää, että Mathilda on pitänyt kaikki kirjeet itsellään, tarkoituksenaan antaa ne Emilialle koherenttina kokoelmana:

”Länge har du, älskade Emilia, fått öfva tålmodet, i förväntan på de underättelser jag så säkert lofvade tillstålla dig, angående min snart nog tillryggalagde resas förlopp. Jag blyges nu verkligen öfver den liknöjdhet och ringa ordhållighet min tystnad visar, då snart ett helt år lupit till ända sedan vi skildes.” (M, 1.)

Yllä oleva ote aloittaa koko teoksen. Mathilda kirjoittaa, että on kulunut jo vuosi siitä kun hän näki Emilian edellisen kerran. Mathilda myös mainitsee, että on jättämässä matkansa jo taakse. On melko epäselvää mihin matkaan hän tällä viittaa, mutta oletettavasti laivamatkaan Pohjanlahden yli Tukholmaan. Missään vaiheessa ei kuitenkaan selviä miksi Mathilda ja Emilia eivät ole nähneet toisiaan vuoteen. Tämä saattaisi viitata siihen, että Mathilda todellisuudessa kirjoittaa tai ainakin kokooa kertomuksensa vasta naimisiinmenonsa jälkeen ja verhoilee sen vasta jälkikäteen päiväkirjamaiseksi kirjekokoelmaksi. Voi myös olla, että naiset ovat asuneet kaukana toisistaan jo pitkään ennen Mathildan matkalle lähtöä.

Vähintäänkin prologi jättää epäselväksi, millainen Emilian ja Mathildan välinen kirjeenvaihto on ollut, tai onko sitä ollut lainkaan. Tämä ehkä viestii teoksen laajemmassa kontekstissa, että kirjemuoto on tarkkaan harkittu rakennevalinta tukemaan tarinaa, eikä perusteluksi siten riitä pelkästään se, että kirjeet olivat tuona aikana naiselle luonnollinen ja helppo tapa kirjoittaa ja ilmaista itseään. Palaan käsittelemään prologia aivan tutkielmani lopussa, tuoden siten sekä romaanin että tutkimukseni ympyröiden päät yhteen.

Maria Mäkelän (2018, 155) mukaan epistolaarisen romaanin kirje on kaiken kaikkiaan ristiriitaisen henkilöahmon ja ainutlaatuisen mielen kuvaelma; se on sekä tunteenilmaisua että manipulaatiota ja sekä subjektiivista että autoritääristä. Tämä näkyy Mathildan kerronnassa selkeästi. Hän koettaa ilmaista kokemuksiaan ja tunteitaan pakahduttavan rehellisesti, mutta myöhemmin tekstimuotoon kirjoitettuna kokemukset tulevat väistämättä uudelleenanalysoituiksi. Vaikka kyse on Mathildan äskettäisistä kokemuksista, ne eivät representoidu kirjeisiin välittöminä, vaan reflektion ja narrativisoinnin kautta eli kertovan minän kautta.

Näen *Murgrönanin* kirjerakenteen olevan kerronnan kannalta monisyisempi valinta kuin yksinomaan se että kirjeet ovat selkeä valinta naisen itseilmaisulle. On kuitenkin otettava huomioon, että säätyläisnaisilla ja kirjeiden kirjoittamisella on yhteys ja siksi kirjemuodon valinta näyttäytyy jatkumona sille, että suhteellisen varakkaassa yhteiskunnallisessa asemassa oleville naisille kirjeiden kirjoittaminen on ollut luonnollisena pidetty harrastus. Kirjeiden kautta Mathilda saa tekstilleen alustan ja lukijan eli löytää paikan äänelleen. Lanser (1992, 4) käyttää

termiä ”finding a voice” kun henkilöhahmo onnistuu jollain tavalla omalla äänellään vastustamaan naisille asetettuja sääntöjä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että vastustamisen tarvitsi tapahtua selkeästi tai eksplisiittisesti.

Mathildalla oman äänen löytäminen tapahtuu siinä vaiheessa kun hän ensimmäisessä kirjeessään Emilialle määrittelee kirjeidensä tarkoituksen. Mathildan ensimmäisestä kirjeestä huokuu myös vaatimattomuus ja oman kirjoitustaidon vähättely, kun hän kehottaa Emiliaa heittämään kirjeen suoraan takkatuleen: ”Kasta förr mina bref, ja redan detta första, i den lifligaste eld som en bister vinterafton kan blossa i din kammar-spisel –” (M, 2). Tuohon aikaan naisen ei sopinut korostaa itseään tai taitojaan mistä kertoo jo se, että koko *Murgrönan*-teos julkaistiin aluksi nimettömänä eikä suinkaan Fredrika Wilhelmina Carstensin nimellä. Myöskään Mathilda ei pidä itseään kummoisena kirjoittajana. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kertoja tyytyisi kohtaloonsa; kaikesta huolimatta hän kirjoittaa, minkä voi nähdä joko hiljaisena kannanottona tai röyhkeänä välinpitämättömyytenä sukupuolittuneita odotuksia kohtaan.

Näen, että Mathilda ei edusta pelkästään omaa ääntään. Hän kertoo lukijalle myös Carolinen ja Rosan tarinat, ehkä joko varoitukseksi tai opetuksiksi. Oli motiivi mikä hyvänsä, Mathilda antaa äänen usealle eri naiselle. Myös Mathildan hyväntekijä, työnantaja ja uusi ”äiti” Tukholmassa, vapaaherratar Y., saa puheenvuoron teoksen lopussa. Siinä vapaaherratar pääsee kertomaan elämäntarinansa omin sanoin. *Murgrönan* toimii usean eri naisen äänenkannattajana ja sitä kautta monen hyvin erilaisen naiskohtalon esiintuojana. Kuten luvun alussa totesin, vaikka Mathilda on kertomuksen kokija ja minäkertoja, hän kertoo silti asioista retrospektiivisesti. Toisaalta voidaan olettaa, että Mathilda on koonnut kirjekokoelman? Alusta ja lopusta löytyvät luvut, jotka selvästi eivät ole Mathildan käsialaa. Mathildaa voidaan ehkä kutsua *Murgrönanin* pääkertojaksi, mutta ei suinkaan ainoaksi kertojaksi.

Kertojan lisäksi toinen mielenkiintoinen kysymys koskee kirjeiden vastaanottajaa. Kirjoittaako Mathilda vain Emilialle vai tietoisesti myös suuremmalle lukijakunnalle? Grönstrand (2005, 84) on sitä mieltä, että ensimmäinen kirje ei varsinaisesti ole kirje Emilialle, vaan kertomuksen kannalta olennainen prologi. Siinä kertoja määrittelee mitä tuleva romaani on ja mitä se ei ole.

Ensimmäisessä kirjeessä, jota ei ole otsikoitu päivämäärällä, tarinan sisällä oleva kertoja tavaltaan astuu hetkeksi oman tarinansa ulkopuolelle ja määrittelee ulkopuoliselle lukijalle (ei siis ainoastaan Emilialle), mitä romaanilta voi odottaa. Kertoja puhuu ensimmäisessä kirjeessä kahdelle yleisölle: Emilialle ja lukijalle (Launis 2001, 120–121). Vaikka kertojan tyyli puhua omasta tekstistään onkin vähättelevä, hän silti tekee määritelmänsä tekstistään itse ja vaikka kirjeet ovatkin osoitettu Emilialle, implisiittiseksi lukijaksi hahmotellaan silti heti ensimmäisessä kirjeessä kuka tahansa naislukija. Kun kirjeistä kootaan romaani, naisen ääni ulottuu entistä suuremmalle alueelle ja yleisölle. Kirjeiden kautta kertoja pääsee kuvaamaan paitsi omia tunteita ja kokemuksiaan myös laajempia havaintoja sekä välittömästä ympäristöstä että laajemmin yhteiskunnasta. Ympäristön ja erityisesti ihmisten havainnointi onkin *Murgrönan*-romaanissa tarkkanäköistä ja monisanaista.

Grönstrand (2005, 30) muistuttaa, että pikkutarkat säätyläisten seurapiirielämän kuvaukset voidaan nähdä satiirina salonkikeskustelujen tyhjänpäiväisyyttä kohtaan. Mathilda kuvailee naisten ulkonäköä ja pukuja paikoin hyvinkin tarkasti. Kaikki romaanin tarkkanäköiset kuvailut eivät mielestäni asetu satiiri-kategoriaan, mutta eräs salonkikohtaus edustaa eittämättä satiiria. Kohtauksessa naiset keskustelevat siitä, oliko sen ja sen mekko niissä ja niissä juhlissa vaaleanpunainen vai vaaleanvioletti ja oliko juhlissa tarjotuissa pasteijoissa ollut ravunpyrstöjä vai kalaa. Keskustelun pituus suhteessa asian ”vähäpätöisyyteen” voidaan nähdä kertojan satiirisena kommenttina salonkien tyhjänpäiväisiin keskusteluihin. Mathilda ottaa itsekkin osaa keskusteluun, mutta se, että hän ylipäättään näkee syytä kuvailla keskustelun tarkasti Emilialle, kertoo Mathildan huvittuneesta suhtautumisesta keskustelun aiheeseen. Keskustelu huvittaa Mathilda jopa niin paljon, että pystyy hädin tuskin olla nauramatta ääneen keskustelulle, jota nimittääkin ”farssiksi”: ”Jag var under hela denna farce, så full af skratt, så jag med möda kunde tillbakahålla dess utbrott” (M, 114).

Koko keskustelun kirjoittamisen kirjeeseen voi nähdä osoituksena Mathildan suhtautumisesta joidenkin ihmisten pinnallisuuteen ja ”sieluttomuuteen”, joita hän itse selvästi paheksuu tai ainakin pitää niitä naurettavina. Erään kirjeen lopussa hän toteaa, ettei koskaan voisi saada pinnallisista huveista samanlaista nautintoa kuin vapaaherrattaren kanssa keskustellessa: ”[A]ldrig, aldrig kan jag af hvilket ytligt nöje det helst vore, finna den ljufva själs-njutning som

under ostörda samtal med min älskade välgörerska” (M, 171). Paitsi pinnallisuudelle naureskelua, aiemmin kuvailtu salonkikohtaus on myös taidonnäyte Mathildan huumorintajusta, jota lukija arvelee Emilian osaavan ymmärtää ja arvostaa. Salonkikohtausta ei tule lukea tarkkana, vakavana selostuksena käydystä keskustelusta, vaan satiirisena ja humoristisena kuvailuna keskustelun turhuudesta. Toisaalta Mathilda ottaa itsekin osaa tähän ”turhaan” keskusteluun. Kaiken lisäksi kiihkeä salonkiväittely everstiluutnantin puolison mekon väristä ja pasteijan täytteestä päättyy siihen, että Mathildan muistikuva asiasta oli oikea. Tällä kerrotaan lukijalle kuinka luotettava henkilö Mathilda onkaan; hänen muistinsakin on pettämätön eikä hän koskaan tietoisesti valehtelisi muistamistaan asioista. Ennen kuin mekon todellinen väri selviää, Mathilda on kuitenkin valmis häviämään keskustelussa. Seuraavassa otteessa on neiti Dollin, Clementine-neidin ja Mathildan välinen sananvaihto liittyen everstiluutnantin puolison mekon väriin ja siihen kuka muistaa sen oikein. Clementine väittää sen olleen vaalean violetti ja Mathilda vaaleanpunainen:

””Den var positivt ljusgredelin,” återtog Fröken Clementine, [”]det såg jag allt för säkert.” – ”Jaså, men Mamsell Sommer påstår den varit ljusröd,” mente Fröken [Doll]; ”påstår den varit ljusröd?” kors det kunde jag ej upptäcka, gredelin var den i mina ögon, men då *Mamsell Sommer påstår*, måtte jag väl sett galit.” Nu var tid för mig at falla in. ”Mamsell Sommer hvarken påstår eller säkert bestämmer ett eller annat, hon vill blott minnas den var ljusröd, men afgår gerna med undvikande af disput ifrån hvarje yttrande i nämnde ämne.””
(M, 114.)

Lukija saa salonkikeskustelun aikana paljon tietoa Mathildan luonteesta. Hän on valmis luopumaan oman muistinsa varmuudesta vain pitääkseen keskustelun konfliktittomana. Toisaalta on muistettava, että keskustelu on Mathildan itsensä kuvailema. Hän siis itse kertoo tapahtuman kulun, jossa itse päätyi olemaan oikeassa. Mathildan nöyryys oikeassa olemista kohtaan osoittaa, että oikeassa oleminen turhanpäiväisessä salonkikeskustelussa ei ole hänelle lainkaan tärkeää ja siksi onkin valmis uskomaan, että mekko on toisen värinen kuin hän itse muistaa. Kohtaus ei ainoastaan kerro että Mathilda oli kuin olikin oikeassa vaan myös sen, että hän on myötätuntoinen muita ihmisiä kohtaan eikä halua aiheuttaa turhia konflikteja vain pitääk-

seen oman päänsä. Tämä rakentaa lukijan luottamusta kertojan inhimillisyyttä kohtaan; Mathildan muisti lienee hänen omasta mielestään pettämätön, mutta hän on valmis antamaan periksi asioissa, jotka eivät ole hänen mielestään kovin merkittäviä.

Leikkisä ja kiusoitteleva ote keskustelun kirjoittamisessa muuttuu, kun Mathilda sen jälkeen kuitenkin osoittaa myös toisenlaista suhtautumista salonkikeskusteluihin toteamalla:

”Jag hade onekligt ganska trefligt under samtal med dessa okonstlade varelser, der ömsesidiga meddelanden, i anledning af musikalier, poesi, lecture etc., i ymnighet ägde rum; isynnerhet afhandlades och uppskattades den höga lekande andan af de svenska herrliga noveller, dem endast en Mamsell Bremers penna förmår nedskrifva.” (M, 115).

Huvittuneesta suhtautumisesta huolimatta kertoja haluaa osoittaa, että naiset eivät keskustele salongeissaan vain turhanpäiväisistä asioista, vaan käyvät myös älykkäitä keskusteluja kirjallisuudesta ja musiikista. Samalla hän mainitsee myös tuon ajan suosituksen ruotsalaisen kirjailijan Fredrika Bremerin. Bremerin mainitseminen tässä yhteydessä kertoo näkemykseni mukaan ainakin siitä, että kertoja haluaa osoittaa naisten kyvyn sekä älykkääseen keskusteluun että taitavaan kirjoittamiseen. Tässä Mathilda toimii ehkä itse Carstensenin äänitorvena nostamalla esille naiskirjailijan kirjoitustaidon. Vaikka hetkeä aiemmin kiisteltiin mekon väristä, seuraavassa hetkessä voidaan siitä huolimatta käydä sivistynyttä keskustelua runoudesta.

Salonkikohtausten merkitys ei ole *Murgrönan*-romaanissa vähäpätöinen. Tuon ajan säätyläisnaiselle sopiva tila oli yksityinen, ei julkinen, mutta salonkielämä oli poikkeus, sillä se yhdisti molempia alueita. Siellä naiset saattoivat osallistua poliittisiin, filosofisiin ja kulttuurillisiin keskusteluihin sekä miesten että naisten kanssa. Salonkikuvaukset romaaneissa saivat kuitenkin kriitikoilta haukkuja turhanpäiväisyydestä. (Hatavara 2001, 87). Siksi onkin mahdollista, että aiemmin kuvailemani huvittunut salonkikohtausta on kirjailijan näpätys kriitikoille, eikä varsinaisesti kuvaa salonkielämän tyhjöpäisyyttä sinänsä. Keskustellaanhan siellä myös esimerkiksi kirjallisuudesta. Ei myöskään liene sattumaa, että käsittelyssä on juuri Fredrika Bremer – kirjailija, joka kirjoitustaidoistaan huolimatta saa kritiikkiä sukupuolestaan, ei niinkään tekstis-

tään. Ajan kirjallisuuskritiikkien suhtautumisen naiskirjailijoihin ja heidän ”tyhjänpäiväisiin” aiheisiinsa huomioon ottaen yllä kuvattu salonkikohtaus on ehkä paitsi kritiikkiä ylempisäätyisten turhaa juoruilua kohtaan myös näpätys kriitikoille; mitä he nyt kritisivat kun kritiikki on sisällytettyä jo itse teokseen?

4.2. Epäluotettavuus ja kertojanvaihdos

Mathilda on kirjeiden itseoikeutettu kertoja lukuun ottamatta toisen henkilöahmon, Carolinen, kirjoittamassa kirjeessä, jonka Mathilda kopioi omaan kirjeeseensä Emilialle. Kirjeet päättyvät lopussa Matildan häpäivään, minkä jälkeen ”kynän” saa joku muu. Kirjoittaja ei kuitenkaan ilmianna itseään. Yksinkertaisin tulkinta teoksen viimeistelevästä kirjoittajasta on se, että kyseessä on tarinan ulkopuolinen, kaikkietävä kertoja. Toisaalta pidän mahdollisena, että lopun lisäyksen tekijäksi saapuu Emilia, kaikkien Matildan kirjoittamien kirjeiden lopullinen haltija. Tämän päätelmän voi tehdä oikeastaan vasta koko romaanin toiseksi viimeisestä virkkeestä, jossa mainitaan termi ”maalaispastorska”:

”Detta oaktad låfvar hon er dock mina vänliga läsarinor, att till dess hon möjligen härnäst med er kan sammanträffa, och hon, men här uppstår ett fatalt stort Not. Ben., då ännu af eder igenkännes, (hvilket oss emellan sagt, såsom högst inmodernt alldeles är aflagt) till reparerande af sin nu visade oskicklighet, vinlägga sig om ett regelmässigt inöfvande i den sublimaste och mest graciösa compliment, icke en sådan som, hvarken den verkliga eller falska Taglioni, för er utfört, – nej Gud bevars; men högst, och tillräckligt nog, endast en dylik, med den *en liten enkel landpastorska* möjligen kan komma ut med –”. (M, 380, kursiviivä lisätty.)

Aiemmin tarinassa on käynyt ilmi, että Emilia on aivan hiljattain avioitunut maalaispastorin kanssa. Kuitenkaan kirjoittaja ei nimitä itseään muuksi kuin ”vieraaksi kädeksi”, joten hänen henkilöillisyydestään ei saada varmuutta. Lopun ”pienen yksinkertaisen maalaispastorskan” mainitseminen ei välttämättä tarkoita, että kirjoittaja olisi itse kyseinen henkilö, vaan voi myös

viitata siihen, että maalaispastorit tai -pastorinnat saattoivat yleisesti olla vaatimattomia kirjoittajia. Lopussa myös kerrotaan kuinka maalaispastorska Emilia B. ja hänen miehensä Wilhelm olivat yllättäen saapuneet häihin. Vieraan kirjoittajan nimeäminen maalaispastorskaksi on kummallisen tarkkasanaisten kuvailu etenkin kun mitään muuta ei kirjoittajasta mainita. Toisaalta mikäli ”vieras käsi” on Emilia, kertoo hän kyseisessä kohdassa itsestään kolmannessa persoonassa. Kertojan on kuitenkin täytynyt olla läsnä Mathildan häissä mikä tarkoittaa sitä, että hän on joko tarinaan kuuluva henkilö Mathildan lähipiiristä tai tarinaan kuulumaton kaikkitietävä kertoja.

Kaikkitietävyyttä tukee se, että kertoja tietää henkilöhahmojen tuntemuksia sekä Mathildan ja Gustafin kahdenkeskisiä keskusteluja. Oli kyseessä kuka hyvänsä, joko tarinan sisäinen tai ulkopuolinen kertoja, tällainen todellisen henkilöllisyyden pimittäminen toki sopii teoksen kokonaisuuteen ja salailun tematiikkaan. Mikäli kyseessä on ”persoonaton” kaikkitietävä kertoja, kirjeromaanin ja tarinan sisäisten hahmojen äänten jatkumo rikkoutuu. Toisaalta myös alun ”esipuhe” muistuttaa enemmän kaikkitietävää kertojaa, vaikka fokalisoija onkin selvästi Mathilda. Tarinan viimeistelevä kirjoittaja ei ole Mathildan näkökulma, vaan tyystin joku toinen.

Koska valtaosa kirjeistä on yhden henkilön kirjoittamia, teos on pääosin Mathildan ääntä, monologia, jonka lukija jostain syystä helposti olettaa olevan luotettavaa ja pääosin objektiivista. Toisaalta mielen teorian tunteva lukija ehkä hahmottaa, että Mathildan kirjoitettuihin kokemuksiin heijastuu hänen omat myöhemmät tulkintansa tapahtuneista asioista. Kuitenkaan lukija ei epäile, että Mathilda kertoisi Emilialle jotain muuta kuin mahdollisimman todenmukaista kuvailua tapahtumista. Kirjeethän ovat yksityisiä, henkilökohtaisia ja naisten välillä välitsee oletettu luottamus. Väitän silti, että parempi kysymys on: miten Mathilda edes voisi olla täysin luotettava kertoja? Hänellä on omat tunnetaakkansa, huolensa ja ennako-oletuksensa ihmisistä ja heidän motiiveistaan. Mathilda kertoo tarinaa välittömästi ympäristöstään, jossa hän on yksi kokijoista. Kuinka asiat voisivat välittyä lukijalle vääristymättä jollain tavalla – tahallisesti tai tahattomasti? Luotettavuutta voi alkaa epäilemään jo ainoastaan sen perusteella miten hyvin Mathilda asiat muistaa. Esimerkiksi aiemmin käsittelemäni salonkikeskustelu juhlavieraan mekon väristä päättyi siihen, että Mathilda muisti värin oikein. Lisäksi Mathilda kirjoittaa keskustelut ja tapahtumat kirjeisiin hyvin yksityiskohtaisesti, mikä ei ole ihmismuistille kovin tavallista. Kuinka hän voi muistaa jokaisen keskustelun ilmeet, eleet ja puheet sanasta

sanaan? Tämä ei vaikuta uskottavalta edes siinä tapauksessa, että Mathilda kirjoittaisi elämänsä tapahtumista muutaman päivän välein.

Mathildan luotettavuutta pohtii myös Grönstrand (2005, 165) lopun kertojanvaihdoksen perusteella, kun Mathildaa ei päästetäkään selostamaan omien häidensä tapahtumia. Se että Mathildaa ”ei päästetä” viittaisi siihen, että kertomuksen koonnista vastaa itse asiassa joku toinen tai jokin muu taho, joka evää Mathildalta pääsyn kirjoittamaan. Kuka tai mikä tämä ulkopuolinen on vai onko kyseessä ulkopuolinen lainkaan? Itse en näe kirjoittajan vaihdosta yhtä vahvana epäluotettavuuden todisteena kuin Mathildan lähes yliluonnollisen ennakoivia ajatuksia. Sen näkee erityisesti hänen suhtautumisestaan Ludvigiin. Hän pitää miestä alunalkaenkin jokseenkin epäilyttävänä, vaikka käytännössä ei osaa selittää sitä millään muulla kuin intuitiivisella tuntemuksella. Toisaalta hän kuitenkin yrittää unohtaa nämä alitajunnan varoitukset ja uskoo tai ainakin toivoo miehen tekevän Rosan onnelliseksi.

Maria Mäkelä (2011) käsittelee väitöskirjassaan kertojan luotettavuutta epistolaisessa kerronnassa. Mäkelä viittaa epistolaisesta kerrontaa käsittelevän perusteoriatoeoksen kirjoittajaan Janet Gurkin Altmaniin, jonka mukaan kirjemuotoiseen kerrontaan sisältyy automaattinen oletus kertojan mahdollisesta epäluotettavuudesta. Tällä viitataan siihen, että epistolaisessa kirjallisuudessa kirjeiden kirjoittajalla on aluksi oltava luottamusta (*confidence*) uskotuun (*confidant*), jotta voi tehdä tunnustuksia (Altman 1982, 48). Tämä tietenkin vaatii ensin sen, että kirjeen kirjoittaja aina kirjoittaa tietylle luotetulle henkilölle. Kirjeiden ja tapahtumien edetessä luottamus saattaa tietenkin rikkoutua. Luotettu voi muuttua tai kirjeitä voidaan osoittaa vuorotellen useammalle henkilölle. *Murgrönanissa* näin ei tapahdu, vaan kirjeet osoitetaan jatkuvasti Emilialle. Mathildan luottamus Emiliaa kohtaan ei myöskään rikkoudu missään vaiheessa, enemmänkin vahvistuu. Se toisaalta ehkä luo epäuskottavuutta, sillä lukija ei saa koskaan tietää millaisia kirjeitä ”Emilia” kirjoittaa.

Kirjoitin jo aiemmin Mathildan ja Emilian välisestä luottamuksesta ja yhteisymmärryksestä. Lukija olettaa ystäväysten välille luottamuksen Mathildan kirjeiden perusteella. Mathilda ikävöi Emiliaa ja vyöryttää kirjeisiin rakkauttaan ystävänsä kohtaan. Emilian vastauksia lukijan ei anneta koskaan lukea, eli kaikki oletettu luottamus perustuu vain toisen nuoren naisen kirjoi-

tuksiin. Herättääkö se lukijassa luottamusta? Altmanin mukaan se, että epistolaarisissa romaaneissa luottamuksen olemassaolo on itsessään jo seikka, joka enteilee sen särkymistä. *Murgrönan*-romaanissa melodraamat ja petokset ovat muualla kuin Mathildan ja Emilian välisessä suhteessa, joten heidän välillään lukija voi olettaa luottamuksen säilyvän, mahdollisesti jopa niin vahvana, että Emilian suodaan kirjoittavan viimeinen luku. Toisaalta tässäkin on huomattava, että moni asia perustuu lukijan olettamuksiin. Kertoja luottaa lukijaan. Syntyykö siitä oletus, että lukija luottaa kertojaan?

Mäkelä kysyy väitöskirjassaan hyviä kysymyksiä kertojan luotettavuuteen liittyen:

”Voidaanko esimerkiksi sisäisen ajatusmonologin subjektilta vaatia luotettavuutta? Eikö juuri hetkellisyys ja sitä kautta saavutettava sisäisen maailman mimeettisyyden illuusio vedä väkisinkin mattoa ulkoisen luotettavuuden alta, joka puolestaan perustuu retrospektiivisesti saavutettavaan koherenssiin ja objektiivisuuden tavoitteluun – siis diegeettisiin hyveisiin?” (Mäkelä 2011, 138.)

Mäkelän mielestä narratologiassa puhutaan liian vähän siitä, voisivatko kertomuksen minäkertojat ja fokalisoijat tiedostaa kertovansa tarinaa jollekin yleisölle. *Murgrönan*ia lukiessa oletamme tekstin olevan Emilialle kirjoitettu ja sitä kautta kenelle tahansa naislukijalle. Prologissa Mathilda kertoo kuitenkin enemmän kuin ehkä ensimmäisellä lukukerralla tajuaammekaan; ovatko kirjeet oikeasti Emilialle ollenkaan vai toimiiko Emilia vain Mathildan välineenä kertoa tarina suuremmalle yleisölle? Tämä pistää monet analyysit täysin uusiksi, sillä tässä tapauksessa Mathildan ja Emilian ystävyys on teeman kannalta merkityksetön ja Mathildan luotettavuudesta tulee entistä suurempi kysymysmerkki. Jos Mathilda ei todellisuudessa kirjoitakaan rakastamalleen ystävälle, mitä syitä hänellä on olla rehellinen? Kysymys pistää Mathildan kertojana ja henkilöahmona aivan uuteen valoon ja saa hänet näyttämään paljon tunnekylmemmältä ja laskelmoivammalta. Emilian ja Mathildan koko ystävyys olemassaolon kyseenalaistaminen on yksi tapa lukea romaania, mutta silloin sen koko sävy muuttuu. Maria Mäkelän väitöskirjan nimeen viitaten, se tuntuisi jopa tekstuaaliselta petokselta lukijaa kohtaan.

Grönstrand (2005, 165–166) tulkitsee, että Mathildan hiljentyminen häöpäivänään merkitsee tietoista kieltäytymistä siitä ajattelutavasta että naisen elämän viimeinen sulkeuma olisi avioliitto. Mathilda niin sanotusti hiljentää itsensä. Näin ollen Mathilda pysyy vahvana, vapaana naisena, joka ei ajattele, että avioliitto olisi naisen elämän ainut ja lopullinen päämäärä. Lopun kirjoittajanvaihdos voisi siis olla Grönstrandin mukaan vastalause – vaikkakin melko hento sellainen – sille, että avioliitto olisi naisen elämän lopullinen täyttymys eli niin sanotusti päämäärä johon tarina voi loppua. Grönstrand perustaa väitteensä sille, että Mathilda ”kieltäytyy” kirjoittamasta omista häistään. Se että Mathilda ei suostu päättämään tarinaansa häihin (vaikka joku toinen tekeekin sen hänen puolestaan) viestii siitä, että Mathildan ajatus avioliitosta elämän lopullisena täyttymyksenä jää vähintään epäselväksi.

Kati Launiksen (2005) laajasta naiskirjallisuuden tutkimuksesta puolestaan saa käsityksen, että hän niputtaa kaikki 1840– ja 1850-lukujen naisten kirjoittamat romaanit suhteellisen samantyyppisen arvomaailman kannattajiksi. Launiksen mielestä tuon ajan romanttisten juonten sisältävien romaanien yleinen päämäärä on saattaa päähenkilö avioliittoon tarinan lopuksi. Launis ei näe tai ainakaan mainitse siitä, että Mathildan ja vieraan käden kynänvaihdos kertoisi kriittistä naisen ja avioliittoinstituution suhteesta. Grönstrandin tulkinta siitä, että Mathildan hiljentyminen nyökkäisi naisemansipaation suuntaan on feministiselle kirjallisuudentutkimukselle toki herkullinen, mutta teoksen teemojen ja etenkin rakenteen kannalta täysin epäolennainen. Mielestäni on mielekkäämpää tarkastella kertojia ja pohtia näiden suhteita.

Onko Mathildan hiljentymisellä lopulta emansipatorista merkitystä, kun tarina kuitenkin saatetaan loppuun ja lukijalle vakuutetaan, että naimisiin asti päässeet henkilöihahmot ovat nyt onnensa kukkuloilla? Miksi vieras käsi rientäisi paikkaamaan puuttuvan hääkuvauksen, jos teos koettaisi Mathildan avulla vihjata, että avioliitto riistää naisen vapauden? Päinvastoin teos vaikuttaa sanovan, että hyvä avioliitto on elämän suurimpia siunauksia, mutta kuten kaikessa myös avioliitossa voi olla huonoa tuuria, etenkin ellei pysy valppaana ja harkitsevana.

Se että Mathilda lopettaa kirjoittamisen on mielenkiintoinen käänne henkilöihahmon kehityksessä (tai kehittymättömyydessä), mutta ennen kaikkea se on mielenkiintoista rakenteen ja kertojuuden kannalta. Kun Mathilda ei lopeta omaa tarinaansa, kuka tarinaa oikeastaan kertoo? Lukijalle saattaa lopussa tulla jopa olo, että Mathilda ei ole ollut kertoja lainkaan. Mikäli

lopun vieras käsi on Emilia, tämän voi nähdä liittyvän teoksen yhteen tärkeimmistä teemoista: ystäväyteen. Kun Mathilda lopettaa kirjoittamisen häntä nousee paikkaamaan ehkä ainoa henkilö, jolle Mathilda on koko teoksen ajan luottamuksellisesti vuodattanut elämänsä tapahtumia. Emilia on paitsi hänelle rakkain ihminen myös ainoa ihminen, joka tuntee Mathildan kertomukset ja kirjeet läpikotaisin, ovathan ne näennäisesti hänelle osoitettuja. Kahden nuoren naisen välisen ystäväyden ylistys huipentuu teoksen loppuun, jossa Mathilda ja Emilia kirjoittavat yhdessä, toistensa ääniä tukien ja täydentäen. Ystäväyden teema ei ole vähäpätöinen senkään perusteella, että Mathilda/Emilia ja Mathilda/Amalia -paralleeli koettanee kertoa jotain juuri Mathildojen ystäväyden, onnen ja rakkauden kohtalonomaisuuksista.

Tutkielman päätteeksi erittelen vielä prologin merkitystä koko teoksen kannalta. Aloitusluku on Mathildan kirjoittama ja osoitettu Emilialle kuten tulevat kirjeet. Prologissa näkyy kuitenkin enemmän puheen suuntaaminen suuremmalle yleisölle. Siinä myös vihjataan, että Mathildan Emilialle kirjoittamat kirjeet eivät olekaan tehty lähettämistä varten, vaan ovat enemmänkin, tai ehkä ainoastaan vain rakenteellinen valinta koota kertomus yhteen. Tämä havainto voi muuttaa teoksen analysointia paljonkin, sillä sen perusteella romaania ei ole ehkä välttämättöntä lukea kirjeromaanina sinänsä, tai ainakaan kirjeet eivät luo aivan samanlaista merkitystä ja keskustelua kuin esimerkiksi Richardsonin *Pamelassa*, jossa kirjeiden kirjoittajat vaihtelevat jatkuvasti ja ääneen pääsevät muutkin kuin Pamela. Mikäli Mathilda ei kirjoita Emilialle vaan vain ”lukijalle”, teokseen on vaikea lukea dialogia. Toisaalta dialogi voi olla myös lukijan ja kertojan välillä, eikä Emilian kirjeitä anneta lukijalle, joten teos on joka tapauksessa pitkälti Mathildan monologia. Kuten mainitsin aiemmin, mikäli Emilia on Mathildalle ja lukijalle vain käytännön apu kertomuksen rakenteen luomisessa, Mathildan luotettavuus ja autenttisuus kärsivät perinpohjaisesti.

Prologi on kertojan pohjustus lukijalle siitä, mitä romaanilta sopii odottaa. Sen mukaan lukijan ei saa odottaa jännittäviä seikkailuja tai taitavaa kirjoitusta. Kertoja lyttää oman kertomuksensa ennen kuin se on ehtinyt alkaakaan. Itsensä kriittinen arviointi voi liittyä sen ajan kirjallisuuspiirien todellisuuteen; kirjallisuuskriitikot olivat ankaria, eivätkä pelänneet ottaa kantaa kirjoittavien naisten paikkaan yhteiskunnassa (ks. Hatavara 2001). Mathildan kautta prologissa

kuuluu Carstensin oma ääni: kirjoitan, mutta en luule itsestäni liikoja. Prologi on nimensä mukaisesti teoksen alussa ennen kirjeitä, mutta se on samalla myös romaanin viimeistelevä luku. Mathildan ja lukijan ensimmäinen kohtaaminen on samalla myös teoksen lopetus.

Aloitin tutkielmani olettaen teoksen kertojasta seuraavaa: Mathilda on teoksen itseoikeutettu ja luotettava protagonistina, joka sentimentaalista tyyliä käyttäen kirjoittaa luottamuksellisesti ja rehellisesti kirjeitä ystävälleen Emilialle Pohjanlahden toiselle puolelle. Tutkielman edetessä sentimentaalisuuden tarkastelusta tendensseihin, rakenteen merkitykseen ja kertojan rooliin, käy ilmi yhä selvemmin, että teos ei ole lainkaan niin yksinkertaisesti pelkästään sentimentaalinen rakkausromaani, kuin lukija yhden lukukerran jälkeen helposti olettaa.

Mathildan, Rosan ja vapaaherrattaren hahmot ovat oikeastaan melko helposti ja lyhyesti kuvailtavissa. Etenkin Rosa ja tietyt sivuhahmot salonkipiireistä ovat jopa karikatyyrimäisiä, mikä kertoo enemmän siitä, että ne on tehty tukemaan rakennetta ja tendenssiä. Emilia puolestaan ei ole varsinaisesti hahmo ollenkaan tai lukija joutuu olettamaan Emilian olevan sellainen, kuin Mathilda vähäisesti antaa kirjeissään ilmi. Tavallaan Emilia on jopa jonkinlainen antihahmo, Mathildan väline kertoa oma ulkomaan seikkailunsa mahdollisimman liikuttavasti, tarkasti ja uskottavasti. Emilian puhuttelemisen on paljon inhimillisempää ja sentimentalisempaa kuin vaikkapa päiväkirjan puhuttelemisen. Rosa hahmona ilmentää teoksen ideaalisuutta ja nuoruuden hölmöä naiiviutta, joka johtaa – niin armottomalta kuin se kuulostaakin – kuolemaan. Orvoksi jäänyt Mathilda sen sijaan saa kaiken ja vielä enemmän: uuden äidin ja aviomiehen eli kokonaisen uuden perheen. Aiemman perheensä hän on jo menettänyt. Myös hetkellisesti tarinassa poikkeava Caroline ilmentää hahmona ideaa tai pikemminkin varoitusta siitä mitä parisuhderintamalla ei kannata tehdä. Aivan kuten Rosa, myös Caroline kuolee lopussa, kuten myös hänen juuri syntynyt poikalapsensa. Rosa ja Caroline tekivät saman synnin eli luottivat sokeasti omaan rakastumisen tunteeseensa. Caroline vei virheen vielä pidemmälle suostumalla esiaviolliseen seksiin.

Romaanin aloitus ja lopetus ovat jollain tavalla teoksen kiinnostavimmat osuudet, sillä niissä kertoja tulee paljastaneeksi eniten. Kaikki informaatio niiden välillä on Mathildan Emilialle luottamaa päiväkirjaa. Lopetus, jossa kertoja jää epäselväksi ei myöskään paljasta kuka on sillä hetkellä kertojan *confidant*. Ainoaksi vaihtoehdoksi jää, että kertojan luotettu lukija on tällä

kertaa vain teoksen ulkopuolinen lukija. Kun kertoja vaihtuu, myös lukija vaihtuu. Emilia katoaa Mathildan mukana ja jäljelle jäävät varmasti vain tekijä ja yleisö.

Toisaalta lipsahduksia nimettömäksi jäävästä uskotusta, lukijasta tai kirjeiden vastaanottajasta lipsahtaa Mathildalta myös kirjeiden keskellä. Erään kirjeen hän lopettaa sanoilla: ”Sof emedlertid godt min hulda läsarinna, jag går att deri följa ditt exempel” (M, 110). Yhtäkkiä Mathildan ääni siirtyy puhumasta Emilialle ja kohdistuu ”lempeään lukijattareen”. Ikään kuin kertoja tietäisi, että romaaneja (eikä suinkaan kirjeitä) luetaan sängyssä ennen nukkumaanmenoa ja siksi toivottaa lukijattarelle hyviä unia ja kertoo seuraavansa tämän esimerkkiä. Mutta mitä esimerkkiä ja kenen? Eihän Mathilda tietenkään voi tietää, milloin Emilia lukee kirjeet tai menee nukkumaan, 1800-luvulla kun ei ollut vielä aivan niin reaaliaikaista kommunikaatiota. Jäljelle jää vain oletettu romaanin lukija eli kuka tahansa nuori nainen, joka lukee luvun kirjasta loppuun ennen levolle asettumista.

Jos hetkeksi unohdamme Emilian ja oletamme, että Mathilda kirjoittaa kenelle tahansa, siis kaikille, täytyy sen kertoa jonkinlaisesta tarpeesta olla yksinoikeutettu tarinankertoja. Tämä vaatii kertojassa myös jonkin verran itseluottamusta, vaikka prologissa hän tihkuu vaatimattomuutta. Vaatimattomuuskin on siten merkki epäluotettavuudesta; miksi kukaan jaksaisi kirjoittaa pitkän kertomuksen omasta elämästään, ellei ajattelisi sen olevan ”lukijattaren” mielestä lukemisen arvoinen. Näin analysoituna voimme olettaa, että Mathilda ei ehkä olekaan luotettava, samaistuttava, ystäväänsä ikävöivä kirjeiden kirjoittaja, vaan pikemminkin laskelmoiva, nokkela ja perin taitava tarinankertoja. Hyvän tarinan kertominenhan ei vielä itsessään kerro mitään sen uskottavuudesta. Voihan olla, että teos on tähän asti – siis jo liki kaksisataa vuotta – saanut lukijansa uskomaan, että kyseessä on romanttinen kirjeromaani identtisenä jatkumona aiemmille kirjeromansseille (joskin tässä teoksessa kirjeiden vastaanottaja ei ole romanttinen rakastettu vaan ystävä-confidant), mutta pintaa raaputtamalla alta löytyy kirjoitustaitonsa tunteva kirjailija ja kaikkia lukijoita talutusnuorassa kuljettava kertoja. Näin nokkela teos on ajassaan poikkeuksellisen merkittävä. Uhkarohkea tutkija saattaisi jopa uskaltaa kysyä: onko *Murgrönanin* perimmäinen tarkoitus juuri esitellä kirjailijan teknisiä taitoja, osoittaa kyvyt yhdistellä lajeja ja tyylejä sekä leikitellä hahmoilla ja kertojilla? *Murgrönan* jäi Carstensin ainoaksi romaaniksi, joten emme valitettavasti voi vertailla romaania hänen muihin kirjoituksiin.

5 Lopuksi

Tutkimuskysymyksessäni kysyin, mihin kaikkiin romaanikirjallisuuden lajeihin *Murgrönan*-romaani voidaan asettaa. Tutkielman myötä voidaan huomata, että teoksen voisi lukea ainakin tytärromaanina sekä tyyliltään ideaalirealistisena romaanina, josta löytyy avioliittoinstituutiota ja nuoren naisen onnellista elämää kommentoivia tendenssejä. Nämä huomiot teoksesta eivät kuitenkaan missään tutkielmani vaiheessa ole pyrkineet siihen johtopäätökseen, että sentimentaalisuuden merkitystä teoksessa tulisi lukijana tai tutkijana häivyttää. Päinvastoin, tutkimuskysymyksestä huolimatta pidän *Murgrönan*-romaania edelleen tyyliltään sentimentaalisena. Teos vain sisältää paljon kohtia, joissa sentimentaalisuus rikkoutuu ja jää hetkittäisesti sekundäärilajiksi. Kun lähdin analysoimaan teosta, vaikutti siltä, että kirjailija Carstens on tuntenut eurooppalaisen romaaniperinteen melko hyvin ja tietoisesti yhdistellyt lajeja, pitäytyen kuitenkin päällisin puolin sentimentaalisessa epistolaarikerronnassa. Teoksessa nimitään kirjailijat Fredrika Bremer ja Johan Ludvig Runeberg, mikä lienee kirjailijain tapa osoittaa, että hänen teoksensa on validi jatkumo jo olemassa olevaan pohjoiseurooppalaiseen kirjallisuuteen.³ Bremer on selvästi Carstensin esikuva kirjoittavana naisena; *Murgrönanin* aihe, tyyli ja muoto ovat ruotsalaisen Bremerin teoksista tuttuja, minkä lisäksi teoksessa keskustellaan Bremeristä. Runebergillä puolestaan korostetaan *Murgrönan*-romaanin suomalaisuutta eli erillisyyttä ruotsalaisesta kirjallisuudesta. Protagonisti Mathilda puhuu kotimaastaan ihailevaan ja ikävöivään sävyyn, vaikka kielitaidon ja uusien läheisten ihmissuhteiden puolesta kykenee osittain kotiutumaan myös Ruotsiin.

Murgrönan-romaanin tutkiminen usean eri romaanilajin näkökulmasta on tämän tutkielman aikana osoittanut, kuinka laajasti lajirepertoaria teoksesta on eriteltävissä ja kuinka monipuolinen teos on kyseessä. Teos käyttää monipuolisesti hyväkseen romantiikkaa, sentimentaalisuutta, ideaalirealismia ja kirjerakennetta. Siksi *Murgrönan* sekä mahdollisesti muita varhaisten Suomessa kirjottaneiden naiskirjailijoiden teoksia tulisi sisällyttää useammin Suomen

³ Lisäksi Mathilda kertoo lukevansa vapaaherrattarelle ääneen usein Schilleriä, tämän lempikirjailijaa. Schillerin mainitsemisella halutaan kenties osoittaa entistä laajempaa kirjallisuustietämystä ja nyökätä esikuvallisesti myös mannereurooppalaisen klassismin tyyliperinteen suuntaan.

kirjallisuushistorian opetukseen jo yläkouluissa ja lukioissa. *Murgrönan* on vähintään mainitsemisen arvoinen eikä vähiten siksi, että se sattuu olemaan ensimmäinen suomalaiseksi määriteltävä romaani, kuten johdannossa perustelin. *Murgrönan*-teoksen paikka Suomen kirjallisuushistoriassa on siten perusteltu, looginen ja jopa ilmiselvä. Teoksen nostaminen omalle paikalleen Suomen kirjallisuushistoriassa on tulosta tutkijoiden kuten Heidi Grönstrand ja Kati Launis työstä.

Tuoreina löydöksinä teoksesta esittelin huumorin, ideaalirealismen, tytärromaanin teemat sekä uudenlaisen analyysin Mathildasta kertojana. Huumori toimii teoksessa sentimentaalisuuden yllättävänä rikkojana, viemättä teemaa kuitenkaan liian kauas romanttisesta rakkausromaanista. Ideaalirealistisena tytärromaanina lukeminen sopii teoksen tyyliin ja teemoihin jopa kiitollisemmin kuin tyylipuhdas sentimentalismi, joskaan en pidä perustelemattomana jatkaa romaanin kutsumista lähtökohtaisesti sentimentaaliseksi. Ideaalirealismi ja tytärteema tuovat teokseen lisää mielenkiintoista analysoitavaa, mutta eivät vie sentimentaalisuudelta liikaa tilaa. Sentimentaalisuutta rakentavat lukuisat eri piirteet kuten huudahdukset, vuolaat tunnepurkaukset, tapahtumien estetisoitu kuvailu ja tunteiden liioittelu. Uutena ideana tuon esille muratin metaforisen lukemisen 1800-luvun kukkien kielen mukaisesti. Muratti symboloi teoksessa kuolemaa, rakkautta sekä Rosan ja Mathildan välistä sisarellista ystävyyttä.

Tendenssinä teoksen juonessa näkyy sukupolven ylittävä rakkaus- ja sovituskertomus, kun vapaaherrattaren ja nuoruuden rakastetun Carlin epäonninen rakkaustarina saa sovituksen vuosia myöhemmin Mathildan ja vapaaherrattaren pojan rakkausavioliitossa. Avioliittotarinoiden kautta teos tulee ottaneeksi kantaa avioliittoon instituutiona. Romaani esittää erilaisia syitä avioitua ja näyttää, että vaikka suunniteltu avioliitto ei välttämättä tarkoita automaattisesti loppuelämän onnettomuutta, järkevästi suunniteltu rakkausavioliitto on silti toivottavampi vaihtoehto. Rakkautta ja järkeä ei kuitenkaan aseteta vastakkain, vaan päinvastoin niitä pidetään täydellisenä yhdistelmänä hyvään elämään. Tämä näkyy erityisesti Mathildan kohtalossa; hän saa toivomansa rakkauden osittain juuri siksi, että teki avioitumispäätöksen perustuen kuuliaisuuteen ja yhteisönsä etuun, eikä oman edun tavoitteluun. Vaikka romaanin tendenssi on selvästi rakkausavioliiton kannalla, se silti kehottaa olemaan ihmissuhteissa varovainen ja harkitseva. Ellei ole, voi käydä kuten Rosalle ja Carolinelle.

Rosan ja Mathildan ystävyys on teoksessa suuressa osassa. Rosa ja Mathilda ovat toistensa uskottuja samalla tavalla kuin Emilia on Mathildan uskottu. Hahmoina Rosa ja Mathilda edustavat kuitenkin suurempia ideoita. Väitän, että ideaalirealistisuus näkyy nuorten naisten hahmoissa siten, että suloiseksi ja enkelimäiseksi kuvailtu Rosa edustaa naiivia ja hyväuskoista idealismia, kun taas pohtiva ja varovainen Mathilda toimii enemmän realismin äänitorvena. Nuoret naiset tuovat yhteen kaksi tapaa kertoa tarinaa. Mielenkiintoista tässä on se, että Rosan tarina loppuu, kun taas Mathildan saa jatkaa. Kuten 1800-luvun kirjallisuudessa, ideaalisuus sai hiljalleen jäädä kun realismi alkoi ottaa tilaa taiteessa. Tendenssi on nähtävissä myös ideaalin ja realismin ristipaineessa; teos kertoo lukijalle eri hahmojen kohtaloiden ja valintojen kautta mitkä motiivit ja lähtökohdat avioliittoon johtavat todennäköisemmin onnelliseen elämään.

Tutkielman viimeisessä luvussa tutkin teosta kirjerakenteen ja kertojuuden kautta. Erityisen mielenkiintoisena kyseisessä luvussa esille nousi kysymys Mathildan eli pääprotagonistin luotettavuudesta. Erittelin myös Mathildan uskotun eli kirjeiden vastaanottajan Emilian roolia teoksessa ja Mathildan elämässä. Teoksen alusta löytyvä prologi on niin ikään Mathildan kirjoittama, mutta se antaa syyn suhtautua epäileväisesti kirjeiden autenttisuuteen ja rehellisyyteen. Pohdin, kirjoittaako Mathilda Emilialle vai alusta loppuun tietoisesti suuremmalle yleisölle käyttäen Emiliaa vain nimellisenä hahmona omassa taiteellisessa luomuksessaan – romaanissa. Viimeisen luvun pohdinnat epäluotettavuudesta yhdistyivät myös kysymykseen kirjailijan motiivista kirjoittaa kyseinen teos. Carstens on todella saattanut tietoisesti tehdä kertojastaan Mathildasta uskottavan epäuskottavan hahmon ja kertojan, jonka kautta osoittaa omat taitonsa pitkän proosafiktio kirjoittajana – ensimmäisenä Suomessa julkaisseena romaanikirjailijana.

Sentimentalismien, ideaalirealismien, tytärteeman, kirjerakenteen ja kertojien äänten yhdistelmä toimi tämän tutkielman punaisena lankana, kun erittelin *Murgrönan*-teoksen ennen tutkimattomia lajipiirteitä. Teoksen tutkimisen ei kuitenkaan tarvitse loppua näihin kyseisiin piirteisiin. Siitä on löydettävissä varmasti paljon muutakin, mitä tässä tutkimuksessa ei ole sivuttu. Halusin kuitenkin nimenomaisesti käsitellä enemmän juuri teemoja ja piirteitä, joista aiemmat *Murgrönan*-tutkijat eivät ole kirjoittaneet. Eittämättä yksi motivaattorini kyseisen romaanin

tutkimiseen oli myös tieto siitä, että kyseessä todella on ensimmäinen Suomessa julkaistu romaani. Silloin vuosien marginaalissa olo, kirjailijan tuntemattomuus tai mikään muu seikka ei ole relevantti syy teoksen sivuuttamisessa siinä kirjallisuushistorian narratiivissa, jota tänä päivänä kerromme. Historiaa kirjoitetaan jatkuvasti uudelleen, arvioidaan uudelleen ja löydetään uudelleen. Historia on kertomusta, jonka on mahdoton kertoa kaikkea kerralla, joten se suotakoon myös kirjallisuushistorialle anteeksi. Carstens on muratteineen odottanut parrasvaloja (vaikka oletettavasti sitä aikanaan saatettiin lukea paljonkin, romaanit kun olivat suosittuja) pitkään, mutta miksi painottaa unohdusta vielä silloinkin kun teosta taas aktiivisesti tutkitaan? Mielestäni on aika lakata syyttämästä kirjallisuushistoriaa ja kaanoninvartijoita vuosisadan jäykkyydestä ja keskittyä jatkuvasti kirjoittamaan historiaa uudelleen – ja taas uudelleen.

Murgrönanin lajien tutkimista ja teoksen yhdistämistä sekä Suomen kirjallisuushistoriaan että laajempaan kansainväliseen lajihistoriaan on mielestäni tarpeellista edistää kirjallisuudentutkimuksessa myös tämän tutkielman jälkeen. Teosta on tutkittu 2000-luvun alussa naisen kirjoittamana ja naiskirjallisuutena sekä sentimentaalisena romaanina, joka osaa käyttää parodiaa ja poimia piirteitä muistakin lajeista. Nämä ovat ansiokkaita analyysejä ja kuvaavat teosta paljonkin, mutta eivät kuitenkaan tarpeeksi pitkälle. Siinä missä Kati Launis tutki Suomen ensimmäisiä naiskirjailijoita ja heidän teoksiaan naiseuden määrittäjinä, halusin omassa tutkielmassani puolestaan tutkia, miten yhden romaanin ihme Fredrika Wilhelmina Carstens ja *Murgrönanin* lajipiirteet toimivat suomalaisen romaanikirjallisuuden määrittäjinä. Tässä tosin on huomioitava, että Carstens ja *Murgrönan* eivät ole toimineet sen määrittäjinä ennen 2000-lukua, mutta nyt tilanne on onneksi toinen. Grönstrandin, Launiksen ja monien muiden 1800-luvun naiskirjailijoita tutkineiden akateemikoiden työ ei siis ole mennyt hukkaan. Tällä tutkielmalla halusin tehdä oman osuuteni työstä kirjallisuushistorian uudelleenkirjoittamiseen. Uudelleenkirjoittamisella en tarkoita missään nimessä sitä, että vanhat narratiivit tulisi pyyhkiä pois vaan sitä, että kirjallisuushistoria ei ole rajallinen tila; vanhasta löytyy loputtomasti uutta.

Lähteet

Carstens, Fredrika Wilhelmina 1840. *Murgrönan. Finskt Original*. Helsinki: G. O. Wasenius. Verkossa: Doria.fi. (=M)

Carstens, Fredrika Wilhelmina 2007 [1840]. *Muratti*. Eeva-Liisa Järvinen (suom.). Turku: Faros. (=M2)

Altman, Janet Gurkin 1982. *Epistolary. Approaches to a Form*. Ohio State University.

Brax, Klaus 2003. *The Poetics of Mystery: Genre, Representation, and Narrative Ethics in John Fowles's Historical Fiction*. Helsinki: University of Helsinki.

Cohen, Margaret 1999. *The Sentimental Education of the Novel*. Princeton University Press.

Cohen, Margaret & Carolyn Dever (toim.) 2002. *The Literary Channel: The Inter-National Invention of the Novel*. Princeton University Press.

Festa, Lynn 2006. *Sentimental Figures of Empire in Eighteenth-Century Britain and France*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Fowler, Alastair 1985. *Kinds of Literature: an Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press.

Fishelov, David 1994. "Strange Life and Adventures of Biological Concepts in Genre Periodization". *Canadian Review of Comparative Literature* 21.

Grönstrand, Heidi 2001. "Murgrönan – kärsimyksen kuvaus vai selviytymistarina? Kirjomaani naisten lajina." ". Lappalainen, Päivi; Grönstrand, Heidi & Launis, Kati (toim.). *Lähikuvassa nainen: näköaloja 1800-luvun kirjalliseen kulttuuriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 23–42.

Grönstrand, Heidi 2005. *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Grönstrand, Heidi 2008. "In Fredrika Bremer's Footsteps: Early Women Authors and the Rise of the Novel Genre in Finland". *NORA—Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 16:1, 46–57.
- Hatavara, Mari 2001. "Kirjallisuuskritiikin suhtautuminen naiseen romaanikirjailijoina 1800-luvun puolivälin Suomessa ja Ruotsissa". Lappalainen, Päivi; Grönstrand, Heidi & Launis, Kati (toim.). *Lähikuvassa nainen: Näköaloja 1800-luvun kirjalliseen kulttuuriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 68–106.
- Hatavara, Mari 2002. "History, the Historical Novel and Nation. The First Finnish Historical Novels as National Narrative." *Neophilologus* 86.1 (2002): 1–15.
- Isomaa, Saija 2009. "Sentimentaalisia juonteita pohjoismaisessa realismissa". *Kirjallisuuden tutkimuksen aikakauslehti AVAIN* 2/2009. 5–20.
- Isomaa, Saija 2010. "Suffering Daughters and Wives: Sentimental Themes in Finnish and Nordic Realism". *Nordlit*, 2010 (26), 15–29.
- Isomaa, Saija 2011. "Papin tytär pohjoismaisena tytärromaanina". *Pariisista Iisalmeen — kansainvälinen ja kansallinen Juhani Aho*. Nummi, Jyrki; Rossi, Riikka & Isomaa, Saija (toim.). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 23–60.
- Isomaa, Saija. 2012. "Kirjallisuus ja moraaliset emootiot: Tendenssikirjallisuuden 1800-lukulainen lajitausta". *Kirjallisuudentutkimuksen Aikakauslehti AVAIN* 3/2012. 5–19.
- Isomaa, Saija 2017. "Lajitutkimus keskus–periferia-mallin äärellä. Yhden sukupuolen dystopia kirjallisen periferian lajina". Polvinen M., Salenius M. & Sklar H. (toim.). *Mielikuvituksen maailmat: Tieteidenvälisiä tutkimuksia kirjallisuudesta*. Eetos-julkaisuja 19. Turku: Eetos.
- Lanser, Susan Sniader 1992. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lanser, Susan Sniader 1986. "Toward a Feminist Narratology." *Style*. Volume 20, No 3. 341–363. Penn State University Press.

Lappalainen, Päivi; Heidi Grönstrand, Kati Launis (toim.) 2001. *Lähikuvassa nainen: näköaloja 1800-luvun kirjalliseen kulttuuriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Launis, Kati 2001. ”Vapaa kuin leijona metsässä? Aikansa nainen Marie Linderin romaanissa *En qvinna af vår tid*”. *Lähikuvassa nainen. Näköaloja 1800-luvun kirjalliseen kulttuuriin*. Lappalainen, Päivi; Grönstrand, Heidi & Launis, Kati (toim.). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 107–136.

Launis, Kati 2002. ”Minervan temppelissä. Naiset ja lukeminen 1840–1860-luvun naisten kirjoittamissa romaaneissa”. *Sananjalka*, 44(1). 153–172. Turku: Suomen Kielen Seura ry.

Launis, Kati 2005. *Kerrotut naiset — Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naisuuden määrittelijöinä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lyytikäinen, Pirjo; Jyrki Nummi & Päivi Koivisto (toim.) 2005. *Lajit yli rajojen: suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Lyytikäinen, Pirjo 2005. ”Esipuhe. Lajit kirjallisuudessa”. Lyytikäinen, Pirjo; Nummi, Jyrki & Koivisto, Päivi (toim.). *Lajit yli rajojen: suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

McMurrin, Mary Helen 2002. ”Chapter Two: National or Transnational? The Eighteenth Century Novel”. Cohen, Margaret & Dever, Carolyn (toim.). *The Literary Channel: The Inter-National Invention of the Novel*. Princeton University Press. 50–72.

Nummi, Jyrki 2015. ”Love for Love’s Sake: The Language of Flowers in Juhani Aho’s *The Priest’s Wife*”. Carayol M., & Peltola R. (toim.). *Singularités, pluralités : Identités linguistiques et littéraires en Finlande - actes du colloque tenu à l’université de Caen Basse-Normandie, 18-19 novembre 2011*. Presses universitaires de Caen. 147–165.

Nummi, Jyrki; Riikka Rossi & Saija Isomaa (toim.) 2011. *Pariisista Iisalmeen — kansainvälinen ja kansallinen Juhani Aho*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Watt, Ian 1987. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. Lontoo: The Hogarth Press.

Salzman, Paul 1985. *English Prose Fiction 1558–1700: a Critical History*. Oxford: Clarendon Press.

Salzman, Paul 1991. *An Anthology of Seventeenth-Century Fiction*. Oxford: Oxford University Press.

Sodeman, Melissa 2014. *Sentimental Memorials: Women and the Novel in Literary History*. Palo Alto: Stanford University Press.

Richardson, Samuel 2008 [1740]. *Pamela, or, Virtue Rewarded*. Thomas Keymer & Alice Wakely (toim.). Oxford: Oxford University Press.

Warhol, Robyn R. 1989. *Gendered Interventions: Narrative Discourse in the Victorian Novel*. New Brunswick: Rutgers University Press.