



TARU TAPIOHARJU

Tyttö kaupungissa

Uuden naisen diskurssi
Mika Waltarin 1920- ja 1930-luvun
Helsinki-romaaneissa



AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA
Esitetään Tampereen yliopiston
humanistisen tiedekunnan suostumuksella
julkisesti tarkastettavaksi Tampereen yliopiston
Pinni B:n luentosalissa 1096, Kanslerinrinne 1, Tampere,
17. päivänä huhtikuuta 2010 klo 12.

English abstract

TAMPEREEN YLIOPISTO

AKATEEMINEN VÄITÖSKIRJA

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

Myynti
Tiedekirjakauppa TAJU
PL 617
33014 Tampereen yliopisto

Puh. (03) 3551 6055
Fax (03) 3551 7685
taju@uta.fi
www.uta.fi/taju
<http://granum.uta.fi>

Kannen suunnittelu
Juha Siro

Acta Universitatis Tamperensis 1511
ISBN 978-951-44-8040-9 (nid.)
ISSN-L 1455-1616
ISSN 1455-1616

Acta Electronica Universitatis Tamperensis 950
ISBN 978-951-44-8041-6 (pdf)
ISSN 1456-954X
<http://acta.uta.fi>

Tampereen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print
Tampere 2010

KIITTÄEN	7
ABSTRACT	9
1 JOHDANNOKSI	12
1.1 Johdatus tutkimuskohteeseen ja –ongelmaan sekä avainkäsitteisiin.....	12
1.2 Käsitteistä, tulkinnan perustasta ja teoreettisesta viitekehyksestä	15
1.2.1 Diskurssi	15
1.2.2 Fiktioin monet diskurssin tasot	17
1.2.3 Fiktioin hierarkkinen retoriikka ja kommunikaatio	22
1.3 Aikaisemmasta Waltari-tutkimuksesta	28
1.4 Tutkimukseni rakenteesta	29
1.5 Waltarin tuotannosta.....	31
1.6 Avaus olennaiseen puheeseen: moderniin ja uuteen naiseen.....	33
1.6.1 Moderni	33
1.6.2 Uusi nainen	40
2 ENSIMMÄINEN KIRJAILIJAN TUOTTAMA TIETO UUDESTA	
NAISESTA	59
2.1 Suuren illusionin Caritas.....	59
2.2 Caritas, minäkertojan sattumalta kohtaama uusi nainen	60
2.3 Ja rappukäytävässä sama tuoksu, joka symbolisoi kaupunkia: avaus naisen ja miehen maantieteeseen.....	63
2.4 Nainen, joka murskaa yhteiskunnan huulimaalipuikolla kertojan puhumana.....	78
2.5 Pikkuveljen tyttöystävä, kertojan unelma uudesta	92
3 KERTOJAN HÄMMENNYSTÄ HERÄTTÄVÄ AVAUS ELÄVÄÄN	
UUTEEN NAISEEN, IRENEEN	100
4 IRENE KOHTAA NAISDISKURSSEJA	117
4.1 Kertojan ääni kohtaamisissa	117
4.2 Mursa ja mami	118
4.3 Appelsiininsiemen, Irenen oma äitiys	136
4.4 Uudet naiset	142
4.4.1 Koulutyttö	145
4.4.2 Farsan tyttö	149
4.4.3 Mirre ja Annikki, opiskelijatyöt.....	152
4.4.4 Bobbattu moottorimorsian vai tyttö vaaleanvihreässä metsässä?	162
5 KOTI JA IRENE	172
5.1 Koti.....	172
5.2 Koti ja ruokapöytä, tyttö ja peili	173
5.3 Kurtin koti ja kylpyhuone	177
5.4 Ilmarin kodin turvallinen hiljaisuus	181
5.5 Yhteinen koti, dubletti Etu-Töölössä.....	182
5.6 Oma koti ja katulyhtyjien heikko, syksyinen valo	184
6 IRENEEN AMBIVALENTIT PAIKAT JA TILAT	190
6.1 Kaupunki vapaan, tuulisen taivaan alla	190
6.2 Kahvilat, joissa tytöt istuvat.....	190

6.2.1	Fazer	191
6.2.2	Kulosaaren kasino	192
6.2.3	Kappeli.....	193
6.2.4	Särkkä.....	196
6.3	Raitiotievaunu ja ihmisten kiihdyttävä läheisyys.....	198
6.4	Auto: kaunis kiiltävä Buick ja kulkuväline vapautteen	200
6.5	Autobussi ja kuljettaja Lehtinen.....	210
6.6	Uuden naisen kaupunki	214
6.7	Kohti Kuusisaarta.....	219
7	MUIDEN PAIKAT	225
7.1	Äidin paikat.....	225
7.1.1	Koti.....	225
7.1.2	Hautausmaa.....	230
7.2	Kain paikat	233
7.2.1	Kai kompuroi kotiin	233
7.2.2	Kadut	234
7.2.3	Kapeassa, keveässä veneessä.....	237
7.2.4	Uida yöllä, tuntemattomasta rannasta	240
7.3	Isän paikat.....	242
7.3.1	Koti ja kadut.....	242
7.3.2	Uusi Stockmann; uudenaikaisen elämän keskus.....	245
7.3.3	Maalla: Rakas, vanha, tuttu Kesäniemi	247
7.3.4	Minun Äitini Maa.....	251
8	APPELSIININSIEMENEN KERTOJAN DISKURSSI UDESTA NAISESTA	257
8.1	Komplikaatio.....	257
8.2	Ratkaisu, eli toimenpiteet, joihin ryhdyttiin	261
8.3	Kooda tai kertomuksen relevanssi.....	262
8.4	Arvostelijoiden diskurssi	266
9	PALAVAN NUORUUDEN UUSI NAINEN KERTOJAN JA JUHANIN MIEHISENÄ DISKURSSINA.....	270
9.1	Kertojan diskurssi.....	270
9.2	Juhani kohtaa uuden naisen diskurssia: Annukka, Tina eli Annabel, medikofiliä lukenut hauska tyttö, Sara ja akateeminen eros sekä Kyllikki, vaalea, pitkä tyttö	272
10	SURUN JA ILOIN KAUPUNKI JA HILJAISEKSI VAIETTU UUSI NAINEN	281
10.1	Surun ja ilon kaupunki	281
10.2	Kertojan kaupunki.....	282
10.3	Kaupunki miesten diskurssina: Reppumiehen, Veli Sunnilan, Aarnen ja kirjailijahenkilön kaupunki	284
10.4	Naisen kaupunki, sairaalan nainen ja tyttö kirjastossa.....	294
11	KIRJAILIJAN VIIHTEEKSI MARGINALISOIMA UUSI NAINEN: nykyaikainen, sielullisesti kehittynyt, mutta kevättylsä tyttö.....	299
12	LOPUKSI.....	306
	TUTKIMUKSEN KOHDE JA LÄHDEKIRJALLISUUS	314

Tutkimuskohde ja vertailuaineisto	314
Painetut lähteet	314
Sanomalehdissä julkaistut artikkelit ja kirjallisuuskriitit.....	324
Painamattomat lähteet.....	325

Ymmärrettäköön meitä oikein. Nämä ovat totuuksia, hauraita kuin ruoko. Mutta puhdistuksen jouduttaminen ei ole arvotonta.

Le Corbusier

Mutta mikä on kirjoitettu, se on kirjoitettu kuninkaiden käskystä tai jumalien mairittelemiseksi tai ihmisten pettämiseksi uskomaan sellaista, mitä ei ole tapahtunut. Tai että kaikki on tapahtunut toisin, kuin todella on tapahtunut. Tai että yhden tai toisen osuus siinä, mitä on tapahtunut, on suurempi tai pienempi kuin on totta. Tätä tarkoitan sanoessani, että hamasta muinaisuudesta tähän päivään asti kaikki, mitä on kirjoitettu, on kirjoitettu jumalien tähden tai ihmisten tähden.

Kaikki palaa ennalleen eikä mitään uutta ole auringon alla eikä ihminen muutu, vaikka hänen vaatteensa muuttuvat ja myös hänen kielensä sanat muuttuvat. Siksi uskon, ettei tulevinakaan aikoina kirjoittaminen muutu siitä, mitä tähän asti on kirjoitettu, koska ihminen itse ei muutu.

Sinuhe egyptiläinen

KIITTÄEN

Työn tultua tehdyksi täytyy palata alkuun. Opettajaani Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitoksella, professori Kai Laitista, minun tulee kiittää siitä, että 1980-luvulla aloin tutkia Mika Waltarin teoksia. Mika Waltariin suhtauduttiin osittain ajanvietekirjailijan leiman takia vielä tuolloin jossain määrin torjuvasti yliopiston opettajien ja tutkijoiden keskuudessa. Tällainen diskurssi vallitsi ainakin tutkimusaihetta miettivien opiskelijoiden keskustelussa. Professori Laitinen kuitenkin rohkaisi laudaturtyön tekijää tarttumaan rohkeasti Mika Waltarin teoksiin ja myöhemmin kannusti jatkamaan lisensiaatintyöksi.

Kiitän myös professori Maija Lehosta, joka rohkealla esimerkillään lastenkirjallisuudentutkimuksen akateemisena legitimoijana antoi minullekin 1980-luvulla mallia hiukan arveluttavan tutkimuskohteen valinnassa. Professori Pertti Lassilaa minun täytyy kiittää siitä, että hän ohjasi loppuun sivulaudaturtyöni Mika Waltarista, vaikka kolme vilkasta tytärtäni tekivät kaikkensa, jotta ohjeet jäisivät kuulematta. Kiitän tässä myös tyttäriäni Sanna ja Lotta Alajokea, tytärtäni Riikka Marjolaa sekä poikaani Ville Alajokea, jotka joutuivat kasvamaan koko kouluikänsä uuden naisen roolin kanssa sekä teorian että käytännön tasolla. Poikani ja tyttäreni ovat myös auttaneet nykyaikaista naista uusien koneiden kanssa; heitä minun tulee kiittää siitä, että tämä teksti nyt on juuri tässä.

Professori Kai Laitiselle, filosofian tohtori Kirsti Manniselle ja professori Liisi Huhtalalle olen äärimmäisen kiitollinen, koska heidän kehotuksestaan ja ohjauksessaan laudaturtyöni laajeni lisensiaatintyöksi ja heidän ansiotaan on tämän väitöskirjan alkuun saattaminen.

Kiitän hienoa suomalaista yleistä kirjastolaitosta ja totean, että ilman Vantaan, Espoon, Lieksan, Kangasalan, Tampereen ja Urjalan kirjastojen ammattitaitoista ja avuliasta henkilökuntaa ja koko Suomen kattavaa digitaalista verkkoa tämä teos olisi jäänyt tekemättä. Toki minun tulee kiittää myös Tampereen yliopiston täydennyskoulutuslaitosta siitä, että se otti kirjallisuudentutkijan lukemaan kirjastotiedettä ja informatiikkaa, sillä kirjastonhoitajakoulutus oli suurenmoinen lisä tutkijan koulutukseeni.

Tampereen yliopiston taideaineiden laitokselle ja professori Juhani Niemelle esitän kiitokset sitkeästä ohjauksesta. Kiitän myös professori Mari Hatavaraa, joka tarmokkaasti saattoi päätökseen tämän työni ohjauksen. Kiitän dosentti Ritva Hapulia ohjaavasta luennasta ja muutamasta hyvästä puhelinkeskustelusta. Filosofian tohtori Panu Rajalaa kiitän paitsi esiluennasta myös erittäin

kannustavasta ja rohkaisevasta ohjauksesta ja myönteisestä viittauksesta käsikirjoitukseeni Waltari-elämäkerrassa. Dosentti, professori Sanna Karkulehto kiitän erittäin tarkasta ja oikolukevasta esitarkastuksesta.

Kiitän Jenny ja Antti Wihurin rahastoa sen antamasta apurahasta, joka auttoi minua vuonna 1996 askeleen eteenpäin kivikkoisella ja pitkällä uuden naisen matkallani. Miehelleni Asko Tapioharjulle kuuluvat lämpöiset kiitokset sen siniseinäisen tutkijankammion luomisesta, jossa tämä työ vihdoinkin konkretisoitui nykyajan sinisen kukan haaveesta kirjaesineeksi.

Omistan työni omalle äidilleni, Eila Tuomiselle, paljasjalkaiselle 1920-luvun helsinkiläistytölle, joka kasvatti minut kirjallisuuteen ja uuden naisen elämään. Surukseni hän ei ole näkemässä työni valmistumista, mutta hän on aina mukani. Kiitän myös isääni, Aulis Tuomista, joka kasvatti minut kauneuteen ja näin varmaankin oli osaltaan vaikuttamassa siihen, että tutkimukseni kohde on esteettisesti strukturoidut Mika Waltarin tekstit.

Urjalassa tammikuussa 2010

Taru Tapioharju, ent. Alajoki

ABSTRACT

A girl in the city. Discourse of a new woman in Mika Waltari's Helsinki-novels of the 1920s and 1930s.

This research is the first dissertation about Mika Waltari. My research material consists of Waltari's city novels *The Great Illusion* (1928), *The Orange Pip* (1931), *Burning Youth* (1935), *City of Sorrow and Joy* (1936) and *Amazing Joseph, or Life Is an Adventure* (1938). These works were Waltari's contribution to the contemporary discussion about tradition and modernity. Man's relation to woman is a recurring theme throughout Waltari's production, and the novels included in the research material offer new aspects to this theme. Most importantly, the representation of women changed and was frequently discussed in the novels. My research focuses on how the new, modern woman is discussed and depicted in Waltari's Helsinki-novels of the 1920s and 1930s.

My theoretical framework is fairly broad. I am building the pluralistic discourse of a modern narratological, feministic literary researcher. The discourse analysis of fiction is complicated by the multiple hierarchy of fictive narration. My most important framework is the discourse analysis introduced to literary research, especially Pekka Tammi's model. Because this model enables the discourse analysis of the different levels of narration and also reveals the communication between these levels, and because narrator's argumentation has an important role in Waltari's works, I also apply J.L. Austen's speech act theory and Teun van Dijk's model to analyze the narrator's message. This approach introduces rhetoric to the scope of the research, and therefore my framework must also include Aristotle and new rhetoric through the theories of Chaim Perelman. The mythical level also has its own important role in Waltari's narration, and I will therefore include some mythic research in my study. Both Joseph Campbell and Annis Pratt have a model for a mythical journey of self-discovery, and these models are referenced to some degree in my study on the construction of the new woman's individuality.

In *The Great Illusion* Mika Waltari introduces the new womanhood and places its various facets to different characters. The novel does not yet deliberate this phenomenon but focuses on its meaning. The new woman in the novel is Caritas. Caritas's experiences are typical for the life of a new woman, including sexual experimentation, travelling, and time spent abroad. However, she never settles into this modern experience herself but instead it is spoken of from a man's point of view and through outsider

statements. The novel contains another new woman, who is a promise of things to come. The little brother's girlfriend represents all positive aspects of the modern womanhood. But this woman is also introduced in men's speech and she does not ponder her own modernity. Neither is it deliberated by the male characters nor the narrator. Her existence is stated.

Because the new woman, which is an ambiguous umbrella term in itself, is spoken of in greatest volume, with most voices and in most layers in *The Orange Pip*, this novel is at the center of my research and I analyze it in more detail than the other novels. This book produces analysis in abundance even through its page count in a novel-oriented research such as mine. This novel is important for my study also because it contains the first appearance of the new woman as a whole, seen through a certain character. Irene is the first new woman in Waltari's works. In *The Orange Pip*, Waltari set out to describe the whole new life form with black and white contradiction, and the discussion between different levels of discourse results in astonishment, deliberation and questions aroused by the phenomenon of the new woman. In the novel, all characters and all levels, including the narrator and the author, take part in this deliberation. Irene encounters several different characters of the new woman's discourse, but in most cases this happens so that the narrator reveals the discourses through Irene's experiences in internal monologue. A masculine narrator speaks out what a woman experiences. Another method to set up encounters is to enter them several times through various characters. The encounters that the father, an old professor, has with different characters of the new woman are especially noteworthy. The encounters between characters of the traditional woman discourse are given meaning in the novel. One such discourse is the narrative about the mother, who has an important part in the story. *The Orange Pip* is constructed on discussions between paradoxical discourses on different levels. Waltari constructs his story so that the narrator's evaluation is present throughout the novel and plays a significant part. It forms the message that there is no single correct evaluation about the new woman phenomenon.

In *Burning Youth*, the new woman phenomenon is only discussed by men. The narrator does not talk through a woman, nor does a woman talk about this subject. The narrator is typical for Waltari, a first-person narrator whose rhetoric makes him seem omniscient. Thus, this novel lacks *The Orange Pip's* multi-layered, interactive discourse between narrator and a character. Instead, the narrator's discourse is more straightforward and more clearly evaluative. The meaning, which becomes more evident by reading both novels, is presented in a statement. The new woman is no longer deliberated.

In *City of Sorrow and Joy*, which can be considered a significant novel by Waltari, the new woman is present as a phenomenon that

has already been discussed and the novel emphasizes some kind of ending for the phenomenon on all levels of narration. The new woman is pushed to the margin through serious speech in a serious novel. The new woman does not talk herself in this novel. A woman is placed on her traditional position by talking through men and also by authority from a mythical level. Waltari marginalizes the new woman for good by placing her in a novel he has labeled as entertainment, *Amazing Joseph, or Life Is an Adventure*. Waltari uses humorous repetition as a rhetorical means, when he includes in this novel everything that he has already told in *The Great Illusion* and *The Orange Pip*. Karin is the comical parallel, antithesis and repetition of Caritas, the lovely rebel. In this novel, the new woman speaks comically and as a comical entity. This extravagantly comical rhetoric implies that the new woman has already been depicted as an entity that is to be taken seriously, and it is now being marginalized through exaggerated absurdity. Another means of marginalization is Waltari's pseudonym, M. Ritvala.

Only the joint speech of all these novels on all levels of fiction and their mutual discussion about the new woman provide, through careful scrutiny, the answers that I set out to seek in *The Orange Pip*. In fact, the number of new questions presented by the results exceeds the number of answers to the original questions. The author's discourse, which is evident in the joint speech of his novels, travels from presenting the new woman and through deliberation to the wisdom of *The Egyptian* that there is nothing new under the sun. The new woman is new and the same as the old.

Translated by Mikko Mutka

1 JOHDANNOKSI

1.1 *Johdatus tutkimuskohteeseen ja – ongelmaan sekä avainkäsitteisiin*

Tämän tutkimuksen tehtävänä on selvittää, millaiseksi uusi nainen puhuttiin Mika Waltarin Helsinki-romaaneissa. Tutkimukseni keskiössä on *Appelsiininsiemen*-romaanin. Tutkimustehtävä alkoi syntyä oman lisensiaatintyöni tutkimuksen pohjalta: olen tehnyt vuonna 1988 Waltarin pienoisepiikkaa analysoivan lisensiaatintyön *Yksinäisen miehen matka* Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitokselle.¹ Tulini työssäni siihen tulokseen, että Waltarin teoksissa nainen rakentaa merkittävästi kertomusta miehen kautta. *Appelsiininsiemen* kiinnitti huomioni luettuani sen työni valmistuttua, koska siitä löysin sen hetkiselältä tutkijan lukupaikaltani aivan erilaisen ja eri tavalla kertomusta rakentavan naisen. Alkuperäinen tutkimuskysymykseni oli nykyistä työtäni aloittaessa kolmiosainen, mutta siitä kehittyi yhä uusia kysymyksiä. Ensinnäkin oma lisensiaatintyöni herätti yhdessä *Appelsiininsiemenen* kanssa luettuna kysymyksen siitä, millainen on ulkoisesti uudenlainen nainen verrattuna Waltarin traditionaaliseksi kuvaamiin, passiivisiin miehen seikkailumatkan kohteisiin.² Länsimaisen mytologian arkkityyppiin kuuluu matka, joka kulminoituu sankarin uudestisyntymiseen. Matka on liittynyt myös ”minän” etsimiseen, minkä vuoksi sitä on pidetty individualistisimpana ja maskuliinisimpana symbolina.³ Tuleeko tästä uudenlaisesta naisesta romaanissa toimija⁴, niin kuin päällisin puolin lukemalla näyttää, vai jääkö hän sittenkin vain objektiksi ja miehen matkan kohteeksi kuten aikaisemmin tutkimissani, mutta myöhemmin kirjoitetuissa teoksissa? Lähteekö uusi nainen uudestisyntymisen matkalle? Onko hän sankari?⁵ Onko uusi nainen siis Waltarin uudessa tekstissä se ”hrooinen nainen”, josta Olavi Paavolainen *Nykyaikaa etsimässä* -teoksessaan toteaa, että hän on muuttunut tapahtumien johtajaksi?⁶ Paavolaisen hrooinen nainen suorittaa sankariteot, ja hän matkustaa

¹ Alajoki 1988.

² Ks. Alajoki 1988.

³ Melkas 2006, 49,50; ks. myös Alajoki 1988.

⁴ Subjekti

⁵ Sankarius aukeni minulle uudella tavalla luettuani Nina Työlahden *Encountering the New Woman* -väitöskirjan. Nainen sankarina tarkoittaa sitä, että nainen on kuvattu kokonaisuena ihmisenä, naisen itsensä etsimistä ja löytämistä on kuvattu toisilla metaforilla kuin miehen tällaista matkaa. Työlahti 2006, 29.

⁶ Paavolainen 1990, 244.

seikkailusta seikkailuun. Hän pelastaa jopa miehen vaarasta. Voidaanko *Appelsiininsiemenen* Ireneä lukea mytologisten sankarien naisellisena vastineena? Kaikissa klassisissa kertomuksissa ja myyteissä lähteminen assosioituu mieheen ja jääminen puolestaan naiseen. Nainen jää odottelemaan sankarin kotiinpaluuta.⁷ Miten mies suhtautuu ensi lukemalta sankarilta tuntuvaan naiseen *Appelsiininsiemenessä*? Ihaileeko Waltarin puhuma mies ihmeellistä sankarinaista, mikäli tämä sellaiseksi osoittautuu?

Toinen alkukysymykseni työtä aloittaessa liittyi *Appelsiininsiemenen* yhteen olennaiseen piirteeseen: se on kaupunkiromaani. Vaikuttaako erilainen ympäristö naisen kerrottuun kuvaan? Onko nainen erilainen kaupungissa kuin maalla? Onko hän enemmän subjekti? Miten perinteisesti kotona ollut nainen asettuu julkisiin tiloihin ja kaupunkiin? Mikä on naisen ja miehen identiteetti romaanissa, jossa puhutaan paljon kaupungin kaduista ja tiloista?

Kolmas kysymykseni saa vastauksen osittain jo edellisten kysymysten käsittelyssä. Onko Waltarin uusi nainen edes *Appelsiininsiemenessä* sittenkään niin kovin moderni muuten kuin ulkoisesti? Onkohan hän edes ulkoisesti moderni ja kenen mielestä? Nämä kysymykset olivat minun tutkimukseni lähtökohtia, enkä saanut niihin selkeitä vastauksia, vaan pikemmin moniäänisiä kuvauksia ja pohdiskeluja. Osittain kysymykset muuttuivat aivan muiksi ja saivat aikaan lisäkysymyksiä.

Tutkimuksen myötä ongelma muuttui kysymykseksi siitä, miten uudenlainen nainen puhutaan. Koska nekin kysymykset, joihin ei löydy vastauksia, ovat tiedon kannalta olennaisia, lähdän edelleen tässä tutkijan puhunnassa näistä liikkeelle. Työn kuluessa olen joutunut vielä kysymään, onko uuden naisen puhunta ollenkaan merkittävä kirjailija Waltarille. Jäävätkö valtapuhunnaksi jopa modernista naisesta paljon kertovassa *Appelsiininsiemenessä* sittenkin Waltarin perinteiset, jopa myyttiset naispuhunnat: uhrautuva äiti, viaton, nuori, vaaleaolkainen nainen ja kohtalokas viettelijätär?⁸ Työn kuluessa huomasin myös tarpeelliseksi tutkia sitä, miten ja millaiseksi uusi nainen puhutaan Waltarin muissa Helsinki-romaneissa. Tästä nousi vielä uusia kysymyksiä. Miten *Appelsiininsiemenen* naispuhunta keskustelelee muiden Helsinki-romaanien uusi nainen -puhunnan kanssa? Onko muissa teoksissa puhuttu uusi nainen jotain muuta kuin *Appelsiininsiemenen* uusi nainen?

Tutkimani *Appelsiininsiemenen*-romaanin taustalle tuli *Suuri illusione* (1928), jossa Waltarilla ensimmäisen kerran esiintyi uusi, moderni nainen. Taustaa luovana tutkimusaineistonani ovat myös Waltarin muut myöhemmin julkaistut 1930-luvun Helsinki-romaanit:

⁷ Leppihalme 1995, 21-42; Alajoki 1988.

⁸ Ks. Alajoki 1988.

Palava nuoruus (1935), *Surun ja ilon kaupunki* (1936) ja tekijänimellä M. Ritvala julkaistu ”vakava ajanvieteteromaani”⁹ *Ihmeellinen Joosef eli Elämä on seikkailua* (1938). Olen ottanut hiukan taustaksi myös Michael Arlenin romaania *Vihreä hattu* (*The Green Hat*, 1925), jossa on selviä yhtymäkohtia Waltarin uuteen naiseen ja joka innoitti Waltarin kirjoittamaan ensimmäisen puhunnan uudesta naisesta runokokoelmaan *Valtatiet* (1927).¹⁰

Tutkimukseni kannalta keskeiset representaatiojärjestelmät ovat diskurssi ja kertomus. Representaatiolla tarkoitan esittämistä, toimimista jonkin muun edustajana, saattamista läsnä olevaksi esittämällä uudelleen valikoituja piirteitä poissaolevasta todellisuudesta. Merkki edustaa jotain sellaista, mitä se ei itse ole, vaan kohteet representoidaan kielelle.¹¹ Diskurssi on sellainen järjestelmä tai sen osa, jolla representaatio tuotetaan. Tarkoitan diskurssilla käsitteen tai ilmiön tekstuaalista esittämistä, sanoin esittämistä, puhumista tai puhuntaa. Diskurssi ei pelkästään toista kuvaamaansa, vaan se myös tuottaa sitä mitä kuvaa. Kuvattuun kytkeytyy monenlaisia merkityksiä, jotka ovat joko ilmeisiä tai piiloisia. Fiktiivisen, kertovan esityksen merkitykset ovat kerrostuneita. Tutkimukseen kuuluu myös esityksen vastakohtan tutkiminen, koska siihen nivoutuu monenlaisia piilotuksia.¹² Diskurssi tuottaa teksteissä esiintyviä, nimettyjä subjekteja, joita voi luonnehtia figuureiksi ja jotka personoivat tiettyjä diskurssissa tuotettuja tiedon muotoja.¹³ Käsitteellä figuuri tarkoitan latinan sanasta *figura* johdettua hahmoa, mutta myös retorista latinan sanasta *figo* johdettavissa olevaa kuvantoa tai kielikuvaa.¹⁴ Ymmärrän motiivin Markku Soikkelin tapaan kertomuksen muodostavan representaatiojärjestelmän keskeiseksi elementiksi, merkittäväksi toistuvaksi elementiksi¹⁵.

Kerron seuraavassa luvussa oman lukemiseni tavasta, tärkeimmistä käsitteistä ja siitä, miten päädyin tiukasta narratologisesta tutkimuksesta hiukan avarampaan, pluralistisempaan kerronantutkimukseen ja itse asiassa melko laveaan teoreettiseen

⁹ Waltarin oma alaotsikko teokselle.

¹⁰ Käytän näitä romaaneja siteeratessani lyhenteitä AS, SI, PN, SJIK ja IJ. Runokokoelmasta *Muukalaislegioona* käytän lyhennettä M. Siteeraan myös jossain määrin ajan muita teoksia. Käytän Olavi Paavolaisen teoksesta *Nykyaikaa etsimässä* lyhennettä NE ja Tatu Vaaskiven *Huomispäivän varjosta* lyhennettä HV. Lyhennän *Jumalaa paossa* JP:ksi ja *Jättiläiset ovat kuolleet* JOK:ksi. Arlenin romaanista *Vihreä hattu* käytän lyhennettä VH.

¹¹ Hosiainluoma 2003, 776.

¹² Vrt. Gordon 2002, 39.

¹³ Jokinen 2004, 204.

¹⁴ Blomstedt 2003, 241.

¹⁵ Soikkeli 1998, 27; ks. myös Hosiainluoma 2003, 600.

viitekehykseen.

1.2 Käsitteistä, tulkinnan perustasta ja teoreettisesta viitekehyksestä

1.2.1 Diskurssi

Viimeaikaisen kirjallisuudentutkimuksen muotikäsite on ollut diskurssi ja diskurssianalyysi. Käsite on otettu käyttöön monella eri tieteen alalla ja jätetty usein tarkkaan määrittelemättä.¹⁶ Diskurssia alettiin käyttää Ranskassa 1960-luvun puolivälissä merkitsemään kielijärjestelmän ja puhunnan väliin jäävää tasoa. Tutkimuksen painopistealueeksi muodostui sen selvittäminen, miten ja miksi puhunnat varioivat eri aikoina ja eri paikoissa.¹⁷ Diskurssia on määritelty monella eri tavalla ja monella eri tasolla kaikissa niissä tieteissä, joita sitä on käytetty. Juhani Koiviston mielestä diskurssia on käytetty epämääräisesti, laajalti ja suppeasti, eikä termillä ole hyvää suomalaista vastinetta.¹⁸ Pentti Alasuutari ehdottaa suomalaisiksi vastineeksi puheavaruutta, joka onkin aika hyvä vastine, mutta kuvastaa jälleen termin epämääräisyyttä.¹⁹ Itse käytän diskurssin suomalaisena vastineena puhetta ja puhuntaa. Sana juontaa alun perin latinan sanasta *discurrere*, joka tarkoittaa ympäriinsä juoksentelemista.²⁰ Tämä merkitys kuvaa mielestäni hyvin diskurssi-käsitettä. Miellän diskurssin myös Päivi Rantasen tapaan kielijärjestelmän ja puhumisen väliin sijoittuvaksi säännöstöksi, joka tuottaa omat erilliset kielioppinsa ja säännöstönsä. Diskurssi saa tästä näkökulmasta toisenkin merkitysulottuvuuden: sillä viitataan säännöstön avulla tuotettuihin, merkityksellistäviin lausumajoukkoihin. Diskurssissa on siis kyse merkityksellistämisestä sekä vuorovaikutuksellisena toimintana että tuon toiminnan tuotoksena.²¹

Kertova, kaunokirjallinen diskurssi on tutkijan kannalta monikerroksinen käsite: fiktiivisyys tuo lisää merkitysulottuvuuksia diskurssiin. Toisaalta puhumme kielestä, sillä käytämme tätä termiä viittaamaan niihin lingvistisiin merkkeihin, joiden kautta määrätty esitys välittyy meille. Mutta toisaalta joudumme viittaamaan myös kielen ulkopuolelle, koska kyseessä on kertova esitys. Kenen tai keiden diskurssista kertomus koostuu, ja mikä on siinä käytetty näkökulma? Kuka on vastuussa kertomuksen eri osien

¹⁶ Mills 1997, 1.

¹⁷ Rantanen 1997, 16.

¹⁸ Koivisto 1998, 21.

¹⁹ Alasuutari 1993, 18.

²⁰ Rantanen 1997, 16.

²¹ Emt., 17.

merkityksestä? Kuka on oletettu vastaanottaja ja miten tämä vaikuttaa merkitykseen? Mikä on se tulkinnallinen yhteys, johon todellinen vastaanottaja kertomuksen kulloinkin asettaa? Näihin kysymyksiin ei lingvistinen analyysi vastaa. Kertomustekstin analyysi on alue, jolla lingvistiseen analyysiin pyrkivä kielentutkija ja tekstin kokonaistulkintaan pyrkivä kirjallisuudentutkija voivat käydä hyvinkin hedelmällistä keskustelua, vaikka he lähestyvät tekstiä erilaisin odotuksin.²² Kertomuksen kaunokirjallisen kerronnan funktio on artikuloida kokemustamme ajasta. Vastavuoroisesti kertomus tuo ajan kieleen. Tässä syntyy kysymys viittauksesta tai uudelleenahmottumisesta, joka on kerronnan mimeettinen funktio. Fiktio tulee mielestäni ymmärtää ei-referentiaalisena kertomuksena.²³ Tarkoitan tällä sitä, että fiktiivinen teos luo itse maailman, johon se viittaa. Ei-referentiaalinen kertomus käsittelee kuvitteellisia tapahtumia, eikä sen tarvitse viitata todelliseen maailmaan. Jos tosiasioita sijoitetaan fiktiiviseen maailmaan, ne ovat ikään kuin fiktiivisen maailman tartuttamia ja alisteisia sille. Fiktio voi viitata myös tekstin ulkopuoliseen, todelliseen maailmaan, mutta sen kuvauksella on oma erityinen tietoppinsa ja kielioppinsa. Fiktiossa tapahtumat luodaan tekstissä ja tekstin kautta. Niitä ei ole olemassa ennen niiden tekstualisointia.²⁴ Romaani ei vain mekaanisesti heijasta sitä ulkoista asiaa, mistä se puhuu, vaan se samalla luo uudestaan tuota ilmiötä. Se organisoii ja muokkaa esittämänsä asian, ja siksi se on myös todellisuuden tuottaja. Tämän vuoksi representaatiot eivät ole irrallaan siitä todellisuudesta, jossa ne syntyvät. Ne edustavat todellisuutta, mutta myös merkityksellistävät, signifioivat, sen.²⁵ Kertova kirjallisuus on tositarinan näköistä. Kirjoitettiinpa millainen tahansa kertomus, se muistuttaa struktuuriltaan ja olemukseltaan historiaa eli tositapahtumien kertomista. Sekä kertova kirjallisuus että historia koostuvat kertovista lauseista. Molemmissa on edetty ajallisesti tapahtumien virtaa pitkin jostakin pisteestä johonkin toiseen pisteeseen. Fiktiivinen teos imitoi reaalista maailmaa. Imitoiminen tarkoittaa enemmän kuin representoiminen: se tarkoittaa uusien syvyysulottuvuuksien avautumista kaunokirjallisten teosten maailmaan. Teosta ei ajatellakaan litteänä kuvana, joka vastaa tai ei vastaa todellisuutta, vaan se nähdään avaruudellisena kappaleena, jossa on oma sisäinen imitaationsa. Imitatiivinen kertomus on tietty looginen rakenne, ilmaisutapa, jonka omassa maailmassa on erikseen kieli ja erikseen todellisuus. Todellisuutta kuvataan kielen avulla.²⁶

²² Tammi 1986, 25.

²³ Vrt. Ricoeur 2005, 164.

²⁴ Ks. Cohn 2006, 23, 24, 25.

²⁵ Rojola 1995b, 7

²⁶ Kinnunen 1976, 23.

Diskurssia voidaan pitää yhtäältä myytin tapaisena ja toisaalta sen vastakkaisena ilmiönä todellisuuden kuvauksessa: diskurssi on jatkuvaa prosessia eikä pysyvä, pyhä traditio. Myyttiä voidaan pitää pyhänä traditiona, esimerkinomaisena mallina, joka on elävä siinä mielessä, että se tarjoaa mallin jokapäiväiselle käyttäytymiselle.²⁷ Myytti on siis eräänlaista diskurssia, mutta toisaalta se on osana diskurssien muotoutumisessa. Mircea Eliade on todennut modernin ihmisen omaavan jäänteitä myyttisestä käyttäytymisestä eikä myyttinen ajattelu suinkaan ole hävinnyt.²⁸ Mielestäni diskurssin myyttinen kerros on Waltarin teosten struktuurissa olennainen elementti, eikä sitä näin ollen voi sivuuttaa. Myytti toimii kuin taustapeilinä ennen kaikkea hänen naisdiskursseissaan. Miehen suhteessa naiseen on taustalla luettavissa myyttinen kerros, joka löytyy ennen kaikkea tutkijan lukupaikalta.

Romaani taiteellisena, narratiivisena rakenteena on yksi tapa käsitellä diskursiivisia rakenteita. Se on jopa tapa irrottautua niistä, se voi kyseenalaistaa, tehdä naurunalaiseksi, ja toisaalta myös hyväksyä ne. Kuten Ismo Pellikka toteaa, kertomus (novelli, draama, juttu, satu, myytti tai jokapäiväiseen elämään kuuluva henkilökohtainen kertomus) on diskurssityyppi, jolla on sille ominainen rakenne. Tämä rakenne voidaan paljastaa narratiivisten superstruktuurien avulla.²⁹ Fiktiivistä tekstiä tutkittaessa tulee tutkia tuon tekstin omaa kielioppia. Narratiivinen totuus on siis lingvistinen ilmiö, ja se on todettavissa vain lukemalla. Tätä lukemista on minun tutkimukseni.

1.2.2 *Fiktion monet diskurssin tasot*

Fiktion diskurssintutkimusta monimutkaistaa kaunokirjallisen kertomustekstin hierarkkisesti järjestynyt rakenne, ja käsitteestä tulee yhä vain moniselitteisempi. Kertovassa fiktiossa on kolme erillistä tasoa, ja näillä kolmenlaisia agenteja, jotka ovat toisilleen alisteisia. Agenteja nimitetään henkilöiksi, kertojaksi (joka lausuu fiktiivisen diskurssin) ja tekstiksi. Itse kertomisakti on osa diskurssia, se, miten kertoja tapahtumaketjun välittää. Henkilöt puhuvat tarinan sisällä. Puheakteineen ja muine toimintoineen he ovat vuoro vaikutuksessa toisten henkilöiden kanssa. Henkilöille on näin avoinna suurempi joukko puheakteja kuin kertojalle: he voivat käyttää kaikkia reaali maailman puheakteja, kun taas kertojan puheakti on viime kädessä alisteinen itse kertomiselle. Kertominen tai kuvaaminen tai identifioiminen on kertojan keskeisin puheakti.³⁰

Kertomukseen kuuluvan fiktiivisen maailman välittyminen

²⁷ Auvinen 1977, 159.

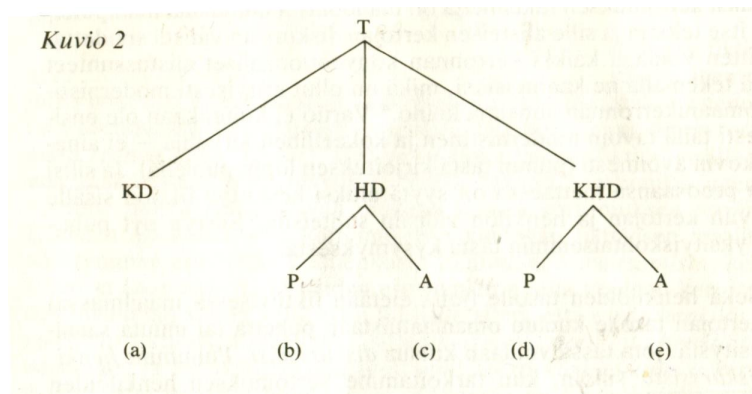
²⁸ Eliade 1963, 133.

²⁹ Pellikka 1997, 155.

³⁰ Chatman 1978, 161-166.

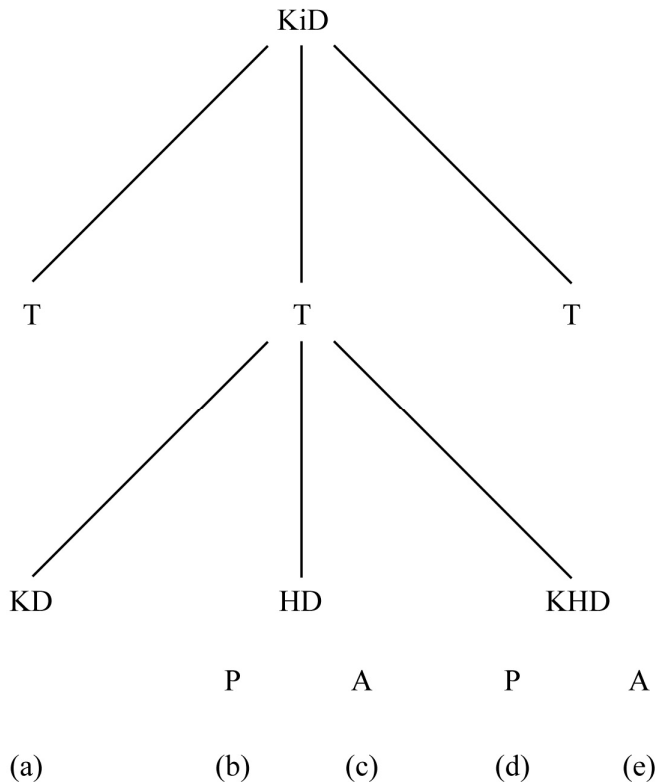
edellyttää kolmenlaista toimintaa: havaitsemista, kertomista ja kuvaamista. Ensin henkilöt havaitsevat fiktiivisen maailman. Sitten kertoja kertoo, että henkilöt havaitsevat. Lopuksi tekijän eli kirjailijan tuottama teksti kuvaa, kuinka kertoja kertoo, että henkilöt havaitsevat. Sekä henkilöiden tasolle että kertojan tasolle kuuluu puhetta tai sanallista ilmaisua, jota voidaan kutsua diskurssiksi. Henkilöiden diskurssi on kertomuksen henkilöiden itsensä tuottama esitys kuten dialogi. Kertojan diskurssia on kertojan lausuma esitys, jolle henkilöiden diskurssi on aina alistettu. Tämä alisteisuus voi olla piilevää, mutta se voidaan tuoda myös avoimesti esiin romaanikerronnassa esimerkiksi alleviivaamalla sitä, että kertojan lukijalle välittämä tieto ylittää henkilöiden havaintokyvyn rajat.³¹

Näitä kerronnan muotoja ja kaikkien näiden välisiä suhteita voidaan kuvata Pekka Tammen piirtämän kuvion avulla näin:



Tämän puukuvion avulla voidaan systematisoida ne tapaukset, joiden vaihtelusta moderni kaunokirjallinen teksti koostuu. T tarkoittaa tekstiä, K kertojaa ja H henkilöä. Vaihtoehtoisista kerronnan muodoista käytetään tässä lyhenteitä KD, kertojan diskurssi, HD, henkilön diskurssi ja KHD, kertojan ja henkilön diskurssi. Kahden jälkimmäisen avulla voidaan välittää joko henkilön puhetta (P) tai ajatuksia (A). KHD:ssä jää lukijan tulkittavaksi, onko välitetty henkilön vai kertojan puhetta ja ajatuksia vai molempia ja missä määrin. Tästä muodosta on perinteisesti käytetty nimitystä vapaa epäsuora esitys. Käytän tätä Tammen mallia tässä työssäni, mutta en kuitenkaan perusta analyysiani pelkästään tähän. Lisään kerroksiin vielä yhden tason, kirjailijan, ja puhun siis myös kirjailijan diskurssista, josta käytän lyhennettä KiD.

³¹ Tammi 1986, 27.



Kertojan ja henkilön diskurssi, KHD, on kerronnan muoto, jota Waltari käyttää hyvin paljon. On mielenkiintoista huomata, että niinkin modernin leiman saaneelle kirjailijalle kuin Virginia Woolfille tämä moodi on erityisen luonteenomainen.³² Mika Waltaria voitaisiin ehkä sittenkin pitää varsin modernina kirjailijana, jos tämä piirre katsotaan yhdeksi modernin elementiksi. Pekka Tammi korostaa, että mielenkiintoisin diskurssin muoto on jollain tavalla välittävä muoto: sellaiset tapaukset, joissa esiintyy sekä kertojan diskurssiin että henkilön diskurssiin liittyviä ominaisuuksia. Näin tuodaan yhteen eri hierarkian tasoille kuuluvat agentit: kertoja ja tälle alisteinen henkilö.³³ Kerronnan äänet sekoittuvat ja lukijan pääteltäväksi jää se, kuka puhuu ja kuka ajattelee. Tätä on erikoisen mielenkiintoista tutkia teoksessa, jossa puhutaan sellaisesta ristiriitaisesta, uutta tuovasta, pelottavasta ilmiöstä kuin uusi nainen. Kerronnan muoto erottuu toisista ratkaisevalla tavalla siinä, että sen avulla voidaan konstruoida vaikutelma henkilön mielessä olevasta esiverbaalisesta ajatuksesta tai tuntemuksesta, jonka kertoja meille välittää.

Koska Waltarin kirjoitustapaan on kuulunut toistavuus, hänen toistavien teostensa lukijalle kirjailijan diskurssi (KiD) tuo tärkeitä viestejä. Tarkoitan kirjailijalla sitä ulointa abstraktiotasoa, joka

³² Kylmä 2005, 82.

³³ Tammi 1986, 27.

voidaan lukea kertomuksen rakenteessa.³⁴ En tällä tutkimuksellani pysty sanomaan mitään siitä, mitä mieltä henkilö Mika Waltari on ollut uuden naisen ilmiöstä. Totta kai se, että hän on katsonut tarpeelliseksi käsitellä tuota aihetta yhden kokonaisen romaanin ja muutaman romaanin sivuteeman verran, ilmaisee, että hän on ollut asiasta kiinnostunut ja on halunnut osallistua asiasta käytyyn keskusteluun. Tätä ilmaisee myös tapa, jolla hän on tästä asiasta romaaneissaan puhunut. Waltari kertoo arkipäivän eli ajan ilmiöistä, jotka tosin nykyajan lukijalle ovat historian havinan värittäminä muuta kuin arkipäivää, mutta hän kiteyttää kuitenkin asiat kertomuksiksi, koska on ammatiltaan kirjailija. Se, että jokin narraatio käsittelee tiettyä diskurssia ja tiettyä tapaa esittää jotakin ilmiötä, ei ilman muuta vielä sano mitään siitä, miten tuohon ilmiöön kertomuksessa suhtaudutaan. Kuten Aarne Kinnunen on todennut, fiktiossa kertoja kertoo ja kirjailija julkaisee.³⁵ Tarinan omistaa kertoja, tuotannon kaikkine henkilöineen kirjailija. Tätä kautta voidaan ehkä päätellä jotakin siitä, miten kirjailija suhtautuu kertomukseensa. Tässä on tietysti tutkijan tulkintaa mukana niin kuin diskurssin olemukseen kuuluukin.

Waltari puhuu näin myös eri tekstiensä käymän dialogin avulla. Seuraava taso on yhteiskunnallinen diskurssi, jonka otan tutkimukseeni taustaksi. Tätä edustavat työssäni Paavolaisen ja Vaaskiven esseististen tekstien palaset.

Työni ei ole diskurssianalyysiä metodin perinteisessä mielessä, vaikka tutkinkin niitä retorisia mekanismeja, jotka tuottavat uuden naisen diskurssia Waltarin Helsinki-romaneissa. Tiedostan toki myös sen, että diskurssianalyysi on kaikkea muuta kuin sellainen metodisapluuna, joka olisi sovellettavissa mekaanisesti aineiston kuin aineiston tulkintaan. Kyseessä on enemmänkin väljä teoreettinen viitekehys, joka sallii hyvin monenlaisia menetelmällisiä sovellutuksia. Diskurssianalyysin keskeiset teoreettiset lähtökohdat on helppo hyväksyä tämänkin tutkimuksen lähtökohdaksi. Näitä lähtökohtia ovat oletukset kielenkäytön sosiaalista todellisuutta rakentavasta luonteesta, useista rinnakkaisista merkityssysteemeistä, kontekstisidonnaisuudesta ja kielen funktionaalisesta luonteesta. Rajaan tutkimukseni niin, että tutkin sitä, miten uudesta, modernista naisesta *Appelsiininsiemenessä*, sitä edeltävässä ja sitä seuraavissa Helsinki-romaneissa puhutaan. Naiskuvan käsite on määritelty nykytutkimuksessa uudelleen diskurssin käsitettä käyttäen. Naiskuva voidaan määritellä diskursiiviseksi muodostumaksi, kulttuuriseksi ja rakennetuksi kuvaksi, joka jäsentää aktiivisesti sosiaalista todellisuutta ja merkityksiä.³⁶ Mielestäni narratologiseen

³⁴ Kinnunen 1980, 15.

³⁵ Emt., 15.

³⁶ Launis 2005, 32; Koivunen, Anu 1995, 25, 29.

tutkimukseen sopiikin paremmin tällainen prosessia kuvaava, ei-staattiselta tuntuva käsite, jonka etuja on myös se, ettei se assosioi pelkästään näköaistiin kuten käsite kuva. Tässä on oikeastaan myös diskurssin määrittely. Kiinnitän työssäni huomion siihen, mistä elementeistä ja miten kuva naisesta on tuotettu.

Kontekstiksi tulee tässä tutkimuksessa ennen kaikkea fiktiivinen teos ja sen hierarkia. Minun on näin ollen tutkittava henkilöiden diskurssit ja kertojan diskurssi saadakseni ulosluettua kirjailija Waltarin uuden naisen diskurssin näissä kyseisissä romaaneissa. Uskon Boris Uspenskin ajatuksiin siitä, että analysoimalla niitä näkökulmia, joista kerronta on esitetty, saadaan tutkittua teoksen struktuuria ja näin päästään komposition sommitteluun. Uspenski toteaa, että näkökulman probleemi on välittömässä yhteydessä niihin taiteisiin, joissa on määriteltävissä kaksi tasoa: ilmaisun ja sisällön.³⁷

Diskurssi asettuu näin varsin monimutkaisesti käsitteeksi. Siitä tulee hierarkkisesti eri suuntiin laajeneva ja tiedostan sen epäjohdonmukaisuuden vaikutelman, mikä näin tutkimalla ja siitä kertomalla syntyy, semminkin kun Waltari kirjoittaa toistaen. Näin kuitenkin saadaan fiktiosta esille eri näkökulmien luomaa rakennetta. Waltari käyttää varsinkin *Appelsiininsiemenessä* kovin runsaasti polyfonista näkökulmaa. Teksti on kuin sinfonia: erilaiset ajatukset, tunteet ja ideologiat sulautuvat kokonaisuudeksi, jossa riitasoinnut ovat yhtä yleisiä ja merkityksellisiä kuin sopusoinnut. Pekka Tammen luoma malli sopii erittäin hyvin tällaisen polyfonisen, fiktiivisen tekstin analysoimiseen, koska fiktiivisen maailman kokonaisuudessa näkökulmat ja kerronnan hierarkkinen retoriikka ovat olennainen tekijä. Myös *Surun ja ilon kaupungissa* käytetään usein tätä muotoa, mutta kerronta on selvemmin kertojan vastuulla. *Suuri illusioni* -romaani rakentuu Waltarille tyypilliselle minäkerronnalle. Koska selostava kertoja kertoo kokevan minän eli henkilön havaitsemisesta, on tässäkin välittävä muoto, jossa esiintyy samanaikaisesti kertojan ja henkilön diskurssiin kuuluvia ominaisuuksia.

Waltarin teksti *Appelsiininsiemen*-romaanissa rakentuu enemmän spatiaalisesti kuin kronologisesti. Se rakentuu eri henkilöiden ja kertojan puhumisten ja ajattelujen kautta tuotuihin saman asian tai ilmiön representaatioon. Tähän puhuntojen vaihteluun Waltari tuo myyttien käytöllä lisää monimerkityksellisyyttä tai oikeammin sanottuna monitulkintaisuutta. Waltari käyttää myyttiä kertomuksena, joka on saanut erityistä painoarvoa siksi, että se ilmaisee yleispätevällä ja ajattomalla tavalla keskeisiä inhimillisiä kokemuksia.³⁸ Tekstissä on näin paitsi kertojan ja henkilön puhuminen ja ajattelu myös heidän myyttinen ajattelunsa, joka usein

³⁷ Uspenski 1991, 12.

³⁸ Mazzarella 1981, 24.

on osa heidän puhumistaan. Olennaista on erikoisesti se, miten kertoja suhtautuu tähän myyttiseen metaforiseen rakenteeseen. Käytän myyttisen puhunnan analyysiin Joseph Campbellin ja Annis Prattin arkkityyppejä uudestisyntymisen matkan malleja, mutta tämän kerroksen käsittely jää tutkimuksessani varsin pinnalliseksi.

Waltari onnistuu hyvin luovalla tavalla matkimaan käytännön kenttää. Hän artikuloi kokemustamme ajasta käyttäen tätä kertomuksen funktiota niin kuin vain ammattitaitoinen kirjailija osaa.³⁹ Merkitys koostuu usein romaanissa kuin kuva. Rakenne on metaforista siinä mielessä, että kirjailija sijoittaa useita sisältöjä samaan paikkaan, ja tällä tavoin metaforinen rakenne toimii Waltarin tekstissä kronologista rakennetta vastaan.⁴⁰ Paikka, johon useita sisältöjä sijoitetaan, on henkilö, mutta usein myös tila, joka taas miltei henkilöityy. Koska tutkin vuorovaikutuksen moninaisuutta, täytyy minun tutkia myös vuorovaikutuksen väliin jääviä tekijöitä, miten nämä vaikuttavat puheen kulkuun ja vastaanottoon, miten syntyy yhteisymmärrystä ja väärinymmärrystä ja hämminkiä.⁴¹ Erityisen kiintoisaa tässä mielessä on Tammen määrittelemän kertojan ja henkilön diskurssin analysoiminen *Appelsiininsiemen*-romaanissa. Kertojan ja henkilön diskurssi on kertojan ja henkilön ajatuksia ja puheita mielenkiintoisella tavalla sotkeva diskurssi. Tällaisena tuotettuun diskurssiin tulee mukaan myös huomattavan paljon lukijan tulkintaa ja näin syntyy romaanin metaforinen rakenne. Waltari käyttää hyvin paljon tätä muotoa kertojan ja henkilöiden diskurssien lisäksi. Tarkoitukseni on kuvata tätä ennen muuta romaanissa *Appelsiininsiemen*, mutta jotta saan mukaan myös kirjailijan puhunnan uudesta naisesta, otan mukaan tutkimukseeni myös romaanit *Suuri illusio*, *Palava nuoruus* ja *Surun ja ilon kaupunki*. Näissä teksteissä ei kuitenkaan ole *Appelsiininsiemenen* polyfonista retorista rakennetta, vaan asiat esitetään yksivivaisesti minäkerronnalla. Toisaalta Waltarin käyttämä kaksinkertaisen minäkertojan tekniikka tuo *Suuren illusionin* tekstiin hierarkkista kertojan diskurssin (KD) ja henkilön diskurssin (HD) välistä keskustelua ja siten omanlaistaan retoriikkaa. Teosten kaikkien kerrosten yhteinen diskurssi ja niiden välinen vuoropuhelu on kirjailijan puhuntaa ilmiöstä uusi nainen.

1.2.3 Fiktio hierarkkinen retoriikka ja kommunikaatio

Tarinan ja diskurssin jako vastaa venäläisten formalistien erottelua: mitä kerrotaan ja miten kerrotaan. Diskurssin käsite

³⁹ Vrt. Ricoeur 2005, 164, 165.

⁴⁰ Soikkeli 1998, 31-33.

⁴¹ Vrt. Blomstedt 2003, 9.

korostaa näin kommunikaatiota, tarinan välittämistä ja välittymistä.⁴² Tutkimuksen kohteeksi nousee itse interaktiotilanne eikä pelkästään puhe tietyssä tilanteessa. Kun kyseessä on fiktio, hierarkkinen teksti, analyysin tärkeäksi kohteeksi nousee paitsi se, miten henkilö suhtautuu niihin tiloihin, joissa hän kohtaa erilaisia naisdiskursseja, myös kertoja ja se, miten kertoja suhtautuu niihin yhdistelmiin, joihin henkilöt joutuvat.

Kaunokirjallisissa teksteissä on erotettavissa tiettyjä viestintätasoa.⁴³ Teoksen sisäisessä maailmassa voidaan erottaa taso, jolla kertoja välittää asioita kertomuksen kohteelle eli yleisölle ja abstraktimpi taso, jolla sisäistekijä välittää asioita sisäislukijalle. Jätän sisäistekijän tarkemman tutkimisen kuitenkin pois tästä tutkimuksestani.⁴⁴ Koska sisäistekijä voidaan abstrahoida tekstistä jonkinlaisena tekstin normien ja arvojen alkuperänä, siltä toisaalta puuttuu ääni tai sen ääni on siinä, mistä puhun kertojan retoriikkana.⁴⁵ Kun lähdetään tutkimaan vuorovaikutusta, kuvaan astuu retoriikka. Retoriikka tutkii semioottisena tieteenä vuorovaikutuksen koko moninaisuutta. Tässä on siis myös mahdollista soveltaa puheaktiteoriaa teoksen sisäisiin maailmoihin, teoksen eri kerrontatasoille.⁴⁶ Aristoteles toteaa, että retoriikka on kyky havaita kunkin asian yhteydessä vakuuttava. Puheella voidaan aikaansaada kolmenlaisia vakuuttumisen syitä, ensinnäkin puhujan luonteeseen perustuvia, toiseksi kuulijan mielentilaan perustuvia ja kolmanneksi itse puheeseen perustuvia joko osoittamisen tai näennäisen osoittamisen kautta.⁴⁷ Retoriikassa erotetaan yleensä kaksi puolta: argumentaatio, joka tutkii niitä strategioita, joilla kuulija tai lukija halutaan vakuuttaa yms. ja poetiikka, joka tutkii käytettyjä käsitteitä, erotteluja ja näiden taustalla olevia kielikuvia. Keskityn enemmänkin argumentaatioon, mutta en kokonaan unohda poetiikkaa. Kertojan kohdalla argumentaatio on se lopputulema, joka antaa viitettä siitä, miten kirjailija Waltari suhtautuu tekstissä representoimaansa ilmiöön. Kysymys on siitä, onko kertojan tavoitteena tehdä ilmiö uskottavaksi, epävarmaksi tai joksikin muuksi. Koska argumentaatioissa pyritään, toisin kuin matemaattisessa todistuksessa, hankkimaan tai vahvistamaan yleisön

⁴² Vainikkala 1983, 127.

⁴³ Kettunen 1983, 193.

⁴⁴ Sisäistekijän käsite jakoi Teemu Ikosen (2004, 42,43) mukaan narratologit kahteen leiriin suhteessa tekstin autonomisuuteen. Ikonen on sitä mieltä, että käsite piti elossa mielikuvaa tekstistä autonomisena ja tilallisesti rajautuneena objektina eli teoksena. Se, että jätän sisäistekijän analyysistäni pois, ei liity minulla mitenkään tähän ajatteluun, ellei sitten tiedostamattomasti.

⁴⁵ Miettinen 2005, 108; Tammi 1992, 24; Rimmon- Kenan 1991, 110,111, 112,

⁴⁶ Blomstedt 2003, 8.

⁴⁷ Aristoteles 2002, 10, 11.

hyväksyntää esitetyille väitteille, se ei koskaan tapahdu tyhjiössä. Siinä oletetaan aina ennalta tietty puhujan ja yleisön välinen suhde tai kohtaaminen.⁴⁸ Ensimmäiseksi tärkeäksi kohdaksi tässä asetuu se, millaiselle yleisölle kertoja kertoo. Poetiikkaakaan ei voi sivuuttaa, koska teksti on aina ”esitys, jossa puhuja päätyy esittämiinsä johtopäätöksiin käyttämiensä retoristen keinojen ja metaforien avulla tai ohjaamana”.⁴⁹

Uuden retoriikan lähtökohtana on, että kielelliset konstruktiot ovat aina retorisia. Tarkoituksenani on eritellä, miten kielellisten valintojen ja käytäntöjen kautta synnytetään todellisuutta, rajataan ratkaisuvaihtoehtoja ja luodaan sitoutumista tiettyihin ajatusmalleihin. Näin voidaan myös löytää sellaista, mitä ei paljain silmin havaitse. Tämä on yksi tapa kurkistaa itsestänselvyyksien horisontin taakse. Käytän tässä tutkimuksessani väljästi soveltaen J. L. Austinin puheaktiteoriaa ja Chaim Perelmanin uutta retoriikkaa, mutta olennaisena metodisena lähteenä on myös Aristoteleen Retoriikka. Tiedostan toki tilanteen, jonka Keijo Kettunen ilmaisee: puheaktiteoria ei ole, kuten ei diskurssianalyysikään, mikään yleisaparaatti, joita voisi soveltaa mihin tahansa kirjalliseen analyysiin. Kirjallisuuden tulkinnassa on tärkeitä teemoihin, kieleen ja rakenteisiin liittyviä ongelmia, joiden tarkastelussa puheaktiteorialla ei ole mitään käyttöä. Mutta siitä on hyötyä erilaisten kirjallisuuden viestintätapojen, kuten esimerkiksi kertojan kommunikaation tutkimuksessa⁵⁰ ja tätä juuri tutkin. Liitän Austinin mallin tutkimuksessani enemmänkin kirjailijan retoriikkaan.

Kertoja kertoo aina jollekin. Kertojalla on aina yleisö. Argumentointi on jollekin osoitettua. Yleisö on kaikki ne, joihin puhuja pyrkii argumentoinnillaan vaikuttamaan. Austin erottaa puheaktimallissaan ilmauksen sanomisessa neljä erilaista tekoa. Ilmauksen lokuutio esittää tietyn merkityssisällön, joka viittaa johonkin asiaan. Illokuutio kuvaa sitä, miten merkityssisältö esitetään; väittämällä, toteamalla, kysymällä jne. Sanoessaan jotakin puhuja toivoo saavansa kuulijassa aikaan jonkin vaikutuksen. Tätä Austin kutsuu ilmauksen perlokuutioksi. Viimeiseksi puhe on aina myös teko fyysisenä toimintana.⁵¹ Yleisö on erilainen riippuen kertojan puheen teosta: vakuuttamisesta, suostuttelusta, selittämisestä, väittämisestä tai kysymisestä. Perelman toteaa, että suostutteluun tähdätään erityisyleisölle suunnatuissa esityksissä ja vakuuttamista taas käytetään universaaliyleisöön vedottaessa.⁵² Miten näiden romaanien kertomusten merkityssisältö esitetään? Millä

⁴⁸ Perelman 1996, 25.

⁴⁹ Alasuutari 1993, 146.

⁵⁰ Kettunen 1983, 198.

⁵¹ Austin 1962, 121; vrt. Ohman 1971, 245.

⁵² Perelman 1996, 20, 25.

tavalla tähän päästään? Mitkä ovat kertojien argumentaation tekniikat? Minkälaisia ovat kertojat? Miten kertojat ilmaisevat itsensä?

Waltarin kerronnalliset ratkaisut ovat usein omiaan etäännyttämään kertomusta todellisuudesta, vaikka hänen teoksiaan usein onkin luettu avainromaaneina. Näin tehtiin esim. *Suuren illusionin* kohdalla ja myös trilogian *Isästä poikaan* päätösosa *Palava nuoruus* on nähty omaelämäkerrallisena fiktiona. Mielestäni Waltari kuitenkin kirjoittaa juuri niin, että hänen tekstiensä retoriikka puhuu yli omaelämäkerrallisuuden ja tutkimukseni yhtenä tavoitteena on osoittaa tämä.

Kertojan viestin tutkimiseen on Teun van Dijkillä malli, jota käytän väljästi soveltaen tässä tutkimuksessani.⁵³ Kertomuksissa voidaan van Dijkin mukaan erottaa kertojan äänenä yhteenveto, puitteet, orientaatio, komplikaatio, ratkaisu, arviointi, kooda ja päätös. Yhteenveto, joka saattaa olla myös kertomuksen alussa, liittyy kertomuksen meneillään olevaan keskusteluun tai edelliseen aiheeseen tai sitten antaa kuulijoille tärkeää ennakkotietoa tulossa olevasta kertomuksesta. Puitteet täsmentävät ajan ja paikan ja kertomuksen henkilöt. Orientaatio kuvaa tilanteen, joka johti mutkistumiseen eli komplikaatioon. Puitteet, komplikaatio ja ratkaisu muodostavat kertomuksen tapahtumien ytimen. Komplikaatio ilmaisee jotakin sellaista, joka sotii kertojan tavoitteita, toiveita tai odotuksia vastaan. Ratkaisukategoria ilmaisee toimenpiteet, joihin sitten ryhdyttiin. Arviointikategoria ilmaisee kertojan henkilökohtaisia mielipiteitä kuvattuja tapahtumia kohtaan ja se esiintyy joko kokonaisrakenteen tietyssä kohdassa tai pitkin sitä. Kooda ja päätös ovat kategorioita, jotka ilmaisevat, mikä kertojan mielestä on kertomuksen relevanssi siinä kontekstissa, jossa kertomus on kerrottu.⁵⁴

Reseptioestetiikan jälkeinen kirjallisuudentutkimus ymmärtää myös lukijan merkityksen tekstin merkityksen tuottajana. Tutkittuani Waltarin pienoisoromaaneja lisensiaatintyössäni huomasin, että nämä tekstit tuottavat paljon merkityksiä nimenomaan sukupuolen kautta. Vaikka en katso metodisessa mielessä harjoittavani feminististä kirjallisuudentutkimusta, olen kuitenkin päätenyt sukupuolen lukemisen metodiin diskurssien retorisen analyysin avulla. Sukupuolierojen lukeminen ei siis ole minulle ollut lähtökohta, vaan se on analyysin lopputulos. Minun tutkimukseni tavoitteena ei ole osallistua patriarkaatin ja seksismin vastaiseen taisteluun, vaan olen halunnut tutkia, miten Waltari puhuu ristiriitaisesta ilmiöstä uusi nainen. Tiedostan sen merkityksen, mikä osuus omalla lukijuudellani on merkityksen muodostumisessa. Minä kontekstuaalistan tutkijana

⁵³ Pellikka 1997, 155; van Dijk 1993, 153, 154.

⁵⁴ van Dijk 1993, 153-154.

lukemaani ja haluan siksi tuoda tähän tutkimukseni tekstiin omat kokemukseni siinä prosessissa, joka Waltarin tekstien lukeminen minulle tutkijana on ollut.⁵⁵ Siksi olen näinkin pitkään kuvannut omaa portaittain edennyttä tutkimustani, joka alkoi lisensiaatintyöni tuloksena syntyneestä huomiosta Waltarin 1930-luvulla kirjoittamasta uudenlaisesta naiskuvasta. Metodisena alkuoivalluksena toimivat Olavi Paavolaisen nykyajasta kirjoittamat tekstit, joissa Paavolainen ylistää nykyaikaa ja pelkää naista ja nykyaikaa sekä näiden tekstien lomassa luetut kulttuurimaantieteelliset analyysit. *Appelsiininsiemen*-romaani alkoi näkyä minulle tutkijana tekstinä, jossa kaupunki on aivan eri tila miehelle ja naiselle. Näin minulle alkoi avautua tilojen ja puhuntojen, diskurssien käsitteet. Waltarin tekstejä pitkään lähilukien tutkineena olin lukenut hänen käyttävän puhuntoja rikkaalla ja moninäkökulmaisella tavalla. Nainen on eri miehen kuin naisen puhumana ja on syytä tutkia, kuka puhuu naisen. Varsinkin kertojat ovat useimmiten Waltarilla miehiä.

Waltari käyttää puhuntoja niin rikkaalla tavalla, että niiden tutkiminen ja aukilukeminen tuo mielestäni uuden näkökulman hänen kirjailijanlaatuunsa. Näin päädyin artikulaatioon ja retoriikkaan. Artikulaatio ei ole pelkästään yhteys asioiden välillä, vaan se on myös yhteyksien luomisen prosessi, eikä diskurssien artikuloituminen yhteen ole satunnaista.⁵⁶ Artikulaatiota on pidetty sekä teoriana että metodina.⁵⁷ Tässä tutkimuksessa artikulaatio on enemmänkin metodi, mutta ei sellaisena kuitenkaan kaiken selittävä kaavio, joka lasketaan tekstin päälle.

Kaunokirjallinen teos on diskurssi, jonka lauseilta puuttuvat ne illokutiiviset sävyt, jotka niihin normaalisti yhdistettäisiin. Sen illokutiivinen sävy on mimeettinen.⁵⁸ Jonkinlainen illokuutio romaanin tarkan puheaktianalyysin perusteella kuitenkin on ehkä nähtävissä ja sitä olen ollut etsimässä. Kyse on siis Aristoteleen luettelemista kolmesta argumentaation tasosta: eetoksesta, paatoksesta ja logoksesta. Muodollinen logiikka on riittämätön väline päätelmien järjellisyuden arvioimiselle. Argumentointia tarvitaan siellä missä on kyse epävarmoista asioista tai arvoihin perustuvista kysymyksistä. Argumentoinnissa liikutaan ”todennäköisyyden maailmassa”, pyritään lisäämään tai vähentämään jonkin väitteen uskottavuutta. Yhteisymmärrys arvoista syntyy argumentoinnin, väitteiden, vastaväitteiden ja niiden perustelemisen kautta. Jos halutaan arvioida jonkin arvoarvostelman

⁵⁵ Vrt. Liljeström 2004, 25-43.

⁵⁶ Hall 1999, 104-105; Työlähti 2006, 17.

⁵⁷ Ks. Rättyä 2007, 21.

⁵⁸ Vrt. Austin 1962, 121; Kettunen 1983, 192; Ohmann 1971, 246; van Dijk 1993, 189.

järjellisyttä, on tutkittava, miten sitä puoltavia tai vastustavia kantoja todellisuudessa perustellaan ja miten ne saavuttavat uskottavuutensa.⁵⁹ Voidaan puhua myös artikulaatiosta, kahden tai useamman elementin yhteen kytkemisestä, jolloin niistä muodostuu ykseys. Artikulaatio liittyy tekstin sen merkitykseen, merkityksen todellisuuteen ja jopa käytännön vaikutuksiin.⁶⁰

Totean Aristoteleen sanoin tehtäväni tutkiessani romaanin retoriikkaa: retoriikan tehtävä on käsitellä kysymyksiä, joita harkitsemme ilman, että meillä olisi siihen tieteellinen vastaus. Kirjailijan ”harkinnan kohteena” ovat olleet siis ”asiat, jotka näyttävät voivan olla yhdellä tai toisella tavalla”.⁶¹ Muistan myös, että silloin kun todistamisessa käytettävät merkit oletetaan yksiselitteisiksi, tapahtuu argumentaatio luonnollisella kielellä, jossa tulkinnallisuutta ei voida sulkea pois.⁶² Käsitän kaunokirjallisen tekstin imitatiiviseksi. Fiktiivinen teos imitoi reaali maailmaa jossain mielessä. Kertomuksella on reaalisen raportin struktuuri, mutta kielen ja todellisuuden välillä on kuilu, joka näkyy sekä henkilöiden että kertojan maailmankuvassa. Tämä merkitsee aivan uusien syvyyssulottuvuuksien avautumista kaunokirjallisen teoksen maailmaan. Teosta ei voida ajatella litteänä kuvana, joka vastaa tai ei vastaa todellisuutta, vaan se on nähtävä avaruudellisena, moniulotteisena kappaleena, jossa on oma sisäinen imitaationsa. Kokonaisuus voi vastata lukijan reaalista todellisuutta, mutta suhde on paljon mutkikkaampi kuin peilin suhde paljastettuun esineeseen.⁶³ Fiktio on ei-referentiaalista ja tämä merkitsee ennen kaikkea sitä, että fiktiivinen teos luo itse maailman, johon se viittaa. Fiktio voi viitata myös teoksen ulkoiseen maailmaan, mutta sen ei tarvitse tehdä sitä. Tästä johtuen fiktiota määrittää kaksi toisiinsa liittyvää erityispiirrettä. Ensinnäkään sen tekstin ulkopuolista maailmaa koskevien viitteiden ei tarvitse olla paikkansapitäviä ja toiseksi se ei viittaa yksinomaan tekstin ulkopuoliseen maailmaan.⁶⁴ Nämä Aarne Kinnusen ja Dorrit Cohnin ajatukset fiktiosta ovat minun lähtökohtiani lähtiessäni tutkimaan kirjailijaa, joka usein leimattiin avainromaanien kirjoittajaksi.

Mika Waltari kirjoitti toistaen samoista ilmiöistä erilaisia teoksia ja nämä teokset yhdessä argumentoivat voimakkaammin ja selkeämmin kuin yksittäiset teokset. Tämä retoriikka avaa lukijalle kirjailijan puhunutta teosten metaforisen rakenteen kautta. Myös tämä tosiasia on tutkimukseni taustalla.

⁵⁹ Vrt. Palonen & Summa 1996, 63.

⁶⁰ Hall 1992, 335-380; Rojola 2004, 37.

⁶¹ Aristoteles 2002, 12.

⁶² Perelman 1996, 16.

⁶³ Kinnunen 1976, 22- 24.

⁶⁴ Cohn 2006, 23-25.

1.3 *Aikaisemmasta Waltari-tutkimuksesta*

Mika Waltari on paljon luettu suomalainen kirjailija. Ritva Haavikko totesi vuonna 1982, että Mika Waltaria on luettu viimeisten viidenkymmenen vuoden aikana enemmän kuin ketään muuta suomalaista kirjailijaa sekä kotimaassa että ulkomailla, mutta häntä on tutkittu harvinaisen vähän.⁶⁵ Markku Envall toteaa Waltarin olleen ”alusta saakka vielschreiber, hän kehittyi kirjoittamalla”.⁶⁶ Waltari on yhtenä tutkittuna kirjailijana muutamassa teoksessa tai artikkelissa ja useimmiten tulenkantajana. Haavikko pitää nurinkurisena tilannetta, jossa näin tunnetun kirjailijan tuotanto paistaa ”kirjallisuudentutkimuksessamme jokseenkin kartoittamattomana valkeana läiskänä”.⁶⁷ Olen samaa mieltä Haavikon kanssa siitä, että kirjailija Waltarin tekstit ovat tutkimisen arvoisia ja tämä Ritva Haavikon lausuma olikin eittämättä yksi syy siihen, että päätin jatkaa sivulaudaturtyötäni lisensiaatintyöksi ja nyt väitöskirjaksi asti. ”Kartoittamaton valkea läiskä” on toki alkanut täytyä ennen minun tutkimustani. Markku Envall julkaisi vuonna 1994 ensimmäisen, kattavamman tutkimuksen Mika Waltarin romaaneista. Envallin teos, *Suuri illusionisti. Mika Waltarin romaanit*, samoin kuin Panu Rajalan teokset *Noita palaa näyttämölle. Mika Waltari parrasvaloissa (1998)* ja *Unio Mystica. Mika Waltarin elämä ja teokset (2008)* ovat tuoneet uudenlaista näkökulmaa Waltarin tuotantoon. Markku Envall oli vielä vuonna 1994 hiukan Ritva Haavikon tapaisesti sitä mieltä, että Waltaria on tutkittu ”kohtalaisesti”, mutta tutkimukset ovat vielä hajallaan ja piilossa. Kokonaisesityksen ”yritelmiä” on Envallin mukaan ollut kaksi: tutkielmakokoelma *Mika Waltari — mielikuvituksen jättiläinen* ja Paavo Rissasen *Valtakunnan illuusio*. Molemmat ovat vuodelta 1982. Edellisen pulmana on Envallin mukaan kirjoittajien ja näin ollen näkökulmien moninaisuus, jälkimmäisen taas kristillinen tulkinta.⁶⁸ Eija Komun väitöskirjassa *Armon tyhjiössä. Kristillinen eksistentiaalisuus eräissä Mika Waltarin, Helvi Hämäläisen ja Paavo Rintalan 1950-luvun romaaneissa (1995)* Waltari taas on vain yksi tutkituista kirjailijoista samoin kuin Kari Mäkisen väitöskirjassa *Unelma jälkikristillisestä kulttuurista ja uskonnosta. Tulenkantajien oppositio kansankirkollista arvomaailmaa vastaan (1989)*. Pelkästään Waltarin teoksista tehtyä väitöskirjaa ei ole vielä julkaistu. Waltari-tutkimus on Ritva Haavikon ja Panu Rajalan ansiosta ollut paljolti biografista, johon tutkimussuuntaan houkuttelevat hänen monet avainromaaniksi luokitellut teoksensakin. Markku Envall on lähestynyt Waltarin teoksia

⁶⁵ Haavikko 1982, 7.

⁶⁶ Envall 1994, 15.

⁶⁷ Haavikko 1982, 8.

⁶⁸ Envall 1994, 398.

teoslähtöisemmin.

Juhani Niemen mukaan Waltari on nyttemmin sekä arvostettu että suuren yleisön rakastama kertoja oltuaan 1930-luvulla ideologisesti suuntautunut ajanvirroissa liikkuva kirjailija⁶⁹ ja 1950-luvulla lähinnä viihdekirjailijaksi luokiteltu. Arvostus ja yleisön suosio eivät suinkaan aina kiinnity yhteen.⁷⁰ Niemen mukaan kirjallisuussosiologit puhuvat kolmenlaisista kirjallisista menestysteoksista, fastsellereistä, bestsellereistä ja steadysellereistä. Viimeksi mainituille on ominaista tasainen kysyntä pitemmän ajan kuluessa.⁷¹ Tyypillisenä steadyseller-kirjailijana Juhani Niemi pitää Mika Waltaria, joka ansaitsee nimityksen ennen muuta *Sinuhe egyptiläisen* saaman suosion ansiosta.⁷² Monien lukijakyselyiden tulos on 1900-luvulla ollut *Sinuhe egyptiläisen* nouseminen suosituimmaksi luetuksi teokseksi.⁷³ Teos saavutti tämän aseman jopa etupäässä ammatikseen lukevien keskuudessa tehdyssä haastattelututkimuksessa. Haastattelun teki Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen laitos Turun kirjamesseilla vuonna 1992.⁷⁴

Nykyään Waltari koetaan toki tutkimuksen arvoiseksi yliopistojen kirjallisuudentutkimuksen laitoksilla ympäri maan. Syynä siihen, että Waltaria jo tieteellisestikin tutkitaan, ovat varmasti tutkimusten teoreettisten kehysten ja lähestymistapojen muutokset. Kulttuurintutkimuksen puolelta ja osin tämän tieteenalan metodien ansiosta on kirjallisuudentutkimukseenkin tullut aiheiden suhteen radikaali muutos. Enää ei materiaalia luokitella tutkimusarvottomaksi. Paljon kirjoittanut kirjailija Waltari tuli tosiaan usein leimattua kevyempien tekstiensä takia ajanvietekirjailijaksi ja siksikin aikaisemmin akateemisessa maailmassa tutkimuskelvottomaksi. Minun tutkimukseni yhtenä tarkoituksena on tuoreuttaa akateemista Waltari-näkemyistä.⁷⁵ Olen vakuuttunut myös siitä, että Waltarin monikerroksinen tapa rakentaa kerrontaa avautuu yhteen tai muutamaan teokseen suuntautuvalla, lähiluentaan perustuvalla tutkimuksella.

1.4 Tutkimukseni rakenteesta

Waltarin tapa puhua toistamiseen samasta teemasta eri teoksissaan tuottaa tietysti minunkin työhöni toistoa. Moniääninen, teemaa eri näkökulmista ja eri äänien kautta valottava

⁶⁹ Niemi 1997, 151.

⁷⁰ Niemi 1983, 7.

⁷¹ Niemi 1997, 11.

⁷² Niemi 1983, 112, 116.

⁷³ Esim. Helsingin Sanomat 15.1.1989, Helsingin Sanomat 6.1.1996.

⁷⁴ Helsingin Sanomat 17.10.1993.

⁷⁵ Ks. Rajala 2008, 231.

Appelsiininsiemen moninkertaistaa tämän piirteen. Toistan tietoisesti joitakin Waltarin teosten kohtia, mutta ne tulevat esille eri näkökulmista ja tuottaen eri asioita. Myös teoreettinen viitekehysteini ja tutkimuksellinen lähestymistapani, joista puhuin aikaisemmin tässä pääluvussa, tuottavat toistoa.

Tutkimukseni jakaantuu 12 päälukuun. Ensimmäinen luku on johdatus tutkimukseeni, jossa kerron suhteellisen laveasta teoreettisesta viitekehysteistäni. Kerron, miten rakennan nykyaikaisen narratologisen, feministisen kirjallisuudentutkijan puhunutta Mika Waltarin kertomasta uudesta naisesta ja tuon mukaan nykyisen kerronnantutkimuksen pluralismin.

Toisessa luvussa kerron Waltarin ensimmäisestä uudesta naisesta, Caritaksesta ja siitä, miten fiktion monipolvinen hierarkia hänet puhuu tässä minäkertojan puhumassa romaanissa. Olen aloittanut tämän tutkimustyöni Waltarin runsaimmin puhumasta uudesta naisesta, Irenestä, ja Waltarin ensimmäinen uusi nainen, Caritas, tuli tutkimuskirjoittamiseksi ensin vain vihjeenomaisena alkupisteenä. Tutkijan kertomukseni uudesta naisesta noudatti e-intentionaalisesti täsmälleen Waltarin teosten yhteistä kertomusta tästä ilmiöstä. Keskiössä on *Appelsiininsiemen*. Koska Waltari kertoo uudesta naisesta ensimmäisen kerran *Suuressa illusionissa*, käsittelen toisessa luvussa uutta naista ja naisen maantiedettä tässä romaanissa. En voi tutkia puhetta naisesta tutkimatta puhetta vastaparista, miehestä. Puhun siis myös miehen paikoista ja tiloista. Waltari laajensi myös tilojen käyttöä runsaammin puhutussa *Appelsiininsiemenessä*, ja tästä syystä tulevat miesten paikat ja tilat enemmän esille myöhemmin tutkimuksessani: luvussa seitsemän.

Luvussa kolme esittelen *Appelsiininsiemenen* uuden naisen, Irenen, sellaisena kuin kertoja hänet kertomukseen tuo. Kiinnostavaa on se, miten ja millä ehdoilla Irenestä tulee subjekti uuden naisen diskurssiin. Tutkimukseni keskiössä on kysymys siitä, miten uusi nainen toimii naissubjektin uudelleenkokemisessa. Romaani kertoo Irenen moniäänisesti ja monesta eri näkökulmasta, joten analysoin tässä luvussa Irenen tarinaan tuleminen. Luvussa neljä kerron, miten Irene kohtaa näitä uusi nainen -diskurssin personoituja hahmoja: koulutyttöjä, opiskelijatyttöjä, poikamiestyttöjä ja moottorimorsiamia. Luvussa viisi kerron siitä paikasta, joka kautta aikojen useimmiten on liitetty naiseen: kodista. Koti on ollut naisen paikka kertomuksissa sekä absoluuttisena että metaforisena, mielen paikkana. Käsittelen uuden naisen tilaa ja paikkoja *Appelsiininsiemenessä* edelleen luvussa kuusi.

Luvussa seitsemän käsittelen uuden naisen vastadiskurssien paikkoja, koska myös niiden tutkiminen kertoo paljon uuden naisen paikoista. Aloitan tutkijan kerrontani tässä luvussa uuden naisen tärkeällä vastadiskurssilla: äidillä ja hänen paikoillaan. Koska minun on tutkittava sosiaalisena sukupuolena myös uuden naisen

vastapuolta, miestä, jonka paikkana Helsinki romaanissa *Appelsiininsiemen* ennen kaikkea näyttäytyykin, käsittelen myös miesten paikkoja. Mielenkiintoinen lähtökohta minulle tutkijana oli todeta hyvin pinnallisella ensi lukemisella, että *romaanissa on paljon enemmän miesten paikkoja*. Minussa heräsi paljon kysymyksiä. Miten miesten paikat kuvataan? Jääkö niiden kerronta absoluuttisten paikkojen sanalliseksi kuvaukseksi? Kuvataanko niitä subjektin tunteiden kautta? Onko niissä sellaisia paikkoja, joita ei kerrota naisen paikkoina? Tilat ja paikat ovat olennainen osa uusi nainen -tematiikkaa ja Waltarin teoksissa niitä on paljon ja eri tavoin kerrottuna. Siksi luvut viisi, kuusi ja seitsemän vievät tutkimuksestani suuren osan. Uusi nainen -tutkimuksessa ei mikään tunnu menevän ristiriidattomasti. Uskallan Nina Työlahteen vedoten todeta, että tämä johtuu kohteen: uuden naisen tunteisiin vetoavuudesta tutkimuskohteena. Uusi nainen on kameleonttinen tutkimuskohde, joka kestää ja mukautuu menettämättä kumouksellista luonnettaan, ja pakottaa samalla tutkijan hermeneuttiseen ja toisaalta implisiittiin tunnelukemiseen.⁷⁶ Luvussa kahdeksan tarkastelen sitä, mikä on kertojan retorinen viesti uudesta naisesta. Kaikki nämä Ireneä käsittelevät luvut puhuvat siitä, miten ja millä ehdoilla Irenestä tulee subjekti uusi nainen -diskurssiin, vai tapahtuuko näin ollenkaan.⁷⁷

Luvussa yhdeksän kerron *Palavan nuoruuden* uudesta naisesta, joka puhutaan päähenkilömiehen, Juhaniin kautta. Juhani kohtaa romaanissa uuden naisen diskursseja. Luvussa kymmenen kerron hiljaiseksi vaietusta uudesta naisesta *Surun ja ilon kaupungissa*, jossa uusi nainen ei enää puhu itse kokemisestaan. Luvussa yksitoista kerron, miten Mika Waltari lopuksi marginalisoi ilmiön uusi nainen sijoittamalla sen viihteeksi nimeämäänsä teokseen. Kaikki Helsinki-romaanit yhdessä luettuna merkityksellistävät toisaalta uuden naisen Waltarin *Appelsiininsiemenessä* aivan uudella tavalla. Tätä luentaa esittelen luvuissa yhdeksän, kymmenen ja yksitoista.

1.5 Waltarin tuotannosta

Mika Waltaria (1908–1979) ovat jotkut pitäneet ensimmäisenä suomalaisena ammattikirjailijana. Tämän epiteetin hän on saanut ennen muuta huomattavan laajan tuotantonsa ansiosta, mutta myös siksi, että hän tosiaan elätti itsensä ja perheensä kirjoittamalla. Näin ajatellen hän ehkä onkin se ensimmäinen Suomessa vaikuttanut ammattikirjailija, jona toisaalta voi myös pitää Juhani Ahoa. Markku Envall vertaa Waltaria Balzaciin ja sanoo kummankin tiuhan

⁷⁶ Työlahti 2006, 29, 30.

⁷⁷ Ks. Jokinen 2004, 203.

julkaisemisen perustuvan mielikuvaan kirjailijasta ammattina, jolla voi elää.⁷⁸

Ritva Haavikko on laatinut Waltarin tuotannosta kaavion, josta ilmenee, mitä tämä minäkin vuonna on kirjoittanut. Kaavio kertoo todella poikkeuksellisesta tuotteliaisuudesta. Vuosina 1925–1964 Mika Waltarilta ilmestyi 22 romaania, 15 pienoisromania, 7 salapoliisi- ja seikkailuromania, 2 matkakirjaa, 2 satukirjaa, 6 runokirjaa, 4 novellikokoelmaa, 11 tietokirjaa, 26 näytelmää, 8 elokuvakäsikirjoitusta ja 7 kuunnelmaa. Lisäksi Waltarilta ilmestyi eri lehdissä 334 kirjoitusta ja 89 runoa.⁷⁹ On otettava huomioon, että Haavikon tuottama kaavio on vain yksi tutkimustulos ja että näin monipuolisesti tuotteliaan kirjailijan kohdalla varmasti syntyy vielä uusia kaavioita: Waltarin käyttämiä nimimerkkejä on paljastunut vielä Haavikon tutkimuksen ilmestymisen jälkeen.

Markku Envall oli vuonna 1994 sitä mieltä, että Waltarin tuotannon tärkein osa on romaanit ja toiseksi tärkein tutkijaansa odottava dramatiikka. Pelkästään omalla nimellä julkaistujen romaanien määrä on Envallin mukaan 38, pienoisromaneja ilmestyi 13.⁸⁰ Romaanit jakaantuvat Envallin mukaan aikalais- ja historiallisiin romaaneihin, näistä edelliset taas pienois- ja normaalimittaisiin romaaneihin.⁸¹ Panu Rajala on sittemmin korjannut tuota Envallin mainitsemaa puutetta teoksellaan *Noita palaa näyttämölle* (1998). Pelkästään Waltarin draamatuotanto: 26 näytelmää, on niin laaja, että se riittäisi näytelmäkirjailijan elämäntyöksi. Waltarin näytelmätuotanto kattaa sitä paitsi miltei kaikki draaman lajit: hän kirjoitti symbolistisia ja elämäntutkimuksellisia näytelmiä, historiallisia aatedraamoja, keveitä ja vakavia komedioita, veijarinäytelmiä, farsseja, kiertuenäytelmiä, seuranäytelmiä, propagandanäytelmiä ja tilauksesta isänmaallisia juhlanäytelmiä. Rajala toteaa, että Waltarin näytelmätuotannosta puuttuvat lajeina vain runodraama ja täysi tragedia.⁸²

Appelsiininsiemen oli Waltarin toinen romaani ja tuotannon yhdeksäs teos.⁸³ Tilaustyönä Suomen Merimieslähetykselle vuonna 1925 kirjoittamansa sivumäärältään suppean romaanin *Jumalaa paossa; Kertomus Jumalan johdatuksesta* Waltari koetti myöhemmin

⁷⁸ Envall 1994, 15.

⁷⁹ Haavikko 1982, 7,8,9.

⁸⁰ Envall 1994, 396, 99.

⁸¹ Emt., 9.

⁸² Rajala 1998, 11.

⁸³ Tilaustyönä Suomen Merimieslähetykselle 17-vuotiaana kirjoittamaansa romaania *Jumalaa paossa* Waltari itse myöhemmin häpesi eikä halunnut sitä laskettavan teoksiinsa, mutta tutkijat ovat kuitenkin laskeneet sen mukaan, ks. *Kirjailijan muistelmia*, 23.

unohtaa. *Appelsiininsiemen* on Envallin jaottelun mukaan aikalaisromaani ja normaalimittainen. Aikalaiskuvaukset aloitti esikoisromaaniksi nimetty *Suuri illusioni* (1928) ja päättivät *Felix Onnellinen* (1958) ja kolmas *Palmu-salapoliisiromaani* (1962). Pienoisromaneja Waltari kirjoitti vuodesta 1937 vuoteen 1953, jolloin 1961 julkaistu *Koiranheisipuu* kirjoitettiin. Historiallista epiikkaa edustavat sukutrilogia *Isästä poikaan* (1933, 1934, 1935), *Sinuhe egyptiläinen* (1945), *Mikael Karvajalka* (1949), *Mikael Hakim* (1950), *Turms kuolematon* (1955), *Valtakunnan salaisuus* (1959) ja *Ihmiskunnan viholliset* (1964). Simo Sjöblom on julkaissut Waltarin teoksista bibliografian vuonna 1992. Waltari kirjoitti paljon myös salanimillä, joista nimet M. Ritvala, Leo Arne, Nauticus, Periskooppi, Kapteeni Leo Rainio, Leo Rainio, Kristian Korppi, Untamo Raakki, Perroquet, Nequiqam ja Naamio ovat Simo Sjöblomin bibliografiassa mukana. Vuonna 2008 Mika Waltarista ilmestyi ensimmäinen elämäkerta, Panu Rajalan *Unio Mystica; Mika Waltarin elämä ja teokset*.

Huikkea tuotannon määrä on ollut osaltaan luomassa Waltarista myyttiä ”mielikuvituksen jättiläisenä”. Tosiasiassa Waltari on versiokirjailija⁸⁴ ehkä vielä suuremmassa määrin kuin F. E. Sillanpää. Markku Envall on todennut, että Waltarin kirjoitustapaan kuuluu toistavuus.⁸⁵ Olennaista on, että samat teemat ja kuviot esiintyvät läpi tuotannon ensin runona, sitten novellina, pienoisromaanina ja lopulta mammuttiteoksissa, joista Waltari on tullut erityisen tunnetuksi ulkomaita myöten. Pienoisepiikassa, joka onkin Waltarin tuotannon taiteellisesti arvokkainta osaa, teemat ovat kiteytyneimmillään. Pienoisepiikkaan keskityin itse lisensiaatintyössäni vuonna 1988.

1.6 Avaus olennaiseen puheeseen: moderniin ja uuteen naiseen

1.6.1 Moderni

Modernin, moderniuden ja modernisaation käsitteet eivät ole kovin yksiselitteisesti määriteltävissä. Modernista on puhuttu ja puhutaan vieläkin monella eri tavalla. Olen Paula Havasteen kanssa samaa mieltä siinä, että ehdotonta määritelmää modernismille ja sitä kautta myöskään modernille ei voi eikä tule antaa.⁸⁶ Jaan Nina Työlähen ja Kukku Melkaksen ajatuksen siitä, ettei koskaan ole mahdollista rakentaa muita kuin osittaisia ja osallisia kuvia menneisyydestä.⁸⁷ Kaikkiin teksteihin rakentuu tietty maailmankuva ja huomaamattomia arvojärjestyksiä pujahtelee tieteelliseenkin

⁸⁴ Käsite on Panu Rajalan, Rajala 1998, 11.

⁸⁵ Envall 1994, 57.

⁸⁶ Havaste 1998, 26, Hall 1995, 14.

⁸⁷ Melkas 2006, 16, 17; Työlähti 2006, 15; vrt. myös Tainio 2007, 51.

tekstiin jo tutkimusasetelmassa ja taustakirjallisuudessa saati sitten käsitteiden määrittelyssä.⁸⁸ Kaunokirjalliset tekstit ovat monitulkintaisia ja jokaisella tutkijalla on oma ymmärtämishistoriansa ja informaation käsittelytilanteensa. Jokaisen tutkijan on mahdollista löytää tekstistä uusia merkityksiä käyttämänsä käsitejärjestelmän avulla.⁸⁹

Riitta Jallinoja toteaa teoksessaan *Moderni elämä* (1991), että hänen tutkimuksensa kohteen voi täsmentää kysymällä, miten ihmiset ajattelevat ja elävät, kun he ovat moderneja. Jotta tämä voitaisiin osoittaa, on tutustuttava niihin teksteihin, joissa modernin elämän piirteet lausutaan.⁹⁰ Kukku Melkas esittää, että sukupuoli toimi yhtenä jäsentävänä käsitteenä moderniteetin rakentumisessa 1900-luvun alkukymmeninä.⁹¹ Vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen horjumisen ja sen seuraukset sekä oikeudellisessa että poliittisessa järjestelmässä tuottivat väistämättömiä muutoksia sukupuolten välisiin valtasuhteisiin. Näin tapahtui Suomessa niin kuin muuallakin Euroopassa voimallisesti 1900-luvun alussa. Melkas määrittelee moderniteetin viittaavan ennen kaikkea tiettyihin ristiriitaisiin ajan ja historiallisen tietoisuuden kokemuksiin. Moderniteettia voi luonnehtia erityisesti kriisin tunnon ajaksi tai kriisin tunteen kokemiseksi. Kun sukupuolipolitiikka oli keskeisellä sijalla modernisaation prosessien muotoiluissa, auttoivat nämä samat prosessit vastaavasti panemaan alulle jatkuvan sukupuolen uudelleenkuittelun. Tätä uudelleenkuittelua tapahtui niin ajan uusissa teorioissa modernista, sukupuolesta ja seksuaalisuudesta kuin kirjallisuudessa ja taiteessa.⁹² Ritva Hapuli on sitä mieltä, että sodanjälkeisissä kirjoituksissa ja keskusteluissa uusi ihminen näyttävästi sukupuolistui naiseksi.⁹³ Muutosta koskenutta keskustelua käytiin kolmen naistyyppin kautta, jotka olivat moderni nainen, äiti ja ”ylijäämäinen”, yksinäinen nainen. Tyypit olivat idealisoituja konstruktioita, mutta niitä käsiteltiin ikään kuin luonnollisina totuuksina siitä, millaisia naiset olivat ja millaisia heidän olisi pitänyt olla. Poikamainen, erilaisuudella leikittelevä, itsenäinen ja seksuaalisesti vapaa moderni nainen edusti muutosta ja oli näin seksuaalisten ja kulttuuristen pelkojen itseoikeutettu symboli. Jatkuvuutta ja perinnettä edusti modernin naisen vastakohtana itseoikeutetusti äiti. Kolmas tyyppi, naimaton nainen, merkitsi modernin naisen ja äidin välistä välittäjää. Tämä tyyppi herätti kysymyksen, tulisiko hänestä moderni nainen, jos hänestä ei

⁸⁸ Ks. Tainio 2007, 51.

⁸⁹ Kuusinen 2008, 16.

⁹⁰ Jallinoja 1991, 11.

⁹¹ Melkas 2006, 14.

⁹² Emt., 12,14; ks. myös Hapuli 2000, 93.

⁹³ Hapuli 2000, 93.

voinut tulla äitiä, mutta tyyppi myös muutti aikaisemman naimattoman naisen kuvaa: säälistävä vanhapiika saattoikin olla ylpeä moderni nainen.⁹⁴

1920- ja 30-luvuilla vallitseva keskustelu maaseudun ja kaupungin välillä oli pitkälti keskustelua perinteisestä ja modernista. Valtaosa suomalaisista asui vielä 1930-luvulla maaseudulla ja suomalaisen romaanin valtalinja olikin realistinen maaseutukuvaus. Raoul Palmgren on sitä mieltä, että kirjallisuuteemme levisi 1920-luvulla ”äkillinen ja kiihkeä suurkaupungin ja tekniikan palvonta”. Vaikka 80 % väestöstä asui tuolloin maalaiskunnissa ja elinkeinjakautumasta yli 60 % edusti maa- ja metsätaloutta, leimattiin perinteinen maalaisrahaan kuvaus ennen kaikkea tulenkantajain ryhmässä ”sotatunki kirjallisuudeksi”.⁹⁵

Kaupungistuminen ja kaupunkielämä ovat tietysti modernin elämän keskeisimpiä ilmentymiä. Kaupunki määriteltiin 1930-luvulla runollisesti paikaksi, missä erilaisten elämänmuotojen hajanaiset säteet yhtyvät polttopisteeksi saavuttaen näin ympäristöä suuremman tehon ja kirkkauden.⁹⁶ Suurkaupunki on monikasvoinen entiteetti, kuvien palapeli, josta ei saa mitään yhtä kuvaa tai näkökulmaa, vaan se on kelluvia kuvia ja hetkiä. Systemaattinen tulkinta ja analyysi ovat mahdottomia tästä moninaisuudesta ja vaihtuvuudesta.⁹⁷

Kaupungin ja maaseudun vastakohtaa sekä naista siihen liittyen käsiteltiin 1920- ja 1930-luvun kaunokirjallisuudessa usein varsin mustavalkoisesti: asiat nähtiin vastakkainasetteluna, kuten ilmiöt yleensäkin tuona aikana. Kun kaupunki alkoi kohota modernin elämän symboliksi ja paikaksi, alettiin kuitenkin peräänkuuluttaa suomalaista kaupunkiromaania. Teoksessa *Pidot tornissa* nimimerkki Pessimisti (Juhani Teljo), mutta ennen muuta Olavi Paavolainen teoksissaan, esitti tämän kaupunkikuvauksen vaatimuksen. Suurkaupungista vasta unelmoitiin ja sitä romantisoitiin. Romantisointi oli mustavalkoisuuden ohella ajan yleinen tapa käsitellä asioita. Näin teki Mika Waltarikin esimerkiksi runossaan ”Teräskukat” kokoelmassa *Valtatiet* vuonna 1928.

Yksin,
yö.
Suurkaupungin houraileva uni
jättiläiskäsivarsin
Teräskukkia, betonia, ammoniakkaa.

Toisaalta romantisointi tarkoitti ainakin Olavi Paavolaiselle juuri

⁹⁴ Roberts 1994, 1-6.

⁹⁵ Palmgren 1989, 9.

⁹⁶ Schulman 1995, 8.

⁹⁷ Gilloch 1996, 170.

äärimmäistä mustavalkoisuutta. Olavi Paavolainen kirjoitti romantiikasta *Nykyaikaa etsimässä* -teoksessaan:

Sillä eikö romantiikan ja romanttisten olosuhteiden luomisessa juuri räikeät vastakohtat ja äärimmäisyysilmiöt esitä aivan ratkaisevaa osaa? Eikö romanttisessa mielessä sankari, ihanne ja epäjumala ole ihminen, joka taitavimmin ja sulavimmin suorittaa *salto mortalensa* vastakohtasta toiseen — pahasta hyvään, yllellisyydestä köyhyyteen, vihasta rakkauteen, onnesta murheeseen (tai päinvastoin!) — tai joka intohimoisesti toteuttaa elämässään vain yhtä ainoata pyrkimystä äärimmäisyyteen asti huolimatta siitä, tuottaako se hänelle menestyksen vai turmion? (NE, 234.)

Kaupunki-ihannointi liittyy myös laajempiin ristiriitaisiin, mustavalkoisiin yhteiskunnallisiin, ideologisiin ja poliittisiin keskusteluihin. Yleismaailmallinen lama oli ulottunut Suomeen jo 1928 ruokkien niitä perikadon ja kaaoksen ajatuksia, joita ensimmäinen maailmansota oli herättänyt. Suuri murros vuosisadan alussa oli otollinen perusta autoritaarisille poliittisille asenteille, äärimmäisyysliikkeille ja johtajanpalvonnalle myös Suomessa (Lapuanliike, AKS, IKL). Suomen 1930-luvulle oli kaiken kaikkiaan luonteenomaista jyrkkä poliittis-ideologinen ja kulttuurinen kahtiajakautuneisuus, joka pakotti etenkin sivistyneistön ja älymystön ottamaan kantaa vallitseviin ideologisiin suuntauksiin, ennen kaikkea tietysti fasismiin ja kommunismiin.⁹⁸ Kielitaistelu oli vuosisadan alkuvuosina yltynyt ja maassa oli kaksi kirjallisuutta, jotka elivät kyllä sovussa mutta etäänntyivät ja vieraantuivat toisistaan yhä enemmän.⁹⁹ Kirjallisuudessa näkyi varsinkin 1920-luvun puolivälin jälkeen rintamajako myös toisella tavalla ja se näkyi nimenomaan suomenkielisessä modernismissa. Toisella puolella olivat Uno Kailas, Lauri Haarla ja Toukokuun ryhmä, toisella lähinnä Paavolaisen johtama tulenkantajien joukko, joka ei ollut niin yhtenäinen ja samanmielinen kuin voisi ajatella. Yhteistä näille oli ekspressionistinen ihmisyydjulistus, runoilijan ymmärtäminen lunastajaksi ja tulevaisuuden tiennäyttäjäksi: uuden ihmisen idea. Erottavana tekijänä oli suhtautuminen toisaalta kansallisuuteen, toisaalta kosmopolitismiin, vanhaan ja uuteen. Tulenkantajien liikkeen nuorekkaisiin päämääriin kuului taistelu ”korpikulttuuria” vastaan muutenkin kuin kaupunkikulttuurin esiintuomisella. Kansallinen eristäytyminen täytyi murtaa: haluttiin avata ikkunat Eurooppaan ja kauemmaksikin.¹⁰⁰ Toukokuun ryhmä toisaalta halusi

⁹⁸ Karkama 1999, 7; vrt. myös Kallio 1982, 24-28.

⁹⁹ Laitinen 1984, 10.

¹⁰⁰ Kallio 1982, 26.

korostaa yhteyttä kansalliseen perinteeseen ja samalla toimia eri sukupolvia yhdistävänä voimana. Paavolaisen näkemyksen mukaan tulenkantajien voima oli juuri siinä, että se oli uuden sukupolven muodostama ryhmä, yhteydet vanhempaan sukupolveen olivat omiaan heikentämään sitä.¹⁰¹ Mika Waltarin kuulumisesta tulenkantajiin ollaan oltu itse kirjailija mukaan lukien eri mieltä eri aikoina, mutta varsin lähellä hän ajatuksineen oli tuota ryhmää ja varsinkin Olavi Paavolaista.¹⁰² Ryhmän nimeä on kirjoitettu sekä isolla että pienellä alkukirjaimella. Koska ryhmä ei ollut niinkään kiinteä, sopii mielestäni pieni alkukirjain hyvin ja sitä käytänkin tässä tutkimuksessani.¹⁰³ Tulenkantajat olivat jossain määrin oppositiossa myös kansankirkollista arvomaailmaa vastaan.¹⁰⁴ Maailmansotien välisen ajan eurooppalaisen nuoren älymystön yleinen vasemmistolaisuus ei juuri levinnyt Suomeen vielä 1920-luvulla, mutta 1930-luvulla syntyi Kiila-ryhmä kantamaan tätä aatetta.

Olavi Paavolaisen *Nykyaikaa etsimässä* vuodelta 1929 lienee ollut kuuluisin aikakauden uutta elämänmuotoa, taidetta, kansainvälisyyttä sekä kaupunki- ja tekniikkamodernismia julistava teos. Paavolainen ei, kuten Ritva Hapuli toteaa, kuvannut talouspulaa, sairauksia ja nälänhätää, vaan hän keskittyi uuden elämäntunnon, elämäntavan ja muutoksissa syntyneen uuden ihmisen etsintään.¹⁰⁵ *Nykyaikaa etsimässä* asettuu näin ollen luonnolliseksi taustakontekstiksi tutkimuksessani. Teos puhuu myös uudesta naisesta omalla kiihkeällä tavallaan.

Mika Waltarin ensimmäinen romaani, *Suuri illusio* (1928), joka nosti kirjailijan yleisempään tietoisuuteen ja jonka perusteella hän ennen muuta Olavi Paavolaisen ansiosta sai uuden ajan airueen nimen, käsitteli jo paljolti suomalaiskaupunkiteemoja, mutta kaupunki siinä oli myös Berliini ja ennen muuta Pariisi. Enemmän Helsingin ympärille Waltari sitten rakensi muut kaupunkiromaaninsa. Ajan ristiriitaisuudesta ja jokaisen ajan puhuntojen paradoksaalisestakin tunnepitoisuudesta kertoo erikoisella tavalla Olavi Paavolaisen keskenään päinvastaiset viestit Mika Waltarin teoksista. Vuonna 1932 ilmestyneessä teoksessaan *Suursiivous eli kirjallisessa lastenkamarissa* Paavolainen pilkkaa myös itseään siitä, että innostui Waltarin *Suuresta illusionista*.

Saavuttaessa proosan merkkivuoteen 1928 murtuvat
sitten viimeisetkin sulut vanhemman polven

¹⁰¹ Lassila 1987, 97 - 99.

¹⁰² Haavikko 1982, 56; Haavikko 1971, 13.

¹⁰³ Panu Rajalan mielestä tulenkantajat on sekalaisin ja hajanaisin kirjallistaiteellinen ryhmä, joka Suomessa milloinkaan on vaikuttanut, ks. Rajala 2001, 14.

¹⁰⁴ Tätä vastakkainasettelua käsittelee Kari Mäkisen väitöskirja (1989).

¹⁰⁵ Hapuli 2000, 89.

kriittisyyden tieltä nimenomaan Mika Waltarin ”Suuren illusionin” ilmestyessä...Nyt oli siis nuori polvi muka vihdoinkin ”lunastanut lupauksensa”: oli saatu se odotettu ”suuri”, ”oikea”, ”moderni” romaani. ROMAANI, ROMAANI, ROMAANI!! — Siitä ilmestyy heti neljä painosta. Koko maa hoippuu ihastuksen humalassa maistettuaan nuoren Mika Waltarin ”villillä riemulla, polttavalla tuskalla maustettua sydänverta...”¹⁰⁶

Ehkä Paavolaisen ylistys ja sittemmin yhtä ylitsepursuava kritiikki osaltaan vaikuttivat siihen, että Waltari sitten kirjoitti *Appelsiininsiemenen* jälkeen *Helsinki*-trilogiansa ja ennen muuta romaanin *Surun ja ilon kaupunki*, jota Markku Envall pitää kahden edellisen romaanin kirjallisen ohjelman jälkikäteisenä lunastamisena ja taiteellisena voittona.¹⁰⁷ Tässä romaanissa kaupunki, Helsinki, on enemmän kuin peruspaikka. Kaupunki personoituu, se rinnastuu kuvauksen kohteena henkilöihin.¹⁰⁸ Kaupunki toimii novellimaisen romaanin ja monien henkilöiden yhdistävänä tekijänä.

Waltarin kaupunkikuvaus on ollut läpi tuotannon osaltaan ajalle ominaista kaupunkiestetiikkaa mutta myös paljon muuta. Kaupungilla on samoin kuin kirjallisella tekstillä yhtä monta tulkintaa kuin lukijaa. Sama kaupunki on aistittavissa monella eri tavalla. Fyysinen todellisuus yhtyy tunteeseen, muistamiseen ja ymmärtämiseen. Suhteemme kaupunkiin on ambivalentti: kaupunki on sekä kiehtova että pelottava. Tunnelmat saattavat kaupungissa vaihdella hyvinkin nopeasti. Kaupunki täytyy kuitenkin nähdä kulttuurisesti: on kyse erilaisten tulkintojen lukemisesta ja niiden yhdistämisestä. Minä luen nykyaikaisena tutkijana 1930-luvulla kirjoitettua kaupunkia, joka ei välttämättä ole samanlainen kuin fyysinen Helsinki tuolloin.¹⁰⁹ Waltarin Helsinki-romaneissa kaupunki oli enemmän miesten paikka, niin kuin se todellisessa elämässä tuolloin olikin. Itse asiassa jo se, miten kaupunki määritellään, on kulttuurisidonnainen asia. Klassinen kaupunkimääritelmä on Max Weberin vuodelta 1921. Hänen mukaansa keskeisintä näissä eri kulttuurien uskonnollisissa, taloudellisissa ja oikeudellisissa keskuksissa on niiden oikeudellinen ja poliittinen luonne, mutta myös koolla on merkitystä. Kaupunki on suurikokoinen taajama.¹¹⁰

Kaupunki merkitsi 1920-luvulta lähtien uudenlaista elämänmuotoa, tekniikkaa, radiota, elokuvia. Se merkitsi myös uutta arkkitehtuuria. Kaupunki merkitsi modernia, julkista elämäntapaa

¹⁰⁶ Paavolainen 1932, 35-36.

¹⁰⁷ Envall 1994, 14.

¹⁰⁸ Emt., 35, 38.

¹⁰⁹ Ks. Virtanen 1997, 100; Koskela 1995, 61.

¹¹⁰ Virtanen 1997, 106.

katuineen, kahviloineen, väkijoukkoineen. Moderni sankari saattoi irtautua juuristaan, saapua tuntemattomana kaupunkiin ja tarkkailla tuntemattomia ihmisiä. Tällainen tarkkailija eli flanööri oli vuosisadan alun kirjallisuudessa kuitenkin yleensä mies. Tässä tulee jälleen eräs dilemma naismyyttien ja todellisuuden suhteen, ja uusi nainen lähti purkamaan ristiriitaa: yksi ilmiön tavoitteistahan oli astua yksityiseltä alueelta julkiseen.¹¹¹

Yksityisyys häviää suurkaupungissa, ja tähän liittyy myös massatuotannon ja massatiedotuksen käyttäminen teemana jopa niin intiimillä tunnepitoisella alueella kuin rakkausrunossa. Kaikkialle maailmaan levinneet mainokset ja iskelmät tuovat ennen suljettuihin huoneisiin katujen, kahviloiden, junien, autojen teräsinfonian. Ihminen tavallaan menettää yksilöllisyyttään tällaisessa suuressa kollektiivissa, jossa on koko maailma mukana.¹¹² Oman ajan airut, Mika Waltari, kirjoitti Helsingistä edellä mainittujen romaanien lomassa myös täysin toisenlaista kerrontaa, jossa hän vaihtoi nykyajan romantiikan menneisyyden realismiin. *Mies ja haave* (1933), *Sielu ja liekki* (1934) ja *Palava nuoruus* (1935) muodostavat trilogian, joka kuvaa kolmen sukupolven vaiheiden kautta Helsingin ja sen sivistyneistön kasvua vuodesta 1869 vuoteen 1933.¹¹³ Trilogian viimeinen osa päättyy kuvaamaan Helsinkiä ja sen asukkaita kahden aikakauden murroksessa samoin kuin *Appelsiininsiemen*. Waltarin peruspaikka, Helsinki, on jälleen näyttämönä myös vakavassa ajanvieteromaanissa *Ihmeellinen Joosef* (1938), joka toistaa keveämmässä sävyssä *Appelsiininsiemenen* tematiikkaa. Romaanin minäkertojana toimii poikkeuksellisesti nuori nainen.

Kaupunki edusti 1930-luvulla myös vierasta, ulkoa tuotua, vaarallista, epäaitoa ja uhkaavaa. Tällaisena se usein rinnastui ajan teksteissä esiintyvään toiseen yhtä vaaralliseen modernin symboliin: naiseen. Kuten kaupunki, myös uusi aktiivinen nainen syntyi modernin murroksessa. Naisella yksilöllisyyden menettäminen tapahtui monimutkaisemman prosessin kautta kuin miehellä, varsinkin kun samoihin aikoihin, jolloin tämä kosmopoliittinen, kollektiivinen minuuden kokeminen vyöryi kirjallisuuteen, Suomessa kuitenkin vallitsivat myös kotitalousideologian mukaiset ajatukset kodista naisen tilana. Ideologia pyrki rakentamaan naisesta turvallisuutta, pysyvyyttä ja velvollisuudentunnetta painottavaa kansakunnan ruumiillistumaa.¹¹⁴

Nainen ja kaupunki nähtiinkin usein turmiollisena yhdistelmänä. Paavolaisella kaupunki rinnastuu modernin metaforana usein naiseen. Olihan naisen ja kaupungin rinnastukselle selkeä

¹¹¹ Kurikka 1995, 15.

¹¹² Lassila 1987, 162.

¹¹³ Ks. emt., 47.

¹¹⁴ Melkas 2006, 210.

todellisuuspohjakin olemassa: jo 1880-luvulta alkaen muuttoliike toi kaupunkeihin muuttajina enemmän naisia kuin miehiä. Naisten siirtyminen kotoa työelämään, siirtyminen koti- ja perheolennosta kansalaiseksi, itsenäistyminen ja yksilöistyminen avasi naiselle uuden elämän, ja käsite uusi nainen ilmensi kaikkia noita muutoksia, joita 1900-luvun alussa tapahtui. Käsite tuli yleisempään käyttöön 1900-luvun alussa, vaikka muutokset käynnistyivät jo edellisen vuosisadan lopussa.¹¹⁵

1.6.2 Uusi nainen

Uusi nainen on käsite, jota käyttivät niin aikalaiset kuin myöhempi tutkimuskin puhuessaan aikaisemmasta olennosta selvästi erottuvasta modernista naisesta. Uusi nainen -nimitystä käytettiin eräänlaisena sateenvarjokäsitteenä 1900-luvun alussa niistä erilaisista hahmoista, joiden katsottiin merkitsevän uutta suhteessa perinteiseksi määriteltyn naiseuteen. Naisten modernisuus on nähty leimallisesti murtautumisenä julkisuuteen työn, koulutuksen ja yhteiskunnallisen osallistumisen muodossa. Julkisuutta korostettaessa on helposti unohdettu ja trivialisoitu naisten kokemukset kodissa, perheessä, identiteetissä, ruumiillisuudessa, seksuaalisuudessa ja ihmissuhteissa. Samasta unohtamisesta voidaan tietysti puhua myös miesten kohdalla: mies on ollut modernin kertomuksessa sukupuoleton, universaali hahmo.¹¹⁶ Käsite on ollut ongelmallinen ja monimerkityksinen.

Nina Työlahden kuvaus uuden naisen näkyvästä näkymättömyydestä ja käsitteen ongelmallisuudesta valoi minuun uskoa jatkaa ristiriitaisen ilmiön tutkimista. Molemmat väitöskirjat antoivat myös uskoa hiukan hankalan tieteellisen viitekehyksen käyttämiseen, ja se olikin jo tosiaan alkanut etsiä mielessäni uusia suuntia suhteessa muihin painotuksiin ja paradigmoihin. Kukku Melkaksen lähinnä Nietzscheen pohjautuva ajatus on, ettei koskaan ole mahdollista rakentaa muita kuin osittaisia kuvia menneisyydestä ja tämä pätee myös tutkimuksen tekijään, joka osaltaan rakentaa yhden osittaisen ja osallisen kuvan menneisyydestä.¹¹⁷ Pyrkimyksenäni ei ole esittää yhtä absoluuttista totuutta tutkimieni romaanien naispuhunnasta. Uskon Iris Kuusisen tavoin, että sanataideteoksen tulkinta on päättymätön prosessi¹¹⁸ eikä ole olemassa objektiivista tekstin lukemisen tasoa. Vasta ja vain lukijan kautta toteutuu tekstin merkitys.¹¹⁹ Olen Nina Työlahden

¹¹⁵ Aalto 1993, 92, 93.

¹¹⁶ Immonen et al. 2000, 8.

¹¹⁷ Melkas 2006, 17.

¹¹⁸ Kuusinen 2008, 16.

¹¹⁹ Maarit Leskelä-Kärki nimittää tätä hermeneuttiseksi lukutavaksi Hans Georg Gadameriin vedoten., ks. Leskelä-Kärki 2006, 79.

tavoin sitä mieltä, että oman tutkijanpuheeni ja tutkimusasetelmieni taustalla ovat omien tietojeni lisäksi omat tunteeni, jotka vaikuttavat lukukokemukseeni eikä vain tulkintaani.¹²⁰ Nina Työlähti on sitä mieltä, ettei uudelle naiselle voi antaa yhtä ainoata täsmällistä, lopullista määritelmää. Sen sijaan hän päätyy antamaan karkean määritelmän perustaen sille, että uusi nainen on idea, ajatuksellinen muoto, joka sijoittuu hiukan epämääräiseen ajalliseen kehykseen. Uusi nainen on muutoksen manifestaatio. Työlähti pitää käsitettä ajatuksellisena muotona, joka suuntautuu sekä yksityiseen että julkiseen kokemiseen. Julkinen kokeminen sallii uuden naisen esiintyvän naisemansipaation merkkinä, kun taas yksityinen kokemus tuo uuden naisen yksityiseen käyttöön, esimerkiksi yhdeksi oman identiteetin luomisen strategiaksi.¹²¹ Kaisa Vehkalahti on samoilla linjoilla todetessaan, että uudesta naisesta puhuttaessa olennaista on käsitteen representatiivisuus. Sen sisältö aukeaa ainoastaan ottamalla huomioon, kuka puhuu ja mistä positioista käsin.¹²² Nina Työlähten väitöskirjan luettuani totean, että uskallettuani lakata yrittämästä hallita eli määritellä tutkimusaiheeni ja käsitettä uusi nainen minulla oli aivan uusi näkökulma käsitteeseen Mika Waltarin teoksissa.¹²³

Käsitettä uusi nainen käytettiin vuosisadan alussa todella monesta ja usein keskenään riitelevistä positioista käsin. Sitä saattoivat käyttää vuosisadan alun askeettiset naisasianaiset itsestään ja toisaalta sillä saatettiin tarkoittaa paheellista, huvittelunhaluista uutta kaupunkilaista, itsenäistä, tupakoivaa jazztyttöä. Sitä käytettiin myös itsellisistä virkanaisista ja toisaalta teknistynyttä kotia hoitavista kotiäideistä. Ristiriitaisuutta on korostanut myös uuden naisen teemaa englantilaisessa kirjallisuudessa tutkinut Sally Ledger. Hänen mukaansa edes naisasialiikettä lähellä olleet naiskirjailijat, jotka nimitystä käyttivät, eivät olleet yksimielisiä siitä, mitä sillä tarkoitettiin. Osa naiskirjailijoista puhui esimerkiksi vapaan rakkauden puolesta, osa sitä vastaan. Vastaavasti uutta naista kritisoivissa kirjoituksissa uuden naisen tunnusmerkiksi saatettiin nimetä yhtä usein moraalinen dekadenssi ja seksuaalinen kevytmielisyys kuin miehisyyteen yhdistetty epäseksuaalisuus.¹²⁴ Monimerkityksellisyyttä ja ristiriitaisuutta käsitteeseen tuo lisää se, että kyse oli yhtä lailla sekä fiktiivisistä, kirjallisuudessa kuvitelluista uuden naisen representaatioista kuin todellisten uusien naisten olemassaolosta tietyssä historiallisessa tilanteessa. Nina Työlähti vertaa uutta naista Loch Nessin hirviöön tutkimuksellisenä kohteena.

¹²⁰ Ks. Työlähti 2006, 16-30.

¹²¹ Työlähti 2006, 15.

¹²² Vehkalahti 2000, 160.

¹²³ Työlähti 2006, 16.

¹²⁴ Ledger 1997, 10-17.

Molemmat ovat hänen mielestään olleet yhtä näkymättömiä ja tällaisina herättäneet halun kertoa. Uuden naisen hahmo näyttäytyi 1920-luvulla erilaisena puhuttaessa ja aistittaessa. Näin nuo kaksi olivat täysin eri entiteettejä. Työlahden mukaan kyse tässä uusi nainen -kerronnassa oli enemmän esteettisen mielihyvän tuottamisesta kuin mistään muusta¹²⁵ Tarinat, legendat ja kansanrunous uuden naisen ympärillä vahvistivat käsitystä kauniista mutta epätodesta legendasta.¹²⁶ Toisaalta sotien välisenä aikana käytiin laajaa ja monimuotoista keskustelua, jossa uuden naisen hahmot kirjallisuudessa ja naisen paikka yhteiskunnassa risteytyivät eri tasoilla fiktiivisen ja ns. faktisen tiedon välimaastossa ja vaikuttivat toinen toisiinsa. Tietojen rinnakkaisuus käy selvästi ilmi 1900-luvun alussa vaikuttaneen venäläisintellektuelli Alexandra Kollontain esseessä, kuten seuraava katkelma osoittaa.¹²⁷

Mitä — uusi nainen? Onko hän todella olemassa? eikö hän olekin vain modernien roomaanikirjailijoiden luoma tuote? Niiden, jotka etsivät sensaatiomaisia uutuuksia fiktioissaan. Katso ympärillesi, katso tarkkaan, arvioi, ja tulet vakuuttuneeksi: uusi nainen on todellakin siellä — hän on olemassa.¹²⁸

Nykyäänkin keskustellaan siitä, oliko uutta naista olemassa, ja keskustellaan paljon juuri fiktiivisen ja todellisuudessa eläneen uuden naisen erosta. Uuden naisen käsite vaihtelee paitsi sukupolvesta toiseen, myös kansallisuudesta toiseen. Käsite saa erilaisia painotuksia myös sen mukaan, minkälaisissa yhteiskunnallisissa ja poliittisissa olosuhteissa siitä keskustellaan.¹²⁹ Tämänkin työn merkityssisältöön vaikuttaa varmasti käsitteen monimuotoinen ristiriitaisuus.

Sota-ajan murrosvaihe sekä uudet musiikki- ja muotivirtaukset synnyttivät ulkoisesti nykyajan tytön, joka oli useammin olemassa fiktiivisesti. Enemmistö suomalaisista työistä nimittäin asui vielä 1920-luvulla maaseudulla eikä nykyajan kaupunkilaistyttö ollut aikakauden tyypillisin tyttö. Todellisuudessa aikakauden tyttö oli useammin kansakoulun suorittanut maalaistyttö tai kaupunkilainen tehtaantyttö. Yhteistä näille tytöille oli se, että heistä piti tehdä taitavia perheenemäntiä. Erityisesti 1920- ja 1930-luku olivat kotitalousideologian kulta-aikaa: monen järjestön voimin tyttöjä ja naisia opetettiin hoitamaan kotia ja perhettä hygieenisemmin,

¹²⁵ Työlahti 2006, 15.

¹²⁶ Emt., 8,9,10.

¹²⁷ Melkas 2006, 180.

¹²⁸ Melkas 2006, 180; Kollontai (1913) 1920.

¹²⁹ Melkas 2006, 180.

tehokkaammin ja tieteellisemmin.¹³⁰ Myös järjestötoiminta alkoi 1900-luvun alussa kehittyä luokkasidonnaiseen suuntaan, mutta politisoituminen tapahtui nimenomaan miesten kohdalla, ei niinkään naisten. Vain työväenluokan naiset myötäliväät järjestötoiminnassaan yleistä politisoitumista, mutta hekin toimivat miestovereitaan laimeammin. Keskiryhmien naiset reagoivat kaikkinaiseen politisoitumiseen johdonmukaisen pidättyvästi asettaen erilaiset kristillis-siveelliset yhteenliittymät ja raittiustyön poliittisten järjestöjen edelle. Myös naiset kuitenkin tukivat toiminnallaan porvarillisen järjestelmän vakiinnuttamista. He privatisoivat kotielämän ja yhteiskunnallisen äidillisyyden feminiiniseksi elämämpiiriksi. He sitoivat yhteiskuntamoraalin perustan ydinperheeseen ja asettivat itsensä, siveellisiksi ja puhtaiksi määritellyt naiset, uuden yhteiskunnan moraalin vartijoiksi.¹³¹

Taloudellisen laman hellittäessä nykyaikaistuminen eteni eri muodoissaan varsin ripeästi. Suomi teollistui, kaupungistui ja teollisuustyöväestön osuus kasvoi 1930-luvun lopulla. Koneistumisen ja järkeistämisen myötä työn luonteessa tapahtui muutoksia, jotka heijastuivat elämäntapoihin ja ihmissuhteisiin. Elinolosuhteet ja elintavat alkoivat hiljalleen muuttua. Teollistuminen ja sen luoma sosiaalinen muutos vaikuttivat erityisesti naisen asemaan, vaikka voidaan todeta, että nämäkin muutokset tuntuivat naisen elämässä eri tavalla ja eri aikataululla kuin miesten elämässä.¹³² Taloudelliset parannukset ja keksinnöt vaikuttivat väestön terveydentilaan. Alentaessaan sekä kuolevuutta että syntyvyyttä ne muuttivat väestön ikärakennetta. Tämäkin kehitys merkitsi muutoksia naisten taloudellisessa, sosiaalisessa ja poliittisessa asemassa.

Kysymys uudesta naisesta 1920- ja 1930-luvuilla liittyy olennaisesti myös vastakohta-asetteluun kaupungin ja maaseudun välillä. Uuden naisen itsenäisyys, itsensä elättäminen ja riippumattomuus olivat toki uhka vallitsevalle sukupuolijärjestelmälle, koska ne vähensivät miesten valtaa.¹³³ Huomattavaa on se, että naisten keskuudessa siirtyminen maatalousammateista teollisiin ammatteihin ja sitä kautta kaupunkeihin on ollut nopeampaa kuin miesten.¹³⁴ Todellinen naisten kaupunki oli Helsinki, jota Olavi Paavolainen teoksessaan *Nykyaikaa etsimässä* pitikin ainoana suomalaisena modernina suurkaupunkina.¹³⁵ Helsingissä oli 1930-luvulla naisia suhteessa

¹³⁰ Kaarninen 1995, 245; Koivunen, Anu 1995, 9.

¹³¹ Alapuro et al. 1989, 171, 172.

¹³² Vrt. esim. Vainio-Korhonen 2002, 11.

¹³³ Havaste 1998, 145; Kaakkola, 1997, 5.

¹³⁴ Haavio-Mannila 1968, 35,36; Virrankoski 1982, 54- 109.

¹³⁵ Paavolainen 1990, 133.

miehiin enemmän kuin missään muussa suurkaupungissa. Syynä tähän on ollut lähinnä työn puute maaseudulla. Elina Haavio-Mannila toteaaakin, että naisten siirtyminen miehiä nopeammin teollisten ammattien piiriin heijastuu myös siinä, että heitä on jo 1800-luvun puolelta lähtien ollut kaupungeissa suhteellisesti enemmän kuin maaseudulla ja teollistuneilla seuduilla enemmän kuin teollistumattomilla.¹³⁶

Suomalaiset vanhemmat lähtivät jo vuosisadan alkupuolella kouluttamaan tyttäriään myös maaseudulla. Naisen tehtävä ja asema yhteiskunnassa olivat kuitenkin muuttumassa, joten yhteiskunnallinen sukupuolijärjestelmä eli muutoksen aikaa.¹³⁷ Tyttöjä piti siis kasvattaa paitsi kotia ja perhettä varten myös ammattia ja yhteiskuntaa varten. Kasvattaminen alkoi kansakoulussa, joka oli kaikille yhteinen sukupuolesta riippumatta. Oppisisällöt olivat kaikille yhteiset, mutta sukupuolten maailmojen erkaantuminen alkoi viimeistään kansakoulussa. Tytöille ja pojille välitettiin erilainen käsitys heidän tehtävistään lukukirjojen kertomusten ja kuvien välityksellä. Kansakoulun merkitys oli erittäin suuri 1920- ja 1930-luvuilla, koska suurimmalle osalle suomalaisnuorisosta se jäi ainoaksi kokopäiväiseksi kouluksi, jota he elämänsä aikana kävivät. 1920-luvulla lapsiin ja nuoriin kohdistunut yhteiskunnallinen kontrolli laajeni yleisen oppivelvollisuuden myötä. Myös nuorten vapaa-ajan kerho- yms. yhdistystoiminta ymmärrettiin kasvattavaksi, ehkäiseväksi nuorisonsuojeluksi. Nuorisotyö sai kansakunnan yhtenäisyyttä ja säilymistä korostavia tehtäviä. Huomio kiinnitettiin erityisesti nuoriin poikiin, sillä maa tarvitsi ahkeria työntekijöitä ja lujia sotilaita.¹³⁸

Kansakoulun jälkeinen jatkokoulu toteutettiin eri tavoin eri paikkakunnilla, mutta kaikkialla tytöille tarjottiin kotitalousaineita. Kotitalous koettiin yleissivistykseksi, jota jokainen tyttö tarvitsi. Kotitalousideologia vaikutti vankasti myös kaupunkilaistytöiden kasvatuksessa. Tämä ideologia oli paljon muutakin kuin kotitalousopetuksen tehostamista. Ensimmäisen maailmansodan aiheuttama elintarvikepula korosti järkevä kodinhoidon ja ruuanlaittotaidon merkitystä. Kysymys oli kotitalouden ymmärtämisestä kansantalouden näkökulmasta, jolloin kodin taloudenhoito sai paljon laajemman merkityksen. Tyttöjen kasvatuksessa pidettiin tärkeänä myös äitiystehtävää, jossa kotitalousideologia oli keskeinen väline.¹³⁹ Tyttöjen kasvatukseen osallistuivat myös naistenlehdet, jotka lähestyivät nuoruutta ongelmakeskeisesti, uhkakuvien ja pelkojen kautta. Tyttöikä

¹³⁶ Haavio-Mannila 1986, 39.

¹³⁷ Kaarninen 1995, 12; Hapuli et al. 1992, 107-109; Koivunen, Anu 1995, 9.

¹³⁸ Nieminen 1995, 189-191, 407-408.

¹³⁹ Kaarninen 1995, 246, 247.

näyttäytyi lehtien teksteissä erilaisten toiveiden ja vaarojen leikkauspisteenä. Lehdillä oli omat ihanteensa siitä, millainen oli kunnan tyttö ja millaisia tytöistä piti kasvattaa, mutta ihanteen kääntöpuolena olivat olemassa myös selkeät käsitykset siitä, mitä tyttö ei saanut olla. Lehtien puheessa kritiikin kohteeksi nousi huvitteleva, kevytmielinen tyttö, jonka paheita olivat elokuvat, tanssi tai viihderomaanit.¹⁴⁰ Tupakointi ja alkoholinkäyttö edustivat naistenlehtien esille nostamien nuorten tyttöjen paheiden ääripäätä. Seksuaalisuudesta tai siihen liittyvistä vaaroista ei 1920-luvun naistenlehdissä puhuttu juuri koskaan avoimesti.¹⁴¹ 1920-luvun naiseuden representaatioiden moniäänisyys puhui naistenlehtien sisällöissä samaan tapaan kuin fiktiivisissä teoksissa. Äitiyttä ja perheenemännän tehtäviä korosti ennen kaikkea *Kotiliesi*, ja lehti myös yhdisti tyttöjen ongelmat heidän tulevaan rooliinsa äiteinä ja vaimoina.¹⁴²

Kotitalousideologian kyllästämä naismalli ja uusi nykyaikainen poikamiestyttö olivat varsin ristiriitaisia ideologioita nuoren naisen identiteetille. Uusi nainen oli modernin myyttinen hahmo, jonka kautta saatettiin keskustella monien muutosten mukanaan tuomista toiveista ja peloista. Naisten lisääntynyt töissä käyminen tehtaissa, konttoreissa ja palveluammateissa mahdollisti naimattomuuden ja poikamiestyttöelämän ja tämä miellettiin modernin naisen elämäntavaksi. 1920-luvulla nousi miesflanöörin rinnalle modernia naiseutta kuvaava hahmo: flapper, poikamiestyttö, jazztyttö. Flapper on käsite, joka Billie Melmanin mukaan on vanhin, semanttisesti monimutkaisin ja eniten tunteita herättävä keskustelussa naiseudesta ja feminiinisestä seksuaaliteetista. Epiteetin kehityshistoria sijoittuu pitkälle ajanjaksolle kolmine vaiheineen, joista viimeinen ja merkittävin oli 1918–1928. Käsite muuttui eläväksi 1920-luvulla ja tuon ajan suosituimmaksi myytiksi naisesta. Kirjaimellisesti flapper tarkoittaa jotakin, joka lepattaa, mutta ensimmäisen maailmansodan jälkeen käsite viittasi nuoreen moraalittomaan naiseen. Siihen liittyi lapsenomaisuus, varhaiskypsä seksuaalisuus ja useimmiten myös typeruus, oikullisuus ja epäjohdonmukaisuus.¹⁴³

Naiset alkoivat liikkua julkisuudessa suhteellisen vapaasti, mutta suomalaisenkin naisen liikkumisella oli yleensä aina jokin päämäärä.¹⁴⁴ Modernin kokemus ruumiillistui 1900-luvulla flanöörin hahmossa ennen muuta Charles Baudelairin ja Walter Benjaminin teksteissä. Flanööri oli kadunmies, välinpitämätön kuljeskelija, joka symboloi vapautta ja etuoikeutta liikkua kaupungin julkisilla

¹⁴⁰ Vehkalahti 2000, 133.

¹⁴¹ Emt., 137.

¹⁴² Vehkalahti 2000, 155-156.

¹⁴³ Melman 1988, 27-29.

¹⁴⁴ Hökkä 1995, 125.

näyttämöillä. Modernina sankarina flanööri kokee vapauden liikkua kaupungissa tarkkaillen ja ollen itse tarkkailun kohteena kuitenkin joutumatta itse tekemisiin toisten ihmisten kanssa. Itsensä näytteillepanosta ja muiden tarkkailemisesta syntyvä katseiden peili ei kuitenkaan ole ollut sukupuolisesti neutraali. Nainen ei vielä 1900-luvun alussa voinut olla flanööri samassa mielessä kuin mies. Flanöörin asuttama julkinen maailma on sukupuolieron ideologisella kartalla määritelty miehiseksi alueeksi. Naisille julkiset tilat merkitsivät vielä 1900-luvun alussa hyveellisyyden menettämisen ja itsensä likaamisen vaaraa.¹⁴⁵ Ympäristön modernistuessa alkoi kuitenkin ilmestyä paikkoja, joissa nainenkin saattoi olla flanööri. Tavaratalot olivat 1900-luvun alussa heterotooppisia paikkoja naisille. Ne olivat 1930-luvulla ”pariisittaren kirkko, salonki, julkinen paikka”¹⁴⁶ Tavaratalojen asiakkaat olivat 1920- ja 1930-luvun ainoita joutilaasti ja täysin huolettomasti ilman esiliinaa julkisella paikalla liikkuneita naisia. Näin tavaratalojen asiakkaat vastaavat modernia arkkityyppiä, vaeltelijaa eli flanööriä. Katseleminen oli osa kulutuskulttuuria. Tavarataloissa nainen sai katsoa ja niissä hänen oli myös helpompi ja turvallisempi olla katseen kohteena.¹⁴⁷

Suomessakin 1920-luvulla räjähdysmäisesti kasvanut mainonta suunnattiin suurelta osin juuri naisille. Uusi nainen, poikamiestyttö tai myös naimisissa oleva nainen, nousi niin Suomessa kuin Yhdysvalloissa ja Saksassakin stereotyyppiseksi kuluttajan kuvaksi.¹⁴⁸ Käsitteet moderni, kulutus, muoti ja uusi nainen kietoutuivat läheisesti toisiinsa.¹⁴⁹ Sana moderni suomennettiinkin jo 1800-luvun lopulla viittaamaan sekä nykyisyyteen että muodikkuteen.¹⁵⁰ Konsumerismin ja naisten kuluttamisen peruslogiikaksi nähtiin Euroopassa muuallakin kuin Suomessa paremman ja enemmän haluaminen, rajojen ylittäminen ja rikkominen. Monet tutkijat ovat nähneet konsumerismin horjuttaneen julkisen ja yksityisen sukupuolistettua ja hierarkkista dikotomiaa rakentamalla utopiaa kuvitteellisesta runsauden yhteisöstä. Keskiluokkaiselle naiselle konsumerismi merkitsi kodin ahtaan piirin avautumista; työläis- ja siirtolaisnaisille tyyli ja muodit merkitsivät pääsyä moderniin.¹⁵¹

Naiset noteerattiin myös lehtienkuluttajina ja naistenlehdet

¹⁴⁵ Hapuli et al. 1992, 101-102.

¹⁴⁶ Kortelainen 2005, 5.

¹⁴⁷ Kortelainen 2005, 17-19.

¹⁴⁸ Koivunen, Anu 1995, 42-45 .

¹⁴⁹ Immonen et al. 2000, 8; Hapuli et al. 1992, 7-17, 98-112; Kurikka 1995, 13-33; Koivunen, Anu 1995, 42-44; Kaarninen 1995, 12.

¹⁵⁰ Koukkunen 2002, 354.

¹⁵¹ Koivunen, Anu 1995, 43.

kasvattivat myös aikuisia naisia. Olihan tässä perinteiseen naiskuvaan paremmin sopiva, pehmeämpi tapa liikkua julkisuudessa: kotona lukien. Kodista tuli naistenlehtien avulla naiselle paradoksaalinen paikka: sielläkin saattoi olla flanööri. 1930-luvulla syntyikin monta uutta naistenlehteä. Amos Anderson osasi taitavana liikemiehenä lukea ajan merkkejä ja perusti uudelle naiselle, sporttiselle, verkkopalloa pelaavalle, hiihtävälle, uintia ja golfia harrastavalle, mutta myös ulkonäöstään huolehtivalle ja seurapiireissä viihtyvälle naiselle, uudenlaisen lehden. Syntyi *Eeva*-lehti v. 1932 perustetun Kauneudenhoitolehden jatkajaksi. *Eeva* poikkesi varsin selvästi kahdesta jo markkinoilla olevasta naistenlehdestä. Sen lukijaksi oli alusta alkaen ajateltu kaupunkilaisnaista, joka oli enemmän kiinnostunut Pariisin muodista kuin esiliinamalleista ja joka suuntasi harrastuksensa kodin ulkopuolelle. Kun *Kotiliedessä* ja *Oma Koti* -lehdessä puhuttiin ”kodin naisen tarpeista”, keskityttiin Eevassa ”virastojen ja konttorien ja seurapiirien naisten” harrastuspiiriin kuuluviin asioihin. Muotia ja kauneudenhoito-ohjeita löytyi, mutta ruokaohjeita ja käsityömalleja oli turha hakea alkuaikojen *Eeva*-lehdistä.¹⁵² *Eeva* avasi 1930-luvun naisista kertovan sarjan puhumalla ”virastoissa, pankkien ja liikkeiden konttoreissa ym. työpaikoilla” olevista naisista, jotka ovat ”nykyään tärkeitä tekijöitä. Ei yksin yhä kasvavan lukumääränsä nojalla, vaan myös sen työn kautta, minkä kunnollisesta suorituksesta he joutuvat vastaamaan”. *Eeva* toteaa edelleen, että ”heikkojen naisten täytyy nykyaikaisen yhteiskunnan koneistossa olla kestävässä renkaana tai rattaana, jota ilman koneisto hajoaisi”. Lehti jatkaa naisten julkisuuteen tulemisesta: ”Kulkiessamme kadulla näemme usein kasvot, jotka tuntuvat tutuilta. Melkein tekisi mieli tervehtää. Mutta kuka tuo onkaan? Missä ihmeessä olemme hänet nähneet? Hän on varmaankin joku noista virastojen ja konttorien työntekijöistä”.¹⁵³

Uuden naisen eräs representaatio: poikamiestyttöhahmo koettiin myös kaiken kaikkiaan hyvin ristiriitaisena. Toisaalta se herätti ihailua leikkotukkineen ja silkkisukkineen ja epäsovinnaisine käytöksineen, mutta toisaalta tämän ”urheiluratojen ja yöklubien kehittämän tyttötyypin”¹⁵⁴ pelättiin hylkäävän naisen perimmäisen tehtävän, äitiyden.¹⁵⁵ Tuula Spinkkilä on sitä mieltä, että epäsovinnainen, huvittelunhaluinen poikamiestyttö edusti näkyvimmillä tavalla aikansa modernia naiseutta. Poikamiestyttö jatkaa feminististä protestia yksityisyyden alueella uusien elämysten janossaan ja halussaan itse määritellä feminiinisen ja maskuliinisen

¹⁵² Malmberg 1991, 203, 204.

¹⁵³ Emt., 204.

¹⁵⁴ Vaaskivi 1938, 78.

¹⁵⁵ Ks. Hapuli 1992, 106,107.

rajat. Spinkkiläkin toteaa, että suhtautuminen tällaiseen naistyyppiin, joka pyrki itsenäistymään kaikilla elämän alueilla, ei ollut yksiselitteistä. Jopa edistyksellisissä piireissä naiseuden moderni määrittäminen koettiin uhaksi.¹⁵⁶ Ymmärrettävästi suurinta pelkoa koettiin ajan miehisissä konteksteissa. Esimerkiksi Olavi Paavolaisessa seksuaalisuuden rajojen uusi määrittely herätti pelkoa kulttuurien perusteiden järkkymisestä.¹⁵⁷ Lienee mahdotonta todentaa, kuinka monia naisia poikamiestyttöelämä todella kosketti 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä. Poikamiestyttöjen kuva ja sen aiheuttama huoli on kuitenkin ollut yleistä, ja huoli voidaan tulkita moderneja ilmiöitä kohtaan tunnettujen pelkojen artikulaatioksi. Tietysti se myös ilmensi perinteisen naisen roolin kritiikkiä ja halua määritellä uudestaan sukupuoliuus.¹⁵⁸

Vuodesta 1901 lähtien naiset saivat Suomessa suorittaa ylioppilastutkinnon samoin perustein kuin miehet. Tuo tutkinto oli samalla yliopiston pääsy tutkinto.¹⁵⁹ Olavi Paavolainen kuvaa ”tasa-arvoisuustunnetta”, joka syntyy ”yhteisistä opinnoista”: ”molemmilla samat luennot, samat tutkinnot, samat mahdollisuudet paikan saamiseen”.¹⁶⁰

Naiset saavuttivat Suomessa 1900-luvun alussa muitakin itsenäisyyteen vaikuttavia kansalaisoikeuksia. Naisen oman identiteetin etsinnän ja löytämisen kannalta äänioikeuden saavuttaminen 1906 oli erityisen merkittävää: voidaan jopa ajatella, että uusi jakso naisen elämässä alkoi tästä.¹⁶¹ 1900-luvun Suomen naisten oikeudellisessa asemassa olevia puutteita korjasi osaltaan myös v:n 1929 avioliittolaki. Uuden itsestään tietoisien, korkeasti koulutetun uranaisen ongelma on ikiaikainen: järki ja tavoitteet voivat olla nykyaikaisia, mutta vaistot ja tunteet elävät menneessä.¹⁶² Paavolainen on sitä mieltä, että taloudellinen riippumattomuus johtaa ”eroottiseen riippumattomuuteen” eikä naiselle enää ole häpeällistä jäädä naimattomaksi.¹⁶³ Kotitalousideologian läpilyövä vuosikymmen toisaalta esitti naisen paikaksi kodin, ja kotiin jäämisestä puhuttiin naisen kohdalla todellisena itsenäisyytenä. Valitessaan uran ja avioliiton välillä nainen ratkaisee myös älyn ja ruumiin ristiriidan ruumiin hyväksi. 1930-luvulla oli vallalla idea terveen ruumiin kauneudesta. Tämä puhe sopii siihen määrittelyyn

¹⁵⁶ Spinkkilä 2000, 35.

¹⁵⁷ Paavolainen 1961, 366-370, 408, 412-413; ks. myös Hapuli 1995, 154-155; Spinkkilä 2000, 36.

¹⁵⁸ Hapuli 1992, 107.

¹⁵⁹ Haavio-Mannila 1968, 49.

¹⁶⁰ Paavolainen 1990, 401.

¹⁶¹ Spinkkilä 2000, 35.

¹⁶² Huhtala 1989, 470, 471.

¹⁶³ Emt., 402.

yhdenmukaisuuteen, mikä on vallinnut eri konteksteissa ja tulkintakehyksissä julkituotuihin naiseen ja mieheen liittyvissä käsityksissä kautta muuttuneiden aikojen. Kulttuurinen kokonaisuus, jonka puitteissa me jäsennämme todellisuutta, tuntuu olevan perusmuodoltaan varsin pysyvä. Naisiin liitettävät käsitykset, kuten vastuuntunto, kuunteleminen, toisten ymmärtäminen, ovat määrityksiä, jotka symbolisesti liikkuvat naista kohti. Miesten toimintaan liitettävät määritykset, kuten ratkaisukyky, kokonaisuuden hallinta, voima, liikkuvat symbolisesti ulospäin miehen ruumiista.¹⁶⁴

Uusi nainen -kirjallisuuskin koettiin ymmärrettävää kyllä vaarana ja uhkana vuosisatojen vaihteessa. Samoin miehet kokivat tunteellisen, romanttisen naisille suunnatun kirjallisuuden. Tästä syystä tämä laji, jota aikaisemmin, 1800-luvun lopussa, pidettiin sopivana naiskirjailijoille, palautettiin mieskirjailijoiden hallintaan. Degeneraation pelko oli alkanut dekadentismin piiristä ja erityisesti ajan kulttuurivaikuttaja Olavi Paavolainen oli sen vallassa. Dekadentissa estetiikassa, jossa varsinkin käsitys naisesta yhtyi Friedrich Nietzschen ajatuksiin, halveksittiin fyysistä, todellista naista luonnollisena eli kiinnostamattomana ja vulgäärinä. Sekä dekadenteille että Nietzscheille nainen oli hyväksyttävissä vasta sitten, kun hänet oli saatu pois tuosta luonnon tilasta, silloin, kun miehinen luovuus oli muokannut hänet uudestaan metaforan keinoin.¹⁶⁵ Paavolainen liitti toisiinsa paitsi modernin ja naiset myös ajanvietteen ja naiset. Paavolaisen ajattelussa näistä kolmesta tuli yksi pelottava solmu ja hän oli äärimmäisen huolestunut tästä ”kolmiyhteydestä”. Paavolainen pelkäsi jopa sitä, että jos vain naiset kuvaavat modernia, se banalisoituu¹⁶⁶.

1900-luvun alussa uudesta naisesta kirjoittaneet olivat sekalainen, ei-järjestynyt ryhmä, johon kuului sekä mies- että naiskirjailijoita.¹⁶⁷ Naiskirjailijatkin toki osallistuivat teoksillaan tähän keskusteluun uudesta naisesta ja joku heistä nousi merkittäväksi jo omana aikanaan. Naiskirjailijoiden kiinnostusta ei herättänyt maaseutuun ja talonpoikaiseen elämänmuotoon liittyvä problematiikka, vaan he kuvasivat selkeämmin urbaania ja keskiluokkaista elämää sekä keskittyivät naisen sisäisen maailman erittelemiseen.¹⁶⁸ Merkittävintä tällainen naiskirjailija viimeisen feministisen kirjallisuudentutkimuksen mielestä suomenkielisen kirjallisuuden puolella oli L. Onerva.¹⁶⁹ L. Onerva toi romaanissaan *Mirdja*

¹⁶⁴ Kinnunen 2001, 123.

¹⁶⁵ Parente-Čapková 2004, 67, 2006, 195.

¹⁶⁶ Paavolainen 1990, 133.

¹⁶⁷ Työlähti 2006, 27.

¹⁶⁸ Hapuli 1992, 112.

¹⁶⁹ Parente-Čapková 2004, 67.

kirjallisuuteemme uudenlaisen naispäähenkilön: itsenäisen naisen, joka kapinoi yhteiskunnan perusarvoja, perhettä, kotia ja isänmaata vastaan asettaen näin perinteisen kristillisen moraalin kyseenalaiseksi.¹⁷⁰ Koska naisten erilaisuus oli suljettu pois kansalliseen kulttuuri-identiteettiin perustuvasta traditiolinjasta, he eivät myöskään vuosisadan alussa pyrkineet kirjoittautumaan sisälle traditioon, vaan hakeutuivat omaan suuntaansa.¹⁷¹ Monet naiskirjailijat hylkäsivät L. Onervan tapaan kansallisen kulttuurin korostuksen ja kääntyivät tietoisesti eurooppalaiseen päin.¹⁷² Voitaisiinkin Ritva Hapulin mukaan kysyä, löytyisikö heidän tuotannostaan modernistisia piirteitä ja voitaisiinko jopa puhua naisten modernismista määrittelemättä modernismia sittenkään yhdeksi, yhtenäiseksi virtaukseksi.¹⁷³

Kukku Melkas näkee ongelmana miesnäkökulman hallitsevuuden puheessa uudesta naisesta. Uskon vankasti Aristoteleen ajatukseen siitä, että runous on filosofisempaa kuin historia. Tähän ajatukseen liitettyä kaunokirjallinen miesnäkökulmaisuus lisää naiseuden filosofista pohdintaa. Haluan myös tehdä eron feminiinisen kirjoituksen ja naiskirjoituksen välillä siihen tapaan kuin Sinikka Tuohimaa eron ilmaisee teoksessaan *Kapina kielessä* (1994). Kun puhun työssäni maskuliinisesta puheesta tai kerronnasta, tarkoitan siis tutkimuksessani miltei aina tilaa ja positiota enkä fyysistä sukupuolta ja ominaisuutta. Feminiinisyys voidaan nähdä tilana, jonka patriarkaalinen symbolinen järjestys on marginalisoinut (ja maskuliinisuus tilana, jonka feminiininen symbolinen järjestys on marginalisoinut). Feminiinistä tai maskuliinista kirjoitusta voi kirjoittaa mies tai nainen, koska mieheksi tai naiseksi ei pelkästään synnytä vaan kasvetaan.¹⁷⁴ On erittäin mielenkiintoista lähteä tutkimaan kovin miehisenä pidetyn mieskirjailijan tekstejä tästä lähtökohdasta: kuinka maskuliiniseksi Mika Waltarin teosten kieli representoituu lähiluennon avulla analysoituna silloin, kun hän puhuu naisesta. Maskuliininen kirjoitus tarkoittaa siis työssäni diskursiivisten käytäntöjen tuotetta, enkä viittaa faktisesti eläneen kirjailijan sukupuoleen enkä yleensä myöskään kertojan biologiseen sukupuoleen. Maskuliinisuus, kuten feminiinisyyskin, on kulttuurisesti tuotettua.¹⁷⁵ Elementit ilmenevät diskursseina sekä

¹⁷⁰ Nevala 1989, 295.

¹⁷¹ Suomenkielisen naiskirjallisuuden varhaistraditiossa puolestaan suomalaisuustavoitteet ja kansan valistaminen kahlitsivat naiskirjailijoita Theodolinda Hahnssonista Maila Talvioon, toteaa Liisi Huhtala, Huhtala 1986, 35.

¹⁷² Huhtala 1986, 35.

¹⁷³ Hapuli 1992, 112.

¹⁷⁴ Tuohimaa 1994, 7.

¹⁷⁵ Lehtonen 1995, 28.

sisällössä että tyyliässä.¹⁷⁶ Tutkimukseni kohdistuu myös mieheen sosiaalisena sukupuolena tekstissä representoituneena, koska on välttämätöntä tarkastella uutta naista myös miehisen vastakuvan kautta. Pohja naiseuden ja miehisyiden tulkinnalle analyysissäni on tässä. Vastakohtaparit, kuten mies ja nainen, saavat merkityksensä niin, että toinen saa merkityksen toiselta. Vastakohtat eivät kuitenkaan anna yksin merkitystä, vaan käsitteet ovat suhteessa muihin poissaoleviin käsitteisiin. Tästä seuraa, että käsitteet ovat sidoksissa kaikkiin erilaisiin yhteiskunnan ja kulttuurin antamiin merkityksiin.¹⁷⁷ Lea Rojola toteaa, että feministisen kirjallisuudentutkimuksen erityisyys syntyy siitä, että tutkimuksessa sukupuoli on analyttinen kategoria.¹⁷⁸ Tunnustaudun näin määritellyn feministisen kirjallisuudentutkimuksen edustajaksi, mutta kyse on kohdallani tämän näkökulman kietoutumisesta narratologiaan eikä minulla ole emansipatorista aspektia. Tutkimukseni lähtökohta on analysoimani teos ja minua kiinnostaa, miten siinä tuotetaan naista.¹⁷⁹ Minun on tietysti luettava maskuliinisuutta ja feminiinisyttä tutkimissani teoksissa 1930-luvulla vallinneen diskurssin ollessa taustalla. Tuona aikana vallitsi maskulinistinen ideologia sekä naiseuden että miehisyiden tulkintajärjestelmissä, kuten edellä Mikko Lehtoseen viitaten olen todennut.

Hierarkkinen monimerkityksellisyys tutkittavan kohteen sateenvarjomaisuuden takia tuo tähänkin työhön tiettyä ristiriitaisuutta tai epäloogisuutta jäsentelyn ja struktuurin kohdalla. On vaikea johdannossa tyystin erottaa kaunokirjallisia representaatioita ja faktoja omiksi luvuikseen ja koko työni rakentuu tutkittavan kohteen ja käyttämäni menetelmän ansiosta tietynlaisen epäloogisuuden ja toiston varaan.

Tutustumalla niihin teksteihin, joissa modernin elämän piirteet lausuttiin 1920- ja 1930-luvuilla, minä täsmennän käsitettä tai kohdetta moderni elämä ja moderni nainen. Pohdin sitä, mitä modernin määritelmä toisaalta edellyttää ja toisaalta poissulkee. Mielestäni modernin käsitettä ei voi ottaa annettuna käsitteenä ja sitten lisätä naista siihen, vaan ajattelen, että tehtäväni on määritellä Mika Waltarin uusi nainen tuomalla esille, miten tässä kontekstissa eli näissä romaaneissa on käsitteellistetty naisen kokemusta modernista. Tällöin tulee käsitellä vastakohtaa: traditionaalista, vanhanaikaista naista¹⁸⁰, samoin kuin naisen fyysistä vastakohtaa: miestä. Näiden vastakohtien kokemus modernista kuuluu siis myös

¹⁷⁶ Vrt. Tuohimaa 1994, 8.

¹⁷⁷ Emt., 25.

¹⁷⁸ Ks. Rojola 2004, 26,27

¹⁷⁹ Ks. Rojola 2004, 27.

¹⁸⁰ Vrt. Spinkkilä 2000, 13.

tutkimukseeni.

Sanataide on olennainen osa modernisaatiota, ja se reagoi omalakisella tavallaan uusiin haasteisiin vuoropuhelussa muiden tulkinta- ja diskurssimuotojen: filosofian, politiikan, uskonnon, tieteen ja muiden taiteiden kanssa. Sanataideteoksissa modernisaation ongelma ilmenee kysymyksinä uudesta, modernista subjektista. Moderni ihminen joutuu jatkuvasti esittämään kysymyksen ”kuka minä olen”. Yksilön kannalta katsottuna nykyaikaistuminen johtaa identiteettikriisiin, sillä moderni maailma ei tarjoa mitään itsestään selvää samaistumisen perustaa. Olennaisena tendenssinä modernin ihmisen syntyyn liittyy feminiininen piirre. Yksilöistytminen, jossa jatkuva irtaantuminen ja samaistuminen vuorottelevat ja jossa poikkeavuus ja ero usein voittavat, merkitsee myös totunnaisten patriarkaalisten arvojen murrosta.¹⁸¹ Miessankarit¹⁸² etsivät itselleen uutta identiteettiä naisten kautta, mikä merkitsee myös perinteisen rakkauskäsitteen muuttumista. Minun tutkimuksessani olennainen kysymys on, miten naisen käy tässä modernin ihmisen identiteettikamppailussa. Ovatko naiset tosiaan edes sankareita vieläkään? Onko nainen oman elämänsä päähenkilö Waltarin teoksissa? Rakkauden temasta kehkeytyy vähitellen modernismille ominainen ajatus ihmisen sielullisesta ykseydestä, utopiasta, jossa yksilöt löytävät toisistaan itsensä. Identiteetti on eräs modernin suurista lupauksista. Moderni aika tuotti käsityksen yhtenäisestä, jakamattomasta subjektista pitämään yllä moderniin liittyviä uskonnollisia, taloudellisia ja tieteellisiä prosesseja, mutta toisaalta filosofiset suuntaukset, marxilainen ajattelusuunta ja psykoanalyysi kyseenalaistivat kukin tahollaan käsityksen eheästä identiteetistä. Korostettiin identiteetin konstruktioaluonnetta.¹⁸³

Naisen asemaa ei suurten filosofien tuotannossa juurikaan ole 1900-luvulla käsitelty¹⁸⁴, ja suomalaisen naisen historiaakin oli vielä 1980-luvulle tultaessa tutkittu suhteellisen vähän. Uuden ajan naista ja naisen asemaa koskevat esitykset ovat valtiotieteilijä Riitta Auvisen mukaan paljolti kaunokirjallisia ja näin ollen hänen mielestään epäsystemaattisia ja harvoin kokonaisvaltaisia. Näitä piirteitä Auvinen pitää esitysten puutteina. Naiskuvauksesta on kuitenkin luettavissa, miten naista käytettiin symboloimaan modernia ja siihen sisältyvää muutosta. Kukku Melkaksen mukaan modernin merkityksellistämisen perinnettä ovat hallinneet miessubjektin näkökulma ja miestoimijan kokemukset. Modernin historiaa tarkastelevia tutkimuksia on vaivannut toistuva naissubjektin

¹⁸¹ Toikka 1993, 6; Rojola 1993, 167.

¹⁸² Tarkoitan sankarilla keskushenkilöä, joka on subjekti eikä toiminnan kohde.

¹⁸³ Kurikka 1995, 5.

¹⁸⁴ Auvinen 1977, 74.

poissaolon ongelma.¹⁸⁵ Näin on varmasti aikaisemmin ollutkin. Naisten modernia ja moderniteetin sukupuolta on kuitenkin pohdittu 1990-luvun puolivälistä alkaen sekä suomalaisessa kulttuurihistoriassa että taiteentutkimuksessa, johon myös kirjallisuudentutkimus on luettava.¹⁸⁶ Maria-Liisa Nevalan mukaan naisnäkökulmainen tutkimus on vallannut vauhdilla uusia alueita kirjallisuudentutkimuksessa jo 1960-luvulta lähtien. Jopa aikaisemmin väheksyvästi käytetty nimitys naiskirjailija, joka viittaa vain kirjoittajan sukupuoleen ja jossa ei periaatteessa pitäisi olla mitään marginalisoivaa, on haluttu puhdistaa neutraaliksi käsitteeksi,¹⁸⁷ Niinpä jo ennen 1990-lukua on ilmestynyt joitakin tutkimuksia aiheesta, lähinnä artikkeleina laajemmissa teoksissa. Turun yliopiston kirjallisuuden ja musiikkitieteen laitoksen julkaisussa *Kirjoja kätköistä* on Liisi Huhtalan ansiokas artikkeli ”Hurmaaava, hiottu, satasärmäinen nykyajan nainen”, joka käsittelee vähemmän tunnettuja Elsa Soinin uusia naisia. Kattavin teos on Maria-Liisa Nevalan suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja esittelevä ”*Sain roolin johon en mahdu*” vuodelta 1989. Merkittävänä naisen modernia käsittelevänä teoksena pidän 1992 ilmestynyttä, Tapio Onnelan toimittamaa teosta *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna*. L. Onervan *Mirdja* (1908) on merkittävin uuden naisen kuvaus suomalaisessa kirjallisuudessa, ja se onkin saanut arvoisensa tutkimuksen Ebba Witt-Brattströmin toimittamassa teoksessa *The New Woman and the Aesthetic opening* (2004). Teoksessa on ansiokas Viola Parente-Čapkovàn artikkeli L. Onervasta: ”(Un)Masking Woman: Decadent and Nietzschean Figurations of Woman in the Early Work of L. Onerva”. Sama tutkija on kirjoittanut L. Onervasta artikkelin myös teokseen *Tekijyyden tekstit* (2006). Puhe uudesta naisesta on yltänyt vuonna 2006 jo kahdesti jopa korkeimmalle akateemiselle tasolle. Nina Työlähti väitteli Oulun yliopistossa kirjallisuuden uudesta naisesta. Englanninkielisen väitöskirjan *Encountering the New Woman. Feminist rebellion and Literature* teoreettisina ja metodologisina raameina ovat naistutkimus ja kirjallisuushistoriallinen tutkimus. Työlähti analysoi 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa uudesta naisesta kirjoittaneita suomalaisia ja englantilaisia naiskirjailijoita.¹⁸⁸ Varsin erilainen on jo

¹⁸⁵ Melkas 2006, 13.

¹⁸⁶ Ks. esim. Melkas 2006; Kortelainen 2005; Hapuli et. al. 2000; Onnela et. al. 1992.

¹⁸⁷ Nevala 1989, 13.

¹⁸⁸ Jonkinlaista aiheen marginalisoinnista osoittaa kuitenkin se, ettei tätä väitöskirjaa ollut ollenkaan helppo ostaa Helsingissä vuonna 2009. Tämä tietysti osaltaan johtuu siitä, että kustantaja on Oulun yliopisto eikä kaupallinen. Ja tämä voi tietenkin johtua aivan muista syistä kuin teeman uusi nainen marginalisoinnista.

tutkimuksellisilta lähtökohdiltaan ja yhteen kirjailijaan keskittyessään Kukku Melkaksen Turun yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitokselle tekemä väitöskirja *Historia, halu ja tiedon käärme Aino Kallaksen tuotannossa* (2006). Keskustelenkin omassa työssäni enemmän Melkaksen tutkimuksen kanssa, koska jo hänen lähtökohtansa yhteen kirjailijaan paneutumisessa ovat lähempänä omaani kuin Työlahden. Melkaksen tutkimuksen merkittävien teoreettinen ja metodologinen kehys muodostuvat foucault`laisesta ajattelusta versonneista feministisistä ja kulttuurintutkimuksellisista uudelleenmuotoiluista.¹⁸⁹ Yksi hänen tärkeimmistä tutkimuksen kohteeksi nousevista teemoistaan on kertovan miehen suhde kertomaansa naiseen¹⁹⁰ ja se lähestyy omaa tutkimusongelmatiikkaani. Toisaalta huomaan paljonkin keskustelevani alitajuisesti Työlahden tutkimuksen kanssa, koska hänen käyttämänsä, Lynne Pearsonin teoriaan perustuva, implisiitin lukijan malli saa minut jälkikäteen hyväksymään oman lukemiseni strategian ja oman tutkijan tulkintani, jossa tunteet ovat mukana.¹⁹¹ Ennen kaikkea Työlahden väitöskirjan tutkimuskirjoittaminen, jossa siinäkin on rohkeasti mukana tutkijan tunteet kuvatussa tiedon tuottamisen prosessissa, antoi minulle uskoa jatkaa itseni näkyviin kirjoittamista tässä työssäni. Tutkimuskirjoittamisen konventiot ovat muuttumassa meillä Suomessakin. Ymmärrän senkin, että koska en seuraa selkeätä, tuttua konventiota, tilanne on vaativa myös tekstini lukijoille.¹⁹²

Haluan tutkimuksessani tuoda julki muutaman fiktiivisen kerronnan naisesta ajalta, jolloin naisen asemassa oli tapahtumassa jotakin olennaista. On todella mielenkiintoista lähteä tutkimaan kaunokirjailijan näkemystä modernin myyttisestä hahmosta, uudesta naisesta. Näen merkitystä myös sillä, että kyseessä on kaunokirjallisuutta tuottaneen mieskirjailijan diskurssi uudesta naisesta. Naisten koettiin muuttuneen, ”miehistyneen”, ja tämän muutoksen pelättiin vuorostaan ”naisellistavan” miehet. Otan vertailuaineistoksi runsaasti Vaaskiven ja Paavolaisen tekstiä siksi, että molempien miehiset esseistiset tekstit, faktan ja fiktion väliin sijoittuen, keskustelevat mielenkiintoisella tavalla Waltarin fiktiivisen tekstin kanssa. Koska kaunokirjallisuuden käsite on aikojen kuluessa saanut määritteitä, jotka ovat omiaan sysäämään naisten kirjoittamat tekstit sen ulkopuolelle tai ainakin marginaaliin, on kaunokirjallisuuden käsite jo sinänsä naisia alistava. Jotkut feministit ovatkin hylänneet sen kokonaan.¹⁹³ Jos koko

¹⁸⁹ Melkas 2006, 26.

¹⁹⁰ Ks. emt., 29.

¹⁹¹ Työlahti 2006, esim. 24; ks. myös Latvala, Peltonen, Saresma 2005, 17-55.

¹⁹² Latvala 2005, 17-43.

¹⁹³ Ks. esim. Rojola 2004, 32.

kaunokirjallisuuskäsite hylätään, on tietysti aivan oikeutettua tutkia uuden naisen diskurssia Waltarin romaaneissa sisällyttäen tutkimusaineistoon myös muita kuin kaunokirjallisia tekstejä. Minä en suinkaan hylkää kaunokirjallisuuden käsitettä, mutta huomaan toistuvasti keskustelevani feministisen kirjallisuudentutkimuksen kanssa ja tunnen näin tosiaan liittyväni jälkiklassisen narratologian tutkimuskeskustelun jännitteiseen ja ristiriitaiseen verkostoon.¹⁹⁴ Sekä Vaaskiven että varsinkin Paavolaisen tekstit ovat perin juurin maskuliinisia ja patriarkaalisia jo esseistisen, älyllisen ja hyvin kriittisen lähestymistapansa takia. Symbolistisessa ja dekadentissa kirjoittamisessa raja kaunokirjallisuuden, esseen ja arvostelun välillä ei ollut mitenkään jyrkkä. Raja eri kirjallisten lajien välillä oli yhtä häilyvä kuin raja elämän ja taiteen välillä. Monet dekadentit kirjailijat toimivat myös esseisteinä ja kriitikkoina luoden esteettisiä periaatteita, joita he sitten sovelsivat sekä taideteoksiinsa että itseensä. Kylmän analyytikon miehisen position ottava kirjailija saattoi jopa omassa elämässään pukeutua feminiiniseksi mieheksi, joksi flanööri yleensä määrittyi.¹⁹⁵ 1900-luvun alkupuolella käytiin myös toisenlaisia keskusteluja, joissa kaunokirjallisuuden merkitys kulttuurisena voimatekijänä eikä pelkästään esteettisen nautinnon lähteenä korostui. Kirjallisuus määrittyi erityiseksi kulttuuriseksi voimatekijäksi, koska yhteiskunnallista keskustelua käytin vilkkaasti sekä kaunokirjallisuudessa että sen teemojen ympäriltä virinneissä kiistoissa.¹⁹⁶ Mika Waltari osallistui paljonkin näihin keskusteluihin sekä teoksissaan että myös ajalle tyypillisissä faktisesti käydyissä keskusteluissa ja kirjasodissa.¹⁹⁷ Uudesta naisesta hän keskusteli myös Helsinki-romaaninsa kautta.¹⁹⁸

Olavi Paavolainen on uuden naiseuden ohella ja paljolti siitä käsin hahmottanut ja rajannut myös modernia mieheyttä selvästi maskulinistisessa, patriarkaalisen ideologian hengessä. *Nykyaikaa etsimässä* -kokoelman esseistä ja vielä selvemmin niiden kuvamateriaalista piirtyy miesideaali, jossa painottuu ylivoimaisten suoritusten tavoittelu ja hallinta. Urheilusuoritukset, nykyaikaisen tekniikan hallinta, älylliset ja seksuaaliset suoritukset ovat kaikki Paavolaisen modernia miehistä miestä leimaavia piirteitä.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Ks. Hallila 2008, 30.

¹⁹⁵ Parente-Čapková 2006, 211.

¹⁹⁶ Spinkkilä 2000, 41.

¹⁹⁷ Ks. esim. Huuhtanen 1976, 62.

¹⁹⁸ Lisää rohkeutta pitää Vaaskiven ja Paavolaisen tekstit mukana keskustelussa sain luettuani Melkaksen näkevän Aino Kallaksen teosten neuvottelemassa paitsi Oswald Spenglerin myös Tatu Vaaskiven ja Olavi Paavolaisen tekstien kanssa aikakauden perikatokeskusteluun liittyvässä puheessa naisen ruumiista. Ks. Melkas 2006, 171- 244.

¹⁹⁹ Paavolainen 1990, esim. 16, 47, 287, 357, 360-361, 409.

”Vastenmielinen näky” Paavolaiselle on sen sijaan hänen feminiiniseksi määrittämänsä miestyypin: revyyntäyttämöiden kuoropoika, joka sukupuolettomaksi puettuna, maalattuna ja heiveröisenä on miehen miehen ideaalin vastakohta.²⁰⁰ Naisesta käydyssä keskustelussa ei ollutkaan kyse pelkästään naisen muutoksesta, vaan samalla käsiteltiin pelkoa miehen naisellistumisesta tai sukupuolettomuudesta. Sotienvälisessä kontekstissa miestä koskevaa keskustelua hallitsi pelko homoseksuaalisuudesta ja toisaalta naisen muutoksen tuomasta uhasta.²⁰¹

Vaaskivi puhui *Vaistojen kapinassa* (1937) samoin kuin *Huomispäivän varjo* -teoksessaan (1938) paljon uudesta naisesta vakavammin ja vielä enemmän paisuttaen kuin Paavolainen, ja hänkin suhtautui jokseenkin väheksyvästi uuden sukupolven naiseen ja tämän miehen kanssa tasavertaiseksi jopa alastomuudessa pyrkivään ruumiiseen. Myös Vaaskivi pelkäsi kulttuurin feminisoitumista ja siten sen elinvoimaisuuden katoamista.²⁰² Dekadentismin lisäksi yksi naista väheksyvä ajatussuunta oli kansallissosialistisen Saksan ylikorostunut miehisuus ja vieroksuva suhtautuminen naiseen.²⁰³ 1900-luvun alussa on kaiken kaikkiaan vallinnut maskuliinisuuden ideologia, joksi Mikko Lehtonen tulkintajärjestelmää nimittää. Siinä maskuliinisuutta on ajateltu paitsi anatomiasta syntyväksi myös feminiinisuuden vastakohtana. Maskuliinisuus on yhdistetty universaalisuuteen, järkeen, aktiivisuuteen, itsehillintään, järjestykseen ja normaaliuteen, kun taas feminiinisyteen on katsottu kuuluvan sellaisia määreitä kuin rajallisuus, emotionaalisuus, passiivisuus ja kaoottisuus. Ideologian ydintä on maskuliinisuuden ja feminiinisuuden asettaminen toistensa vastakohtiksi. Näin molemmat määrittyvät toistensa kautta, olemalla sitä, mitä toinen ei ole.²⁰⁴

Saksalaista ylikorostunutta miehisyyden ihannoitua toi jossain määrin Suomeen Olavi Paavolainen, mutta hän huomioi myös, kuten Lauri Viljanenkin, Suomessa 1930-luvulla vallinneen vastakkaisen kirjallisen ilmiön. Pirkko Lehtonen nimittää tätä ilmiötä, joka oli eräs virtaus suomalaisessa 1930-luvun kirjallisuudessa, ”matristiseksi aalloksi”²⁰⁵. Lehtonen lainaa käsitettä Gordon Rattray Taylorilta ja Hans Eysenckiltä todeten, että Taylor pohjaa Sigmund Freudin ajatteluun jaottelunsa patristiseen ja matristiseen. Freudin yksilöpsykologiset aatteet ja antropologien havainnot yhdistyvät

²⁰⁰ Emt., 317.

²⁰¹ Hapuli 1995, 171, Melkas 2006, 223.

²⁰² Vaaskivi 1938, 79; ks. myös Spinkkilä 2000, 41,42.

²⁰³ Theweleit, 1990, 432-435.

²⁰⁴ Lehtonen 1995, 26.

²⁰⁵ Lehtonen 1983, 153.

tässä jaottelussa. Siellä, missä samastutaan isään, jumaluus koetaan isänä, kun taas siellä, missä samastutaan äitiin, jumala on äitihahmo. Matristisessa yhteisössä jumalhahmo on maaemo tai siellä vallitsee panteismi. Yhteisössä on tasa-arvo ja demokratia, naisen asema on tärkeä ja seksuaalisuuteen suhtaudutaan suvaitsevasti.²⁰⁶ Kukku Melkas toteaa Kallas-tutkimuksessaan, että ajalle ominaista olivat erilaiset vaihtoehdot evolutionistiset näkemykset, joissa muotoiltiin ns. matriarkaattiteorioita. Kallas oli tutustunut matriarkaattiteorioihin jo 1900-luvun alussa perehtyessään marxilaiseen traditioon, jossa matriarkaatti nähtiin ihanteellisena tilana ennen yksityisomistuksen aikaa.²⁰⁷ Mika Waltari on selvästi ottanut romaaneillaan ja romaaneissaan kantaa myös matriarkaattiin. Tämä myyttinen taso on Waltarin teoksissa toisinaan niin piilossa, että se löytyy vain tarkan lähiluennan avulla. Puhun tästä enemmän luvussa Minun Äitini Maa, mutta koska työni rakentuu eri hierarkioitten puhuntaa tutkien toistavaksi, puhun myyttisestä kerroksesta pitkin tutkimustani.

Freudin vaikutuksesta länsimaiseen ajatteluun puhuu myös Tatu Vaaskivi 1930-luvun lopussa ilmestyneissä teoksissaan. Waltari ja Vaaskivi puhuvat uudesta naisesta usein samoin vertauskuvoin. Minua kiinnostaa se, kuinka tekstit muodostavat yhdessä uusia merkityksiä. Minun tutkimukseni kontekstina on kaunokirjallinen konteksti, mutta teksteissä kaikuva dialogissa kuuluu viitteitä myös historiaan ja ajankohdan tapahtumiin. Uuden naisen diskurssia nykyiselle lukijalle käsittelemisäni Waltarin teoksissa tuottavat mielestäni myös Vaaskiven tekstit, vaikka ne julkaistuina ovatkin hiukan Waltarin tekstejä myöhäisempiä. Tekstit ovat diskursiivisia tuotteita, joihin yhteiskunnallinen konteksti artikuloituu, toteaa Päivi Rantanen.²⁰⁸ Aikakauden kulttuurivaikuttajat, joiden kanssa elävässä elämässä käytiin keskusteluja, ovat olleet Waltarille merkittävä osa tätä yhteiskunnallista kontekstia. Uskon Vaaskiven ajatusten kummunneen samoista lähtökohdista kuin Waltarin fiktiiviset kerronnat ja näinkin ne ovat olleet mukana Waltarin uuden naisen diskursoinnissa. Freudin ajatusten lisäksi ovat teksteinä 1920- ja 1930-luvuilla olleet Henri Bergsonin vitalismi ja elämänfilosofia ja D. H. Lawrencen vitaalinen sukupuolimoraali. Nämä ideologiat vaikuttivat ajassa paljolti Vaaskiven tulkintojen kautta, koska hän oli yksi 1930-luvun näkyvimmistä kirjallisuuskriitikoista ja oli erityisen kiinnostunut psykologiasta ja psykoanalyysistä.²⁰⁹ En lähde sen

²⁰⁶ Emt., 153.

²⁰⁷ Melkas 2006, 219.

²⁰⁸ Rantanen 1997, 24.

²⁰⁹ Pynttari 2006, 254. 1930-luvun lopussa tosin Waltari ja Vaaskivi kävivät kirjallisuustaistelua, jonka alkupisteenä oli *Palava nuoruus*-romaanin saamat huonot arvostelut, mutta se ei enää kuulu tutkimukseni piiriin, ks. Pynttari 2006,

enempää jäljittämään yhteyksiä muihin teksteihin, vaan tyydyn siihen, mitä selvästi löytyy tutkimastani kerronnasta. Kun Freudin ja D.H. Lawrencen puhuntaa löytyy Vaaskiven myöhemmin esittämässä muodossa, en lähde tutkimaan Freudin alkuperäistä tekstiä. Otan näin riskin tulla syytetyksi toisen käden lähteen käyttämisestä ja lähdekritiikittömyydestä. Kerronnasta löydetyt tekstit eivät kuitenkaan ole lähteitäni vaan tutkimuksen kohteena koko tekstin prosessissa. Melkaksen tavoin en etsi suoria vaikutussuhteita ilmiöiden ja Waltarin teosten välillä, vaan pikemminkin olen kiinnostunut samanaikaisuuksista tiettynä historian ajanjaksona.²¹⁰

252.

²¹⁰ Vrt. Melkas 2006, 90.

2 ENSIMMÄINEN KIRJAILIJAN TUOTTAMA TIETO UUDESTA NAISESTA

2.1 Suuren illusionin *Caritas*

Tässä luvussa käsittelen ensimmäisen kirjailijan puhuman uuden naisen, *Suuren Illusionin Caritas*ksen, representaatiota. Luvun alussa on lyhyt romaanin juonen ja olennaisen tematiikan esittely.

Waltarin *Suuri illusione* -romaanin oli verrattain laajasti tunnettu jo omana aikanaan, mistä todistavat neljä nopeasti toisiaan seurannutta painosta. Tunnettavuutta ja levikkiä lisäsivät osaltaan kirjaan liittyvät erilaiset kohut, ennen muuta Paavolaisen keskenään ristiriitaiset, värikkäät arviot *Nykyäikää etsimässä* ja *Suursiivous*-teoksissa sekä niiden seurauksena syntyneet keskustelut.²¹¹ Nykyäänkin romaani kuuluu laajojen historiallisten romaanien ohella Waltarin tunnetuimpiin teoksiin, ja siitä otettiin vuonna 2008 kahdeskymmenes painos.²¹² Ulkoisen tapahtumisen sijasta teoksen painopiste on keskusteluissa ja se vilisee kulttuurihistoriallisia erisnimiä ja aikakauden oppirakennelmia.²¹³ Samanaikaisesti intellektuaalisen ja na iivin romaanin aiheena on lyhyesti triangeldraama. Waltari uudisti tällä romaanilla kertomataidettamme ennen kaikkea tuomalla kuvauksen kohteeksi kaupunkilaisen elämänmuodon aiemmin hallinneen agraarimiljöön tilalle. *Suuren illusionin* keskeiset henkilösuhteet ja rakkaustarina sijoittuvat urbaaniin viitekehykseen. Kyseessä on nuorten, hyvin toimeentulevien ja kaupunkikulttuurin läpäisemien ihmisten seikkailu autojen, mainosvalojen ja ihmisvilinän keskuksissa, Helsingissä ja Pariisissa. Nuori, joutilas toimittaja Hart tutustuu öisissä juhlissa helsinkiläiseen salonkiseurapiiriin, jonka kaksi jäsentä, Caritas Holm ja maisterirunoilija Hellas, muodostavat toimittajan kanssa romaanin keskuskolmikön. Kumpikin miehistä rakastaa Caritasia, mutta heidän välilleen kehittyy myös toveruus. Kilpailu rakastetusta syntyy ja kehittyy Helsingissä viinan salakuljetusseikkailuissa, kuutamouinneissa ja olohuoneväittelyiden merkeissä. Lopullisesti tilanne selviää Pariisissa. Caritas ja Hart löytävät toisensa, ja kolmioasetelma tavallaan särkyy. Lopullisesti asetelma järkkyy Hellaksen tehtyä itsemurhan heti ratkaisevan Caritas-tapaamisen jälkeen. Toimittaja Hart palaa takaisin Helsinkiin

²¹¹ Huhtala 1976, 52.

²¹² Puhelimessa 16.2. 2009 WSOY:ltä saatu tieto.

²¹³ Envallin mukaan niitä on yli 20, ks. Envall 1994, 16.

ja Caritas jää kiertämään maailmaa. Traagisen tarinan kertoo minämuotoisena muisteluna toimittaja Hart.²¹⁴ Kerron seuraavissa alaluvuissa, miten kertoja tuo kertomuksen eri hierarkkioiden kautta uuden naisen kertomukseen.

2.2 *Caritas, minäkertojan sattumalta kohtaama uusi nainen*

Suuressa illusionissa minäkertoja puhuu omista kokemuksistaan. Päivi HUUHTANEN on samoilla linjoilla minun kanssani puhuessaan tästä romaanista artikkelissa, jossa hän vertaa Waltarin ja Michael Arlenin teosten kerrontaa.²¹⁵ Molemmat romaanit ovat minämuotoisia muisteluita traagisista tapahtumista. HUUHTANEN puhuu romaanien minäkertojien sivustakatsojien tekniikoista. HUUHTANEN toteaa, ettei Arlenin kertoja osallistu tarinaansa samalla välittömyydellä kuin Waltarin kertoja. Arlenin kertoja on tutkijan mukaan henkilönä hieman lattea ja kaavamainen ja hän rakentaa tällaisena aivan erilaista kertomustyyppiä kuin Waltarin vilpityn ja välitön Hart. *Vihreän hatun* kertoja pyrkii aikaansaamaan ennen muuta jännitystä.²¹⁶ Hart puolestaan jälkeinpäin vilpittömästi pohdiskelee tekojensa motiiveja, tekojaan ja niiden seurauksia.

Kertovan tekstin hierarkkisesti järjestyneessä rakenteessa on kolme toisilleen alisteista agenttia: henkilö, kertoja ja teksti. Tässä teoksessa toimijat asettuvat erikoisella tavalla hierarkiaan. Sama henkilö on toisinaan herra Hart ja toisinaan minä, toisinaan kokeva henkilö, toisinaan jälkikäteen tarinaa selostava kertoja. Muiden puheessa hän on myös toimittaja Hart. Kuten olen aikaisemmin todennut, sekä henkilön diskurssin että kertojan ja henkilön diskurssin (KHD:n) avulla voidaan välittää joko henkilön puhetta tai ajatuksia. Kertojan ja henkilön diskurssit sekoittuvat tässä romaanissa täysin, koska kertoja on myös tarinan henkilö. Kertoja kertoo, että henkilöt havaitsevat, mutta hän ottaa omiin havaintoihinsa kantaa kokiessaan niitä tavallaan toista kertaa nyt kerrottuna. Kertoja on sanataiteessa kertomusta stabilisoiva elementti. Kertoja edustaa auktoriteettia, jonka kautta kertomus tulee kerrotuksi ja kerrottavat edustavat aina alisteista asemaa suhteessa kertojaan.²¹⁷ Päivi HUUHTANEN toteaa, että *Suuren illusionin* kertoja on yksi kirjan kolmesta keskushenkilöstä, ja hän pysyy johdonmukaisesti alusta loppuun uskollisena oman roolinsa vaatimuksille. HUUHTANEN on tavallaan tässä oikeassa, mutta näkemys vaatii tarkennusta. Kun kertoja tässä romaanissa on sekä kertoja että henkilö, hänen auktoriteettinsa kyseenalaistuu. Hän on toisinaan

²¹⁴ Huhtala 1976, 52, 53.

²¹⁵ ”Vihreän hatun varjo” teoksessa *Rivien takaa* (1976).

²¹⁶ HUUHTANEN 1976, 56.

²¹⁷ Lanser 1992, 4.

tarkkailija ja sellaisena hänen positionsa on jonkinlainen välittäjän asema.²¹⁸ Arlenin teknisen, jännityskoneistoa koossapitävän kertojan sijasta Waltarilla esiintyy syrjästäkatsoja, joka täydentää kertomusta psykologisilla nyansseilla ja luo tilanteisiin niiden inhimillisesti puhuttelevan tunnelman. Tapahtumien syväluotaus tunnelmien ja tunteiden perspektiivistä korvaa *Vihreän hatun* kaikkinaisen yllätystekniikan, toteaa Huuhtanen.²¹⁹ Syväluotausta syventää kahden position välillä liikkuminen. Mielenkiintoista on, että myös Melkaksen analysoimissa Aino Kallaksen kertomuksissa, jotka sijoittuvat 1920-luvulle, on useassa tällainen Melkaksen nimeämä ”sekoittuneisuus” kertojien erityispiirteenä.²²⁰

Suuren illusionin kerronnassa vuorottelevat minäkertojan ajatukset ja tunteet kokemuksen äärellä sekä suhteellisen harvat suorat puheenvuorot, joita minäkertoja sitaatein toistaa. Kertova minä uppoutuu niin syväälle kokijan elämykseen, että on usein vaikea erottaa, kumpi puhuu. Kertoja selostaa paitsi hiljattain tapahtunutta rakastumista ja rakkaustarinaansa myös hiukan aikaisemmin tapahtunutta. Ajallisesti vain hiukan nuoremman minän ja vain hiukan vanhemman minän kokemukset, havainnot, tunteet ja ajatukset sekoittuvat toisiinsa pitkissä sisäisissä monologeissa, joita kertoja käy aikaisemmista kokemuksistaan kertoessaan. Kertojassa voidaan havaita selviä kaikkitietävän kertojan ominaisuuksia, mutta kertoja on minäkertoja, jonka perspektiivi väistämättä on rajallinen. Kertoja on silminnäkijäkertoja, ja hän ylittää kolmannen persoonan ja ensimmäisen persoonan vastakkaisuuden yhdistämällä ne.²²¹ Hän toimii kuten Kallaksen minäkertojat: hän kertoo tapahtumista jälkeinpäin, ja lisäksi hänellä on tietoa, joka oikeuttaa puhumaan minämuodosta huolimatta muiden yläpuolella eli hän ikään kuin esiintyy kaikkitietävänä. Hän esiintyy myös vanhempana kuin kokeva minä. Koska hän on toimittaja, hänellä ei ole ihan yhtä suurta auktoriteettia tiedon tuottajana kuin Kallaksen kertojilla, jotka ovat kronisteja tai pappeja.²²² Toisaalta juuri toimittajien ammattikunta oli olennainen toimija 1900-luvun alun kulttuurikeskusteluissa. Hart assosioituu näinkin tiedon kanssa kytköksissä olevaksi, pohtijaksi. Hän yhdistyy järkeen ja tietoon ja on mies.

Vaikka Hart jää syrjästäkatsojaksi, hänen muotokuvansa hahmottuu näin varsin perusteellisesti ilman varsinaista kuvausta. Kertojan itsetilitykset sävyttävät tapahtumien kerrontaa, ja kerronnan kätkemä jännitys on olennaisesti kertojan kokemaa todellisuutta,

²¹⁸ Vrt. Melkas 2006, 127.

²¹⁹ Huuhtanen 1976, 56, 57.

²²⁰ Melkas 2006, 96.

²²¹ Melkas 2006, 97.

²²² Ks. Melkas 2006, 98, 99.

toteaa Huuhtanen.²²³ Olen samaa mieltä. Kuvaisin ilmiötä niin, että kertomuksen tärkeäksi retoriseksi osioksi nousee arviointi, joka kuuluu sekä kertojan diskurssina että henkilön puheena ja ajatuksena. Eräs arvioinnin kohde on uusi nainen. Tässä fiktiivisen maailman välittymisessä on erikoisen tärkeää se, miten tekijän tuottama teksti kuvaa, kuinka kertoja kertoo henkilöiden havaitsevan. Tärkeäksi arvioinnin kohteeksi nousee myös kertojan auktoriteetin arviointi, koska hän vaihtaa positiota kertojasta henkilöön varsin usein. *Suuren illusionin* minäkertoja suhtautuu itseensä sankarina samoin kuin kertomaansa tarinaan lopulta hyvinkin skeptisesti. Kaiken kaikkiaan kertoja ilmaisee tunteitaan selkeästi, kuten Huuhtanen on todennut, ottaen kantaa minänsä kokemaan ja tarinaan, joskin hän kertomuksen alussa tekee tätä vältellen. Kertoja jopa mitätöi itseään silloinkin, kun lukija todennäköisesti kokee hänet sankarina. Puhuessaan esimerkiksi suhteestaan Pikkuveljeen, joka äidin kuoltua on jäänyt hänen huostaansa, kertoja mitätöi omat positiiviset tekonsa ja epäitsekkyytensä pienillä kertojan kommentteilla: ”Mikäli se ei häirinnyt omaa mukavuuttani” (SI, 48). Samaan tapaan romaanin selostava minäkertoja ironisoi itseään suhteessa naiseen, jumalattareen, Caritakseen.²²⁴ Alussa kertojan positioiden välillä kulkeva horjunta kaikkietävyuden suuntaan näkyy kertojan varovaisuutena ilmaista kantaansa minänsä kokemasta. Toisaalta hänen toimittajan ammattinsa tuottaa itseoikeutetusti analyysiä. *Suuren illusionin* kertojan auktoriteettia lisää hänen ammattinsa. Hän on toimittaja ja näin tietonsa ja tiedon tuottamisensa takia Spindelin salonkiin kerääntyneen epämääräisen ihmisjoukon yläpuolella.²²⁵ Kuten Kallaksen kertomuksissa, muuttuu Waltarin *Suuressa illusionissakin* kertojan suhde kerrottavaansa siksi, että kertoja vähitellen rakastuu kertomaansa naiseen.²²⁶ Maisteri Hellaan auktoriteetti on alusta lähtien hiukan toimittaja Hartin yläpuolella: hän tuo uuden tiedon kertomukseen, hän tietää kaikesta uudesta enemmän kuin Hart, joka on oppilaan asemassa. Maisteri Hellas julistaa aikakauden ideologioita ja filosofioita niin voimallisesti, että myös lukija alkaa tuntea itsensä tietämättömäksi. Kertojan asema auktoriteettina on *Suuressa illusionissa* kuitenkin jo alun alkaen horjunut tiheään toistuvilla kokijan ja tarkkailijan positioiden vaihtelulla.

Yhteenvedossa kertoja liittää kertomuksen meneillään olevaan keskusteluun ja antaa näin kuulijalle tärkeää tietoa tulossa olevasta.

²²³ Huuhtanen 1976, 59.

²²⁴ Alajoki 1988, 161.

²²⁵ Vrt. Melkas 2006, 109.

²²⁶ Vrt. Melkas 2006, 109.

Puitteet täsmentävät paikan, ajan ja kertomuksen henkilöt.²²⁷ Alkuun sijoittuvassa yhteenvedossa vanhempi kertoja antaa vielä säästeliäästi, vihjeenomaisesti tietoa omasta asenteestaan tarinaan. Hän ei vielä varsinaisesti, suoraan ilmaise olevansa rakastunut. Hän on vielä enemmänkin kuuntelija ja asioitten kirjaaja. Hän kuitenkin julkituo puitteita kertojan argumentaationa hyppimällä kertojasta henkilöhaamoon ja päinvastoin. Orientaatio- ja komplikaatio-kategoriat lomittuvat esikoisromaanissa miltei samoin kuin *Appelsiinsiemenessä* pitkin koko romaania, ja argumentaatio kulkee mukana selittävän kertojan arvioidessa kokevan minänsä kokemuksia ja ajatuksia. Uusi nainen ei ole tärkein motiivi, vaan kertomuksen mutkistumiseen on muita, merkittävämpiä syitä. Suuri illusio on se puhdas rakkaus, jossa kaikki päähenkilöt epäonnistuvat.²²⁸ Kukku Melkas toteaa, että sukupuolimoraali oli yksi 1930-luvun ”kulttuurikriisin” keskeisiä teemoja, mutta se aktualisoitui jo 1920-luvulla uusien vitalististen painotusten myötä. *Suuren illusionin* kertojan retorinen viesti on samansuuntainen hämmennys naisen muuttumisen edessä kuin mistä *Appelsiinsiemenenkin* kertoja argumentoi. Mieskertojan valta-asema järkeen ja tietoon assosioituvana horjuu, koska hän vähitellen rakastuu naiseen, joka toteuttaa vapaasti omia seksuaalisia tarpeitaan.²²⁹ Koko länsimaisen tiedonkäsityksen taustalla toimii metafora, joka samaistaa naisen luontoon. Tällöin nainen asettuu vastakkain sellaisten käsitteiden kuin rationaalisuuden, järjen ja tiedon kanssa.²³⁰

2.3 Ja rappukäytävässä sama tuoksu, joka symbolisoi kaupunkia: avaus naisen ja miehen maantieteeseen

Caritas, nainen, tulee minäkertojan mielestä hänen kokevan minänsä maailmaan aivan sattumalta. Ensin kerrotaan tila, jossa kohtaaminen tapahtuu, ja rouva Spindelin salonki on tärkeämpi elementti kuin uusi nainen. Salongissa vietetty uusi elämänmuoto, johon kuuluu sukupuolten välinen kanssakäyminen, on tärkeä motiivi. Paikat saavat suurta metaforista merkitystä läpi koko *Suuren illusionin*. Romanin ensimmäinen tärkeä paikka on Kluuvikadun ja Aleksanterinkadun kulma, mutta kadulla ei kohdata naista. Nainen kohdataan heterotopiassa: salongissa.²³¹ Punainen valoreklaami, tärkeä modernin metafora romaanissa, esiintyy ennen Caritasta jo

²²⁷ van Dijk 1993, 153.

²²⁸ Envall 1994, 16.

²²⁹ Ks. Melkas 2006, 109-128.

²³⁰ Tainio 2007, 60; Heinämaa 1991, 93-95.

²³¹ Selitän käsitteen heterotopia seuraavalla sivulla.

kahteen kertaan. Ajan paheellisuudesta annetaan vihje. Kertoja kuvaa myös itseään ennen kuin Caritasta.

En tuntenut rouva Spindeliä, olin vain kuullut hänestä joitakin epämääräisiä juoruja. Mutta sehän ei tehnyt mitään, — yksi illanviettotapa oli yhtä hyvä kuin toinenkin. Tajuntaani oli iskeytynyt tuo punainen valoreklaami, joka kaukana kadun päässä oli välkähtänyt näkyviin. Se oli ollut kummallisen vaalea kalpeassa hämärässä.

Muistan vielä, että minulla oli vain pehmeä, taivutettu kaulus ja että tukkani oli niskasta hiukan liian pitkä, koska päivällä olin unohtanut käydä parturissa.

Sillä tapaa opin tuntemaan Caritaksen. Se oli vain tuo sattuma että jossakin Kluuvikadun ja Aleksanterinkadun kulmassa olin kohdannut toimittaja Kortteen, — hermostunut ilta, punaisenkiiltävä valoreklaami ja hämärään hehkuva savukkeempää. (SI, 8.)

Kuten lainaus osoittaa, Caritas esitellään ensi kerran sisätiloissa sekä lukijalle että minäkertojalle. Minäkertoja, Hart, aloittaa puheen Caritaksesta kaupungilta: hän ”oppi tuntemaan Caritaksen” (SI, 8) sattumalta, sen takia, että tapasi toimittaja Kortteen ”jossakin Kluuvikadun ja Aleksanterinkadun kulmassa” (SI, 8). Naisen kohtaaminen edellytti kahden miehen kohtaamista. Miehet tapaavat toisensa kaupungilla, mutta nainen kohdataan sisätiloissa. Salonki on paitsi sisätila kaupunki pienoismuodossa ja siinä on turvallisempaa kaupungin sosiaalisuutta. Katsojat ovat valikoitu joukko, johon kaupunkielämälle ominaisesti tulee nyt uusia kasvoja. Rouva Spindel toteaa miesten tullessa: ”Jumalan kiitos, että tulee uusia kasvoja. Me olemme lopen kyllästyneet kaikki toisiimme” (SI, 9).

Caritas esitellään miehille hyvin heterotooppisessa paikassa. Modernissa maailmassa paikallisiin tapahtumapaikkoihin tunkeutuu sosiaalisia vaikutteita pitkänkin välimatkan päästä.²³² Käsitteellistän tilan nykyisten kulttuurintutkijoiden tapaan kolmeksi kategoriaksi: absoluuttiseksi, relatiiviseksi ja relationaaliseksi. Relationaalisen tilakäsityksen avulla mukaan tulevat tunteet ja näin pystytään ehkä parhaiten tarkastelemaan pelon, tilakokemuksen ja valtarakenteiden ongelmaa.²³³ Yksi relationaalisen tilakäsityksen käsitteistä on heterotopia. Heterotopiat ovat tiloja, joille on ominaista kaikkien muiden tilojen kyseenalaistaminen ja neutraloiminen. Utopia kuvaa ihanteellista ei-paikkaa, joka sijoittuu reaalisen maailman ulkopuolelle tai tulevaisuuteen. Heterotopiat sen sijaan ovat

²³² Kurikka 1995, 40; Giddens 1990, 18, 19.

²³³ Koskela 1994, 30.

todellisia paikkoja, joita on löydettävissä jokaisesta yhteisöstä ja jokaisesta kulttuurista. Ne ovat paikkoja, joissa yhteisön normaalina pidetty järjestys kumoutuu. Tällaisia paikkoja voivat olla ne, joihin yksilöt joutuvat pakosta ja ovat sitten yhteiskunnasta marginalisoituja. Toisaalta ne voivat olla myös paikkoja, joihin mennään vapaaehtoisesti, mutta joissa kyseenalaistetaan ulkopuolisen maailman suhteita ja normeja. Heterotopiat ovat eron, toiseuden ja kiistämisen paikkoja ja sellaisina kovin mielenkiintoisia käsitteitä uuden naisen kannalta. Ne ovat paikkoja, jotka ovat merkittäviä marginaalissa eläville, koska niissä he voivat tuoda itseään esiin ja tulla kuulluiksi. Ne ovat siis identiteetin rakentamisen kannalta keskeisiä paikkoja.²³⁴

Suuren illusionin Spindelin salonki korvaa tilana ulkopuolisen maailman tiukan säännösten joillakin alueilla: täällä ei tarvitse noudattaa 1930-luvun tiukkojen ohjeistusten luomaa askeettista niukkuuden sääntöä, eikä täällä myöskään tarvitse välittää tiukoista sukupuolimoraalin ohjeista. Salongissa on miehelle tarjolla viinaa ja naisia, mutta se on myös julkinen tila, jonne naisetkin voivat tulla. Tähän suhteellisen pieneen tilaan kertoja tuo Hellaksen puheenvuoroissa kaikkia mahdollisia ajan ilmiöitä. Vastaavia paikkoja ovat *Appelsiininsiemen*-romaanissa ennen kaikkea kahvilat, mutta myös täysin erilainen tila: Kurtin kodin kylpyhuone. Heterotopioitten välillä ovat romaaneissa kulkuvälineitten tilat, joita toisaalta voidaan pitää myös heterotopioina. Näitä ovat auto, autobussi, raitiovaunu, juna ja *Suuressa illusionissa* uutena kulkuvälineenä esiintyvä moottoripyörä.

Spindelin salonki on erikoinen tila johtuen romaanin kertomisen tekniikasta ja siitä johtuvasta eri henkilöiden kokemisen, tunteiden ja ajatusten ristiriitaisuuksien limittäisyyksistä. Salongista tulee myös erikoisella tavalla paradoksaalinen tila. Paradoksaalisessa tilassa ruumiillinen tilakokemus ja siihen liittyvät mielentilat sulautuvat.²³⁵ Näin voidaan paradoksaalisen tilan käsitteen kautta tarkastella kaupungissa koettua pelkoa. Naisten tilakokemukset muodostavat usein paradoksaalisen tilan. Tilakokemus on paradoksaalinen, koska naiset kokevat olevansa yhtä aikaa sekä vangittuja että ulkopuolisia, sekä sisällä että ulkona vastoin tahtoaan. Paradoksaaliselle tilalle on ominaista, että paikat, jotka olisivat kaksiulotteisella kartalla toisensa poissulkevia, saavutetaan yhtä aikaa. Tällaisia tiloja ovat esim. keskellä/marginaalissa tai sisällä/ulkona.²³⁶ Konkreettisella tasolla paradoksaalisen tilan kokemusta voidaan kuvata naisten esineellistämisen ja kaupunkitilan suhteen kautta. Tilan ja vallan kokemus pelottavassa tilanteessa voi olla avoimella kadulla koettu

²³⁴ Mahlamäki 2008, 17, 18.

²³⁵ Koskela 1994, 30, 31.

²³⁶ Koskela 1994, 30.

kahlehdittuna olemisen tunne. Paikasta tulee näin ahdistava, siitä voi jopa tulla vihollinen. Paradoksaalinen tila on toisaalta myös vastarinnan lähtökohta. Sen tavoitteena on rikkoa niitä rakenteita, jotka johtavat alistettuna ja ulkopuolisena olemisen tuntemuksiin.²³⁷ Spindelin salonki on miehelle heterotooppinen, mutta naiselle sekä paradoksaalinen että heterotooppinen tila. Kaupungissa koetut pelot ovat siellä ristiriitaisessa muodossa. Julkinen ja yksityinen sekä tilan ja vallan kokemus limittyvät samoin kuin miehen ja naisen kokema. Paikka on kuin kahvilat *Appelsiininsiemen*-romaanissa salliessaan naisen julkisen olemisen, mutta samalla se on yksityinen tila, jossa salaa juodaan alkoholia. Miehen ja naisen suhde on tässä muiden tilojen ulkopuolella olevassa paikassa erikoisen ristiriitainen. Siellä käydään pitkiä, filosofisia keskusteluja sukupuolten välisestä paheellisesta ja toisaalta modernin hyveisiin kuuluvasta vapaasta käyttäytymisestä.

Aika ja tila ovat olemisen perustrategioita, joista filosofit ovat kautta aikojen olleet kiinnostuneita. Tilasta ja paikasta on viime vuosikymmeninä tullut uudella tavalla keskeisiä, monitieteellisiä tutkimuksen kohteita. Sanataide ottaa osaa tähän keskusteluun. Kirjallisuudessa kuvatut tapahtumat ovat aina jossakin ympäristössä jonkin aikaa ja nämä aika – tilamotiivit tematisoituvat useilla tavoilla.²³⁸ Ajasta on tullut subjektin sisäisyyttä ja tilasta subjektin ulkoisuutta.²³⁹ Käsitteet ovat matkan varrella myös sukupuolittuneet, ja naisellinen on alettu kokea tilana, miehinen aikana.²⁴⁰ Koska tila on abstrakti käsite, nainen konkretisoituu paikaksi. Paikkaan kiinnytään elämisen kautta. Näin siis nainen (ja mies) on sekä paikka että paikassa. Naisen (ja miehen) ja paikan yhteyttä on mahdollista tulkita sekä konkreettisesti että metaforisesti. Nainen on paikassa ollessaan kotona, mutta samalla nainen on metaforisesti koti.²⁴¹

Spindelin salonkia hiukan haaleampi, ulkoisesti säädylisempi versio on *Appelsiininsiemen*-romaanin Kurt Waldhofin koti. Spindelin salongissa tulee puhuttua kertojan retoriikkaan asettuva yhteenvetokategoria monen eri henkilön diskurssin kautta niin kuin *Appelsiininsiemenessäkin*, vaikka tässä teoksessa on minäkertoja. Spindelin salongissa alkaa nuoren miehen tie siihen kokemukseen,

²³⁷ Emt., 31.

²³⁸ Kurikka 1998, 7.

²³⁹ Ajallisen kokemuksen ristiriitaisuuteen olen tutustunut teoksessa *Tulkinnasta toiseen* (2005) olevan Ricoeurin artikkelin ”Mimesis, viittaus ja uudelleenahmottuminen” pohjalta. Minulle merkittävä artikkeli oli myös Mika Hallilan ”Kertomus, aika ja ihminen. Paul Ricoeurin *Temps et récit* ja jälkiklassinen narratologia (2008).

²⁴⁰ Lappalainen 1998, 100.

²⁴¹ Emt., 102.

jonka sankarimies jo on kokenut: naisen kohtaamiseen. Suljetussa ja toisaalta julkisessa paikassa suhde ei vielä edes ala, vaan siihen tarvitaan Helsingin Kaivopuiston rannassa tehty uimamatka, kävelymatkat Hellaksen kanssa Länsirantaa pitkin Tähtitorninmäen alapuolella, Kaivopuiston kentän laidalla katsottu Pikkuveljen jalkapallo-ottelu ja Caritaksen matkustaminen ulos Eurooppaan. Tämä Caritaksen tilan laajeneminenkin puhutaan alkuun miesten puheena.

Suuressa illusionissa ui mies, kuten yleensä seikkailumatkassa.²⁴² Koska romaanissa on kaksi miessankaria tai sankarin kaksi puolta, on varsin johdonmukaista, että siinä uimamatkankin tekee kaksi miestä: Hellas ja Hart. Nainen katselee rannalla: Caritas kieltäytyy uimasta vedoten sisun puuttumiseen. Uimamatka tapahtuu yöllä ja myyttisen matkan tunnelma korostuu irrallisuutena ja yksinäisyytenä, kaupunki on taustalla, mutta näkymättömänä:

Kuljimme alas meren rannalle. — Kun talot olivat jääneet taaksemme, oli kaikki aivan hiljaista ja pimeää. Emme voineet erottaa toistemme kasvoja; ainoatakaan ihmistä ei näkynyt. Takanamme loi kaupunki valkean kajastuksen taivaalle, mutta meren yllä oli raskaita pilviä ja pimeys. (SI, 57.)

Lainaus kertoo implisiittisesti pelon tunteena vihjaten, että miehet ovat lähtemässä matkalle, jolla he väistämättä joutuvat yhteisöstä erilleen. Heitä on tosin kaksi, mutta he eivät erota toistensa kasvoja: tilanne muistuttaa yksin uimista. Hart ja Hellas puhutaan kuin joksikin ihmeelliseksi sankarikaksinaisuudeksi.

”Emmekö lähde uimaan”, sanoi Hellas. ”Ei ole juuri suurenmoisempaa tunnelmaa, kuin uida yöllä, tunteuttomasta rannasta.” (SI, 58.)

Meri näyttää uhkaavalta, kaupunki on valkeana kajastuksena taivaalla. Tähän kaupunkiin Caritas assosioituu miesten lähtiessä uimaan valkean hattunsa kautta. Nainen jää rannalle: hän ei eroa yhteisöstä, kaupungista. Caritas kirjaimellisesti poistuu pari askelta miesten riisuutuessa. Tähän rituaaliin hän ei vielä ole osallisena, vaikka hän onkin sen päämäärä ja aiheuttaja. Caritaksen valkea hattu on miehille turvallisenä rannan merkinä. Kaiken kaikkiaan Caritas kertomuksen tässä vaiheessa asettuu romaanin kirjoittamisen ajan yleisempään puhuntaan naisesta, vaikka hän pintapuolisesti esittää modernia. Samalla tavalla kuin naiset assosioituivat enemmän yksityiseen kuin julkiseen sfääriin, liittyi naiseen attribuuttina enemmän staattisuus kuin liikkuvuus.²⁴³ Myyttisen matkan

²⁴² Ks. Alajoki 1988.

²⁴³ Ks. Parente-Čapková, 2006, 205.

naispuhunta asettaa samoin naisen passiiviseksi kohteeksi. Kukku Melkas toteaa, että länsimaisen mytologian arkkityyppiin kuuluu matka, joka kulminoituu sankarin uudestisyntymisen ihmeeseen. se liittyy myös ”minän” etsimiseen, minkä vuoksi sitä on pidetty maskuliinisimpana symbolina.²⁴⁴ Klassisiin kertomuksiin liittyen, toisin kuin Aino Kallas, Waltari säilyttää tämän miehisen puheen: lähteminen assosioituu mieheen ja jääminen naiseen jopa Caritaksen kohdalla, vaikka hänen modernisuudestaan puhutaan jo uimamatkaa ennen. Waltari keskustelee tässä uimamatkassa myyttisen naispuhunnan ja uuden naisen puhunnan kanssa. Toimivuus on tässä maskuliinista.²⁴⁵ Caritaksen valkea hattu on uiville miehille merkinä yhteisöstä ja sen suunnasta sitten, kun on aika palata, kun seikkailu on vaihdettava yhteisöön paluuseen, pysyvyyteen. Yhteisö on nyt kuitenkin kaupunki, johon Caritaskin assosioituu valkean värin kautta. Nainen assosioituu kaupunkiin, joka merkitsee miehille kotia, ja näinkin Caritas on astunut kodin suljetusta tilasta kaupungin julkiseen. Kertoja kulkee kerronnassaan vanhan ja modernin välillä eikä ota eksplisiittisesti kantaa. Koko pohdiskelu vanhan ja uuden välillä on usein, kuten tässä uimamatkassa, kovin implisiittisen tiedon tuottamisen varassa. Lukijan on hyvä olla perillä myyttisten tarinoiden puhunnasta. Toisaalta myyttinen kerros tuo kertojaan tiedontuottajana lisää auktoriteettia. Myyttisen puhunnan kerros on osa sitä pohdiskelua, jota kertoja käy ajan ilmiöistä. Hän todella poikkeaa Arlenin *Vihreän hatun* kertojan jännitystä luovasta kertojasta. Caritaksen ja Iris Stormin hattujen värin merkitys on tästä johtuen teosten puhunnassa ihan eriasteinen, vaikka Huuhtanen ottaakin hatut yhdeksi esimerkiksi teosten samankaltaisuuksista.²⁴⁶ Iris Stormin vihreä hattu on jännittävä, uusi viesti sekä konkreettisesti minäkertojan kokemana että myös assosiatiiivisesti viitatessaan sen olevan uuden naisen merkki pukeutumisessa. Toisin kuin *Suuressa illusionissa* uusi nainen yksinkertaisesti ja helposti puhutaan *Vihreään hatun* tarinaan tulevaksi.

Minä katsahdin porttiini, ja sen edessä seiso i vihreä hattu. Valo Sheep Streetin ainoasta lyhdystä lankesi sille, ja siksi minä saato i nähdä, että se oli terhakan näköisen omistajansa päässä, ja että se varmasti oli sellainen hattu, joka monta hattua omistavilla naisilla oli tarkoitettu *pour le sport*. (VH, 9.)

Tässä kertomuksen katkelmassa, joka sijoittuu aivan romaanin alkuun, Iris tulee tarinaan nopeasti eikä häntä pohdiskella. Hän yhdistyy heti moderniin puhuntaan monin tavoin. Hän toimii

²⁴⁴ Melkas 2006, 49-50.

²⁴⁵ Ks. esim. Melkas 2006, 99.

²⁴⁶ Huuhtanen 1976, 58.

aktiivisesti ja tulee itse miehen luo ja kulkuväline on modernin todellinen metafora: Hispano-Suiza. Paitsi että Iris ajaa autoa itse, hän myös omistaa sen.

Suuren illusionin sankarina Hellas toimii myös uimamatkan aikana: hän ui edellä. Hart kuitenkin saa hänet kiinni, tällä kertoja viestii Hartin kasvavaa sankaruutta. Vaaran tajuamisen rinnalle Hartissa kasvaa ”uhman ja varmuuden tunto. Syvyys aukeni yläpuolella ja alapuolella, mutta Hellaan pää oli turvallisen lähellä” (SI, 60). Hart ylittää ensimmäistä kynnystä seikkailumatkallaan yhdessä Hellaksen kanssa eikä haaveilekaan vielä enemmästä. Kaksin tehdyn uimamatkan aikana Caritas katselee rannalla, kun miehet yhdessä esittäytyvät hänelle sankarina. Hellas on sankari ja Hart on hänen miehinen peilinsä. Vähitellen Hartiin siirtyy puolia sankaruudesta ja uimamatka on tässä prosessissa tärkeä vaihe. Myös Hartin suhde Caritakseen kirkastuu uimamatkan aikana tai sen ansiosta. On hiukan naiivin tuntuista, että pimeässä kaukana rannasta uidessaan miehet käyvät ensimmäisen kerran keskustelua siitä, mikä on Hartin suhde Caritakseen, mutta toisaalta tämä puoltaa uimamatkan lukemista myyttiseksi seikkailumatkan vaiheeksi.²⁴⁷ Uimamatkan alussa Hellas merkitsee Hartille vielä turvaa, mutta toisaalta hänen oma voimantuntonsa kasvaa:

Joku ajelehtiva meriruoho kiertyi jalkani ympärille pidättävänä ja säilyttävänä. Oli kuin limainen käsi olisi sivellyt polveani. Se oli kylmempi kuin vesi. — Mutta vaaran tajuamisen rinnalle kasvoi mieleeni uhman ja varmuuden tunto. Syvyys aukeni yläpuolella ja alapuolella, mutta Hellaan pää oli turvallisen lähellä. (SI, 60.)

Kertomuksen spatiaalisen juonen rakenteeseen sopien Hellas pukee sanoiksi sen, minkä minäkertoja jo oli kokien tuntenut: ”On aivan eri tunnelma uida kahden kuin yksin” (SI, 60).

Kertojan retorisenä keinona on tuoda asiat toistaen ja alkupuolen yhteenvedossa ja puitteissa kokevan minänsä aavistuksina. Vihjeet puhutaan myös Hellaan suorina repliikkeinä. Ne etenevät siten, että niissä puhutaan Hartin puhkeava rakkaus. Kertoja kertoo näin minänsä kokemuksen Hellaan kautta. Tähän rakkauskokemukseen puhutaan siihen väistämättä kuuluva, vähitellen ystävydestä vihaan kulkeva kilpakosija Hellasta kohtaan koettu tunne. Alkuun tunne puhutaan Hellaksen suorina puheenvuoroina, mutta sen muuttuessa voimakkaammin vihaksi puhuva minäkertoja on selkeämmin esillä. Motiivi puhutaan myös sankarin ja hänen toverinsa tekemänä myyttisenä uimamatkana naisen katsellessa rannalla. Näin Waltari kirjoittaa toistaen.

²⁴⁷ Ks. Alajoki 1988.

Uuteen naiseen puhutaan ikuista ennen muuta minäkertojan diskurssina, mutta jopa Caritaksen puhe samaistaa nuoret miehet sekä toisiinsa että myyttiseen ikaikaiseen miehisyteen: ”Viikingit saapuvat matkaltaan viettelemästä merenneitoja” (SI, 63). Ristiriitaa ikaikaisen ja uuden feminiinisyyden välillä puhuu Hellaan uimamatkan päättävä repliikki. Repliikki nimeää Caritaksen myös modernin ajan koneromanttiseksi ikoniksi. Nainen, auto, laivat ja juna samaistuvat miehelle nykyajan metaforana:

”Caritas, älä yritä kahmia itsellesi kohteliaisuuksia. Kukaan nainen ei voi kilpailla sinun kanssasi. Sinä olet autolyhtyjen valo ja majakan punainen silmä pimeän meren yllä. Sinä olet pikajunan kaipaus ja hyperbeli. Sinä olet kaikki, koska et ole mitään. Sinä olet...”(SI, 65, 66.)

Luvussa V, jossa Hellas ja Hart katselevat Kaisaniemen kentällä Pikkuveljen koulutovereiden jalkapallo-ottelua, kertoja puhuu maskuliinisen, syvemmän uuden sukupolven ideologian sekä omalla että Hellaksen äänellä. Suhde uuteen naiseen tulee myös puhuttua syvemmin, mutta uusi nainen jätetään edelleen epämääräiseksi käsitteeksi. Luvussa ennakoidaan kertomuksen komplikaatio ja ratkaisu, puhtaan rakkauden illusio. Mielenkiintoista on se, että tässä luvussa on aikaisempaa enemmän minäkertojan ääntä kuuluvissa. Kirjailija ja kertoja antavat voimistuvana vihjeenä viestiä uuden naisen illusion katoamisesta kahden miehen yhteisen rakkauden kohteena ja näiden miesten toveruuden kehittymisestä. Tosiasiassa uusi nainen ei kertomuksessa pääse esille kuin pieninä palasina, kun taas *Appelsiininsiemen* puhuu diskurssin kokonaisemmin. *Suuressa illusionissa* rakkauden kohde on nainen ikaikaisena. Rakkauden illusion etsintä on romanttista absoluuttisen kaipausta ja suuri rakkaus saa uskonnollisia sävyjä.²⁴⁸ Kohteena on ensin Caritas, unelmien nainen ja aikakauden paheiden edustaja.

Silloin minä jo tiesin ja ymmärsin, että jonkun täytyi tuhoutua ja hävitä. Meidän rakkautemme oli jotenkin epäinhimillistä, jotakin mahdotonta. — Me suggeroimme toisemme samaan tunteeseen. — Se, mikä minussa oli ollut vain hiukan uteliasta ikävää, muuttui tulipaloksi hänestä. Minun elämälläni ei ollut enää muuta päämäärää kuin Caritas. (SI, 98, 99.)

Yhteisen rakkauden kohde muuttuu maskuliinisen puheen kautta koko uudeksi sukupolveksi tai nuoruudeksi, joka ”on kokonaisuudessaan illusio” (SI, 114). Miesten tunteet kulkevat fyysisen rakkauden ja henkisyyden välillä. ”Solakat pojanruumiit

²⁴⁸ Envall 1994, 20.

kirjavine paitoineen, jotka selästä kiilsivät märkinä hiestä” (SI, 102) puhuvat Hartille Kaisaniemen kentällä Hellaan vuoropuheiden ja käytöksen kautta sekä uuden aikakauden ideologiasta että uuden sukupolven fyysisestä puolesta, jonka ihannoiti taas kuului aikakauden modernin ideologiaan. Miehet saavat molemmat kortin Caritakselta junamatkalla Wieniin ja samaan aikaan on miesten ystävyys syvenemässä fyysisempään suuntaan. Ystävyyydessä on entistä enemmän mukana aikakauden ruumiinkulttuuria, josta Vaaskivi paljon puhui. Näin romaanissa vielä aavistuksena lähestytään myös uuden naisen poikamaista ilmettä. Vaaskiven mukaan ”uuden naistyypin omituisen neutraalit muodot, pojankauneuden ihanne” johtui ajan ”läpikäyvästä aatteesta, ruumiinkulttuurin ”palvonnasta” (HV, 72) ja tasa-arvoajattelusta. Vaaskivi puhuu ”lihan emansipatiosta” ja sen vaaroista (HV, 75, 76). Fiktiivisen tekstin retoriikka antaa mahdollisuuden puhua asia monikerroksisemmin kuin esseeteksti, jota Vaaskivi tuottaa. Samoin kuin Vaaskivi myöhemmin ilmestyneessä teoksessaan puhuu Waltarikin ilmiöstä epäloogisesti toistaen ja eri näkökulmiin hypellen. Tähän antaa hyvät mahdollisuudet hänen keskusteluihin pohjautuva romaaninsa. Hellaan väliaikaisesti parannuttua, miesten saatua postikortit Caritakselta Wienistä ja miesten käymien pitkien keskustelujen jälkeen kertoja puhuu kokevan minänsä kautta oman fyysisen tunteensa miehenä suhteessa toiseen mieheen:

Me olimme kuin kaksi poikaa. Minä ryntäsin hänen luokseen ja ravistelin häntä. Me nauroimme yhdessä ihanaa riemua täynnä. Koko maailma oli poissa meidän luotamme, oli vain tämä ihana hetki. Yö oli ollut painajaisunta. Tämä oli ainoa todellisuus. Olla poika, leikkiä täynnä riemua ja erittelemätöntä uskoa. (SI, 149.)

Tätä katkelmaa lukiessa miltei unohtaa, että raikas kokemus koetaan kaupungissa olevassa tunkkaisessa sairaan miehen huoneessa. Huoneeseen tulee Kaisaniemen kentällä koettua maskuliinista ruumiin iloa. Kertoja yllättää jälleen kerran lukijan.

Ilman ajan ideologiaa hyvin kuvaavaa Vaaskiven *Huomispäivän varjon* ja Michael Arlenin *Vihreän hatun* antamaa taustaa tätä vähän naiivia hyppäystä vakavasta sukupuolitaudista kärsivästä Hellaasta nauravaan poikaan olisi hiukan vaikea ymmärtää. Nykylukijan paikka on helpompi: 1920-luvun lopun ja 1930-luvun alun lukijalla ei ollut Vaaskiven antamaa taustaa, mutta Arlenin romaani oli ilmestynyt jo 1925. Rakkauden kohteen muuttuminen paheellisesta, mutta välillä viattoman poikamaisesta naisesta paheellisesti sairastuneeseen mieheen on kirjailija Waltarin hiukan naiivia retoriikkaa. Jonkinlaista voimaa naiivius tuo argumentointiin: lukija havahtuu ja ihmettelee. Toisaalta puheen miehisyys korostuu: näinkin voi uuden naiseuden vaieta marginaaliin.

Romaanin loppupuolella Caritas kertoo Hartille elämäntarinansa ja puhuva mies, minäkertoja, kertoo naisen tilan laajenemisen.

Rakkaudesta en silloin vielä tiennyt mitään — ainoastaan kuvittelin tietäväni. Miten saatoinkaan kiduttaa miehiä silloin. — Tein ulkomaanmatkoja, — tutustuin meidän Eurooppamme kylpypaikkoihin ja loistohotelleihin. Siitä lähtien on veressäni ollut myös matkustamisen intohimo. Uusia kasvoja, uusia seikkailuja, uusia väristyksiä, — vaihtelun nälkä söi minua kuin huumaava myrky. (SI, 236.)

Kokemuksesta puuttuu naisen katseen kohteeksi joutuminen tilan laajetessa. Toisaalta kaupunkitilan kokeminen on puhuttu kuin perinteisesti miehen kokemana. Mies on se, jonka kaupungissa on sallittu katsovan. Caritaksen kerrotaan kokeneen ”uusia kasvoja, uusia väristyksiä”. Kaiken kaikkiaan todelliseksi kokemiseksi tulee romaanissa miesten puheessa naisen näkökentästä poistuminen. Miehen kokemus naisesta on romaanissa myös teoriaa, ja siitä puhutaan paljon. Hellas puhuu suorana puheena Hartille heidän kävelymatkoillaan, ja Hart puhuu toistaen ja laajentaen omissa sisäisissä monologeissaan, joita vanhempi kertoja kertoo.

Caritas on lähtöisin maaseudulta, mutta hän siirtyy sujuvasti tarinan myötä Helsinkiin, Helsingistä Wieniin, Wienistä Pariisiin. Junat ja autot ovat Caritakselle itsestään selviä koneromanttisia heterotopioita, joita ei kerrota hänen puheenaan vaan miespuolisen minäkertojan puheena. Tässä *Suuren illusionin* retoriikka eroaa taas voimakkaasti *Appelsiininsiemenestä*, jossa kulkuvälineet kerrotaan Irenen kokemina paikkoina. *Suuren illusionin* Helsingissä kävellään ja uidaan, viinaa haetaan nopealla automatkalla, jota ei sen enempää kuvata. Koneromantiikka liittyy vielä romaanin alussa Eurooppaan ja unelmiin Euroopan matkoista. Aluksi Hart kokee tunnetta katsellessaan julistetta Hellaksen huoneen seinällä Caritaksen lojuessa leposohvalla.

Seinällä, jonkin sekavan, kubistisen taulun vieressä oli suuri Euroopan kartta, rautatielinjoinen ja lentoreitteineen. Minä katselin sitä ja mieleeni takertui hiukan epämääräistä kaipausta. Berliini, Lontoo, Pariisi, Wien. (SI, 53.)

Toimittaja Hart lähtee etsimään naista ja maisteri Hellasta, nämä kaksi kun ovat yhdessä erilaisesti toisiinsa kietoutuneina sitä ”suurta illusionia”, jota rakkaus hänelle merkitsee. Pariisi on romaanissa uuden naisen tärkeä paikka. Vasta Pariisissa kertoja nimeää Caritaksen hänen omassa puheessaan tarkemmin moderniksi naiseksi tämän kertoessa Hartille ”koko elämänsä” (SI, 233). Caritaksen nuoruus ”sattui juuri tuohon villiin ja mielettömään aikaan, jolloin

sota oli loppunut ja olot alkoivat vähitellen tasaantua. Jolloin kaikkien hermoja vuosia hiertänyt jännitys purkautui nauruun ja tanssiin — sairaalloisen kiihkeään, hysteeriseen riemuun”. Jopa ”ensimmäiset jazzsoittokunnat saapuivat Suomeen” (SI, 234). Caritas on kahdeksantoistavuotias niin kuin Irenekin, ja hänen vereensä ”imeytyi kaikki se kiihkeä aistillisuus, joka silloin värisi koko ilmakehässä” (SI, 234). Irene on hiukan myöhäisemmän ajan nuori tyttö; hänen tarinansa käydään kertojan ja muiden henkilöiden diskurssien avulla mielikuvissa. Caritaksen elämä on kulkenut koko nuoruuden kuin suoraan uuden naisen diskurssin mukaan, mutta uutta naista ei kyseenalaisteta, vaan se puhutaan kaikkitietävänä esiintyvän minäkertojan miehisen ja ammatillisen auktoriteetin voimalla. Ilmiö, naisen muutos moderniksi, jää problematisoimatta *Suuressa illusionissa*, kun taas *Appelsiininsiemenen* Irene käy mielikuvina läpi muutoksen prosessin kertomusta vajaan vuoden aikana, ja kertoja pohdiskelee ilmiötä sivusta seuraten tai Irenen kautta mutta osin omalla äänellään.

Caritaksen ensimmäinen mies on samoin kuin Irenen ”vanhempi, kokenut”, ja tyttö on näin ”helppo saalis hänelle” (SI, 234). Auto saa tässäkin romaanissa heterotooppisen sävyn. Mies toimii samoin kuin *Appelsiininsiemenen* Kurt: hänkin vie tytön ”yölliselle automatkalle”, jonka aikana ”hän otti minut” (SI, 235). Kuvio on muutenkin sama näissä romaaneissa: vanhempi mies herättää nuoren tytön seksuaalisuuden automatkalla, jolloin tytössä syntyy liikkuvan tilan ja heräävän seksuaalisen halun takia voimakas tunne siitä, että maailma on laajenemassa. Ennen automatkaa mies avaa tytölle mielikuvissa ”ovet uuteen, tuntemattomaan, kiihottavaan maailmaan” (234):

Jumala, miten hän osasikaan puhua, — kaikista niistä kaupungeista, missä hän oli käynyt, kaikista naisista, joita hän oli rakastanut. Minä olin juuri siinä iässä, jolloin kokemus kiihottaa ja herättää pelonsekaista ihailua. — Miten värisinkään, kun hän kuvasi minulle suurkaupunkien yöelämää sodan loppuvuosina. (SI, 234).

Suuren illusionin katkelmasta käy ilmi, miten vanhempi, kokeneempi mies käyttää patriarkaalista, kokemuksen tuomaa auktoriteettia puhuessaan tytölle maailman avautumisesta ja allekirjoittaa samalla ajan ajattelun sukupuolten hierarkiasta ja miehen vallasta naisen ruumiiseen. Puhe on Caritaksen. Kertoja on tällä hetkellä kaikkitietävää lähellä olevassa positiossa.

Samoin kuin *Appelsiininsiemenen* Kurt veti tämäkin mies puoleensa nuorta kokematon tyttöä, joka oli ”silloin vain sähköä, vain värisevää lihaa” (SI, 235). Toisin kuin Kurt mies sitten ”otti minut, kun olin kypsä, noin taitavasti ja varovasti; katso, tällaista on elämä” (SI, 235). Myös Caritas on alkuaan ”perhetyttö, — hyvästä

kodista, jolla oli myös sukua” (SI, 235). Näin ollen Caritaksenkin kertomukseen kuuluu myös autonkuljettaja. Tämänkin kohdalla kertomus on suurempaa kuin *Appelsiininsiemenen* Irenen paljolti spatiaalisesti rakentuvassa kertomuksessa. Caritas kertoo, että ”seuraava oli meidän autonkuljettajamme, jonka minä viettelin vuorostani” (SI, 235). Caritas kertoo olleensa kuuluisa rakastajiensa kautta eikä hänen elämällään ”ollut mitään muuta tarkoitusta kuin nautinto” (SI, 236).

”Siitä lähtien on veressäni ollut myös matkustamisen intohimo” (SI, 236), jatkaa Caritas elämänsä kertomusta Pariisissa.

Appelsiininsiemenen Irenen tila laajenee kotoa kaupunkiin ja kaupungin ulkopuolelle supistuakseen todellisen rakastumisen myötä taas kotiin, mutta Caritaksen tila laajenee Euroopan metropoleihin, jonne aikakauden naisellinen paheiden edustaja pitkäksi aikaa katoaa Hartilta. Paitsi, että Caritaksen elämä puhutaan Pariisissa, on se myös naisen ja miehen tarinan tila. Paikkana on myös Wien, joka aluksi on paikkana kartalla, sitten paikka, josta Caritas lähettää miehille postikortin, ja Köln, jossa nainen on mukana vain miesten dialogissa ja monologeissa. Nainen ei puhu kaupunkikokemuksesta, vaan sen puhuu mies. Puheen aloittaa Hellas ja sitä jatkaa minäkertoja. Miehet aloittavat puheen naisesta ja kaupungista Helsingissä, ja se päättyy Helsingissä. Caritas jää tarinassa Pariisiin, mutta tulee Hartin puheena Helsinkiin. Caritas on miehille yhtä kuin kaupunki ja moderni: ”Caritas on kuin prisma, joka taittoi valon kaikkiin väreihin” (SI, 130). Utta naista ei problematisoida, mutta kaupunki, Helsinki, laajenee miehelle Caritaksen kautta Euroopaksi ja kaukaisemmaksi:

Hän on ihana nainen — ainoa nainen maailmassa. Hänen silmänsä — ne ovat maailma, ne ovat kaikki kaukainen — Konstantinopoli, Birma, muskottipuut ja mangrovesuot — ne ovat valheauringot napaseutujen jäällä. (SI, 133.)

Itse asiassa Caritas ei kohtaa romaanissa uuden naisen diskurssia ollenkaan. Tarinassa Caritaksen menneisyydestä kertoja puhuu Caritaksen suorassa puheenvuorossa ilmiön itsestään selvänä, kommentoimatta mitenkään. Hän toteaa, että ”pyörre vei minut kokonaan” (SI, 234.):

Vereeni imeytyi kaikki se kiihkeä aistillisuus, joka silloin värisi koko ilmakehässä — primitiivinen elämänvietti, joka oli noussut ikäänkuin reaktionona kaiken kuoleman ja hävityksen jälkeen. (SI, 234.)

Puhe kuulostaa kovin maskuliiniselta eikä kokemuksistaan kertovan nuoren naisen puheelta. Siinä kuuluu kaikuja vuosisadan vaihteesta alkaneista psykoanalyysin ja seksuaalitieteen

keskusteluista ja teoretisoinneista, jotka keskittyivät naisellisen sukupuolikokemuksen ja -halun luonteeseen. Käsitys naisen seksuaalisuudesta kiinnittyi jo 1800-luvun puolivälistä alkaen yhä enemmän suvun jatkamiseen ja vahvistuva käsitys naisen pelkästään tähän perustuvasta, passiivisesta seksuaalisuudesta muuttui 1900-luvun alun suomalaisen naisliikkeen painotusten myötä suorastaan normiksi. Naisen halun ja vietin todistettiin myös lääketieteellisissä ja luonnontieteellisissä puhetoissa olevan huomattavasti laimeampaa kuin miesten. Naisten tuli pyrkiä esimerkillisellä käytöksellään pitämään kurissa miehisen halun hillittömyyksiä.²⁴⁹ Verenhimoisuus ja veren maistaminen vertautuivat naisen seksuaaliseen haluun, johon liitettiin petomaisuus ja hirviömäisyys ja joka määriteltiin vaaralliseksi nuorille, viattomille naisille.²⁵⁰ Naisen petomaisuuden kuvaukset nousivat Ritva Hapulin mukaan voimakkaasti esille lähes samanaikaisesti sekä kirjallisuudessa että lääketieteen ja kuvataiteen esityksissä. Uuden naisen hahmo määrittyi uhkaksi myös tässä keskustelussa.²⁵¹ Caritaskin yhdistyy vereen, hänen ”vereensä imeytyi kaikki se kiihkeä aistillisuus”, vaikka hän ei mikään vampyyrihahmo ollutkaan.

Suuren illusionin selostava kertoja kuvaa aikaa Caritaksen näkökulmasta, mutta myös omalla äänellään:

Minun nuoruuteni sattui juuri tuohon villiin ja mielettömään aikaan, jolloin sota oli loppunut ja olot alkoivat vähitellen tasaantua. — Jolloin kaikkien hermojen vuosia kestänyt jännitys purkautui nauruun ja tanssiin — sairaalloisen kiihkeään, hysteriseen riemuun. — Koko ilmapiirihän oli silloin aivan melisairasta. Muistatko, kuinka ensimmäiset jazzsoittokunnat saapuivat Suomeen. (SI, 233.)

Puhe muistuttaa fiktiivisessä muodossa Vaaskiven esseetekstiä *Huomispäivän varjosta*: ”Kaikissa mannermaisissa metropoleissa kuohuu kiihtynyt huvitteluelämä ... Vasta hämärän langettua jättiläiskatujen kuiluun alkaa hermostunut virkoaminen ja kuumeinen odotus, sillä tämän uuden elämäntyylin mukaisesti ihminen on valppain sydänyöllä ja hänen valtimonsa sykkintä kiihkein pikkutunneilla (HV, 61).”

Caritaksesta tulee Hartin mielikuvissa myytti, illusioni. Hän samastuu miehen mielessä paitsi kaupunkiin myös kaikkeen moderniin. Uusi nainen ei ole tällaisena puheena henkilö kertomuksessa. Hän on teoriaa, ideologiaa ja illuusiota. Tähän illusioniin uskoen ja sen menettäneenä Hellas kuolee romaanin

²⁴⁹ Helén 1997, 280-287.

²⁵⁰ Felski 1995, 191-192; ks. myös Melkas 2006, 188.

²⁵¹ Hapuli 1992, 118-131; Melkas 2006, 188-189.

lopussa.

Kun koko maailma voisi olla minun isänmaani. Kaikki värikkäät maat, kaikki äänet, kaikki tuoksut olisivat minun. Pikajunien kiskoja jyskeestä kreolitytön nilkkaremmien helinään, loistoauton säkenöivistä kyljistä tunteettomiin kukkiin Amazonasissa. (SI, 136.)

Kuten lainaus osoittaa, Eurooppa voisi laajentua koko maailmaksi. Tämä ideologia oli yksi ajassa liikkuva puhe, romanttissävyyinen, rousseaulainen paluu modernista maailmasta jonnekin alkulähteille. Vaaskiven mukaan näiden kahden maailman, ”uusasiällisen ja primitiivisen, välillä on vain aste- ei laatuero” (HV, 45). *Suuren illusionin* kertojan tapa tuottaa tietoa näistä kahdesta maailmasta on ristiriitojen esilletuominen ja se sopii tietysti hyvin toimittajan puheeksi. Yhtä ristiriitaisesti hän tuottaa tietoa sukupuolista. Paitsi ristiriitojen kautta kertoja tuottaa naisesta tietoa usein vaikenemalla tai poissaololla ja tämä tiedon tuominen vaatii lukijalta kovin tarkkaa lukemista. Omituisen samankaltaisesti Waltari ja Vaaskivi tuottavat tietoa naisesta. Nainen rinnastuu milloin kaupunkiin, milloin primitiiviseen ympäristöön. Waltarin kertojat ovat miehiä kaikissa muissa romaaneissa paitsi *Ihmeellisessä Joosefissa*.²⁵² Kokemus ja tunne siitä, että sukupuolten suhteissa oli tapahtunut suuri muutos, hallitsivat ensimmäisen maailmansodan jälkeisten vuosien kirjoituksissa. Käsittelyn ei kuitenkaan tarvinnut olla niin väkivaltaista kuin joidenkin tutkimusten mukaan Ritva Hapulin mielestä näyttää.²⁵³ Sekä Vaaskivi että Waltari työstivät tätä muutosta naisten kautta teoksissaan kovin ristiriitaisesti. Koska Waltari kirjoitti fiktiota, hän saattoi työstää ilmiötä enemmän keskustellen kuin väittäen. Kaunokirjallisuus antaa myös mahdollisuuden puhua pois jättämällä tai vaikenemalla. Toimittaja Hartin sopii puhua väistellen, eri näkökumia tuoden, ja hänellä säilyy silti patriarkaalinen auktoriteetti. Se tosin hiukan häilyy tai heilahtelee siksi, että hän sotkeutuu tunteidensa kautta yhä enemmän kerrottavansa elämään.²⁵⁴ Herra Hart ei tunnu olevan oikein varma siitä, ajatellako ajan esteettien tapaan naisen ruumiin edustavan vulgaariutta, kuten kaikki muukin luonnonläheinen²⁵⁵ vai nähdäkö nainen sittenkin kaupunkiin kuuluvana.

²⁵² Keskustelen tässä luvussa jopa alitajuisesti Melkaksen tutkijanpuheen kanssa. Melkas toteaa luvun kolme alussa pohtivansa naiskirjailijan ja mieskertojan välistä monimutkaista suhdetta, Melkas 2006, 96. Minulle ei tekijällä ole sellaista merkitystä kuin Melkakselle, mutta hänen analyysinsä mieskertojan suhteesta kerrottavaan naiseen on merkittävää työni kannalta.

²⁵³ Hapuli 2000, 93.

²⁵⁴ Ks. Melkas 2006, 110, 111.

²⁵⁵ Ks. Parente-Čapková 2006, 195.

Nainen ja kaupunki eivät ehkä sittenkään kuulu yhteen tässä romaanissa miehen puheessa. Romaanin spatiaaliseen rakenteeseen kuuluu, että tämä puhutaan ensin Hellaan kokemana ja Hellaan puhumana: paljon dialogeissa, mutta myös osin monologeissa. Monologeihin sisältyy paljon ajan ilmiöitten filosofista pohdintaa ja ilmiö tulee puhuttua näinkin.

Ihmisten suurimmat toiveet ja toisaalta pahimmat pelot ovat paljon kohdistuneet kaupunkiin ja urbanisaatioon. Kaupunkitilaa on aikaisemmin pidetty vihamielisenä nimenomaan naisille, mutta toisaalta se on paradoksaalisesti myös vapautta tarjoava tila. Kaupungin vapauttavuuden on katsottu liittyvän ihmismassoihin, on ajateltu, että suuremmassa joukossa ihminen tuntee itsensä vapaammaksi.²⁵⁶

Kaupunkitilat merkitsivät ennen muuta *Appelsiininsiemenessä* tiloja, joissa naisen oleminen merkitsi kertomuksessa tilanteen mutkistumista ja komplikaatiota. Muissa Helsinki-romaneissa kertomus etenee toisin eikä kaupunkitila saa yhtä suurta merkitystä uusi nainen -puhunnassa.

Tämän pelottavan ja ihastuttavan kaupunkitilan haltuunottamisessa miehellä olikin 1930-luvulla enemmän kokemusta. *Suuressa illusionissa* kaupunki on miesten paikka silloinkin kun nainen on kokijana. Kaupunki puhutaan miesten kautta, vaikka nainen kokee eri kaupunkeja. Toimittaja Hartin entinen koulutoveri, taiteilija Mäki toteaa, että Pariisi ”ei paljon eroa Helsingistä” (SI, 129).

Me kuljimme suurkaupungin yössä ja tunsimme, kuinka meidän ympärillämme eli ja hengitti yli kolme miljoonaa ihmistä. Meidän silmiimme löi valoreklaamien myrsky ja autojonojen metallihyrske. Pitkin bulevardia loistivat valaistut baarit ja elokuvien kirjavat tulet. (SI, 148.)

Katkelman fiktiiviselle mielikuvulle oli olemassa vankka pohja todellisuudessa. 1800-luvun lopun arkkitehtuuria leimasi voimakas kansainvälisyys. Helsingissä toteutettiin kansainvälisiä muotivirtauksia samoihin aikoihin kuin mannermaan keskuksissa. Tämä johtui sekä arkkitehtien koulutuksesta että mallikirjojen mukaan suunnittelusta ja Helsingin vaurastuvan porvariston eli rakennuttajien toiveista. Tärkeimmät kaupunkirakenteelliset esikuvat löytyivät 1870- ja 1880-luvuilla Pariisista, Wienistä, Berliinistä, Münchenistä, Dresdenistä ja Stuttgartista.²⁵⁷

Aatteellistakin faktoihin perustuvaa taustaa kansainvälistymisen idealle toki löytyy ja sellainen on lähinnä tulenkantajien ihmisveljeyden idea. Suurkaupunki ja sen ihmismassat olivat tälle

²⁵⁶ Vrt. Koskela 1994, 28.

²⁵⁷ Tuomi 1974, 32.

ryhmälle tulevaisuuteen viittaava, kollektiivisuutta luova tekijä, ja näin nähtiin kaupunki kaikkialla. Tulenkantajien yhteisö oli koko ihmiskunnan muodostama. Se tulevaisuuden päämäärä, mistä he puhuivat, oli koko maailman, aluksi toki Euroopan, muodostama yhtenäinen valtio. Konkreettisesti tätä päämäärää tavoiteltiin paneurooppalaisuudella, jonka voimakkain puolestapuhuja oli Erkki Vala.²⁵⁸ Taiteilija Mäen ajatus siitä, ettei Pariisi paljon eroa Helsingistä sanotaankin maanalaisessa junassa Pariisissa. Kommentissa viitataan tauluihin: ”Pääasia, että taulu on jotakin...Dome vastaa täydellisesti Brondinia” (SI, 129). *Suuressa illusionissa* Caritas on omaksunut paneurooppalaisuuden, hän asuu Pariisissa kuin Helsingissä, mutta hänen kaupunkikokemuksestaan ei kertoja puhu. Arlenin Iris Stormista kertoja toteaa epäsuorana kerrontana, että ”hän oli Lontoossa vain liikeasioissa nyt parin viikon ajan”, ja ”että hän aina oleskeli ulkomailla” (VH, 45).

2.4 *Nainen, joka murskaa yhteiskunnan huulimaalipuikolla kertojan puhumana*

Suuren illusionin Caritas ja Hellas samaistuvat uuden naisen diskurssissa, joka on oikeastaan uuden sukupolven diskurssin ulkoista, pinnallista puolta. Vaaskivi puhuu teoksessaan *Huomispäivän varjo* siitä, että 1920-luvun nuorison oli pakko pelastautua ”kylmään ja illuusiottomaan pinnallisuuteen” säilyäkseen ”olemisen kiivaassa taistelussa” (HV, 71). *Suuren illusionin* retoriikka antaa ymmärtää Waltarin olevan Vaaskiven ajattelun kannalla. Päivi Huuhtanen toteaa, että romaanin kertojan eläytyneisyys ilmenee myös miljöökuvauksen ja tapahtumien selostuksen tunnelmallisena yhteensoinnutuksena. Ulkoiset kuvat ovat suurelta osalta kertojan tunteiden projektioita. Ulkoinen värikkyys on samalla sisäistä, ekspressiivistä ilmeikkyyttä.²⁵⁹ Paheellisuus ja pinnallisuus puhutaan ensin ja se on nuoren sukupolven, varsinkin naisen, olennainen asenne elämään. Romaanin nuorten ihmisten pinnallisuutta kuvaava alkoholinkäyttö on kertomuksen juonellisena alkuna. Spindelin salonki on paikka, jossa juodaan kieltolain aikana kiellettyä juomaa. Rouva Spindel toivottaa toimittaja Kortteen ja herra Hartin tervetulleiksi: ”Astukaa sisään ja asettukaa niin mukavasti kuin voitte. Tuolla on vielä vähän samppanjaa jäljellä.” (SI, 10.)

Nainen, Caritas, esitellään vasta tämän jälkeen, ja paheellinen alkoholinkäyttö kuvaa naistakin. Hänet esitellään vaaratekijänä, uhkana nuorelle miehelle. Waltarin kirjailijanpuhunnalle tyypillisesti esittely tapahtuu ensin abstraktiotasolla, monena vihjeenä. Caritas on minäkertojalle ensin vain ”joku nainen” (SI, 10), joka nousee hitaasti

²⁵⁸ Lassila 1987, 100-102.

²⁵⁹ Huuhtanen 1976, 59.

seisomaan hänen vieressään. Caritaksen huulimaali näkyy toimittaja Hartin tyhjän samppanjalasin reunassa: ”sen reunassa oli pieni punertava juova siinä kohtaa, mihin vieraat huulet olivat koskettaneet” (SI, 10). Samppanjalasin reunassa oleva jälki kertoo myös toisesta uuden naisen piirteestä: ahneudesta elämälle ja kaikelle kokemiselle. Caritas kuvataan ulkoisesti monisanaisemmin, ehkä jopa selvemmin kuin Irene heti aluksi, mutta tässäkin jätetään runollinen salaperäisyys. Kertoja toteaa kokevan minän havaitsemisesta vielä varovaisesti eikä ole selvästi kriittinen. Hän puhuu asiasta, josta ei vielä halua antaa arviota suuntaan tai toiseen. Hän puhuu varovaisin sanoin: ”en oikeastaan”, ”saattoi olla”. On hiukan vaikea erottaa, kumpi puhuu, kokeva minä vai kokemukseen eläytyvä kertoja. Lukijalle vaikutelma on samansuuntainen kuin *Appelsiininsiemenen* epäsuoran kerronnan: mielikuva henkilön, kokevan minän, mielessä olevasta esiverbaalisesta ajatuksesta tai tuntemuksesta.²⁶⁰ *Suuren illusionin* kertojan äänellä lukijalle annettu vaikutelma on kuitenkin vasta kuin vihjeenä yhteenvetoalussa. Ulkonäkö kuvataan kertojaminän kokemana ja ajattelemana ja siihen liittyy vihje paheellisuudesta, joka näyttäytyy naisen liikaa paljastavana pukeutumisena. Minäkertoja kokee naisen paljastavan itseään liikaa vain silkasta vahingosta. Vaaskiven mukaan myös ”kaula-aukon paljastavat kaarteet” ovat selviä ajan elämäntunnon ilmauksia (HV, 72). Päivi Huhntanen puhuu Caritaksen ratkenneesta kaula-aukosta rikkeenä, joka korostaa hänen täydellisyyttään. Vastaavanlainen rike on myös Iris Stormin ulkonäössä Arlenin romaanissa: Iris Stormilla on pieni reikä sukassaan²⁶¹

En oikeastaan koko iltana tullut tarkemmin katselleeksi Caritasta, tai oikeammin, tuijotin häneen liiankin paljon, mutta en saanut tajuntaani yksityispiirteitä. Seuraavana päivänä tulin miettineeksi, oliko hänellä tumma vai vaalea tukka, mutta en olisi aivan varmasti voinut vastata siihen. Saattoi olla myös siltä väliltä. Hänen puvussaan oli violetti kukka, jossa oli myös punaista, ja kaula-aukko oli hiukan — aivan hiukan ratkennut, niin että saatoin nähdä pienen mustan langanpätjän pistävän esiin siitä. (SI, 11–23.)

Toisin kuin tässä *Suuren illusionin* katkelmassa, *Vihreän hatun* minäkertoja kuvaa hyvin tarkkaan uuden naisen kuin innostuen omasta kuvailustaan. Hän ei arvioi omaa kokemustaan, vaan vain kuvaa. Kuvaus alkaa vihreästä hatusta, sen jälkeen kertoja kuvaa auton, sitten hatun uudestaan ja sitten hyvinkin tarkkaan hatun ja auton omistajan.

²⁶⁰ Vrt. Tammi 1986, 29.

²⁶¹ Huhntanen 1976, 58.

Ja valkohipiäinen hän oli, hyvin vaalea, ja hänen maalattu suunsa loisti tummanpunaisena hämärässä ja hänen silmänsä, jotka näyttivät olevan hyvin kaukana toisistaan, olivat kylmät ja persoonattomat, järkevät, ja ne olivat kimaltelevan siniset. Tuossa valaistuksessakin ne olivat kimaltelevan siniset, ikään kuin pari lusikallista Välimeren vettä ihanan päivän varhaisena aamuna. (VH, 13.)

Suuressa illusionissa minäkertoja tuo varovaisesti esille suhtautumisensa Caritakseen. Ensimmäiset kuvaukset naisesta kertojan puheena vihjaavat tapahtumia analysoivan kertojan mahdollisesta kriittisestä suhtautumisesta kokemaansa. Toisaalta minäkertoja kokee muiden, ennen muuta Hellaksen, hänelle esittämän naisen paheellisuuden ja intohimoisuuden omituisen vaisusti. On vaikea erottaa, puhuuko naisesta kyyninen kertoja, jonka toistamaa on myös Hellaksen kyyniset repliikit, vai rakastumassa oleva Hart. *Vihreän hatun* kertoja kyseenalaistaa suhtautumistaan ironialla, joka kohdistuu hänen omiin kokemuksiinsa:

Tulitikun nopeasti leimahtavassa valossa paljasti pieni reikä hänen sukassaan aivan kengän yläpuolella palasen hänen ihoaan, ja minä sain tilaisuuden läksyttää itseäni siitä syntisyydestä, joka on nimeltään ihminen. (VH, 19.)

Hellaksen loukattua Caritasta arvioituaan tätä ”lapsukaiseksi, joka on hiukan maistanut kokemuksen maljasta” (SI, 13), Caritas lähestyy minäkertojaa:

Caritas nauroi ja kosketti hiljaa minun kättäni, kun rouva Spindel kurkottautui tyttömäisesti varpailleen ja yritti suudella Hellasta, ja Hellas pyyhki poskeaan kiroten hiljaa. — Hänen kosketuksensa oli aivan kevyt ja välitön, ja kuitenkin minä tiesin, että hän oli tehnyt sen aivan tahallaan ja määrätysä tarkoituksessa. (SI, 13.)

Miehen ja naisen suhde modernina on romaanissa uuden elämänmuodon yksi elementti, mutta vain yksi muiden joukossa ja se kerrotaan muidenkin kuin Caritaksen ja tämän rakkauksien kautta. Romaanissa on joukko paheellisia naisia, joista ainoa nimetty on Irma, rouva Spindel. Alussa rouva Spindel ja Caritas samaistuvat salongin osamaailmassa uuden naisen paheellisessa puolessa, mutta Caritakseen liitetään jo alussa myös viaton tyttö, uuden naisen se puoli, joka toisaalta assosioi Waltarin teksteissä ikuiseen naiseen. Caritas on arvoituksellinen vastakohtaihminen niin kuin hänen esikuvanaan pidetty Arlenin Iris Stormkin. Heitä yhdistää myös modernin maailmannaisen rooli, jossa hyveellisyys ja paheellisuus kulkevat käsi kädessä. Molemmat ovat antautuneet todellisen rakkautensa vuoksi mitättömiin seksuaalisiin seikkailuihin, joiden

animaalisuutta he sekä halveksivat että toisaalta palvovat. Ulkoiselta olemukseltaan he ovat saman 1920-luvun muodin luomuksia. He edustavat lyhyine polkkatukkineen ja puuteroituine poskineen romaanien normien mukaista ennakkoluulotonta ja rohkeaa nuoruutta.²⁶²

Ikuisen naisen motiiviin viittaa myös minäkertojan, henkilönä herra Hartin, ensimmäinen suora puheenvuoro. Vaikka romaanin painopiste on tapahtumien sijasta keskusteluissa, on minäkertojan suoria repliikkejä tekstin alkupuolella suhteellisen vähän, ja hänen diskurssinsa kuuluu enemmän pitkissä, pohdiskelevissa sisäisissä monologeissa. Hartin repliikit tuovat omaa suoraviiwaista puhuntaa uudesta naisesta kaikkien henkilöiden käymien pitkien, filosofisten pohdiskelujen välillä. Kertojan referointi kuultaa hänen repliikeissään dialogiosuoksissa sanojen läpi yhdenmukaistavana otteena, toteaa Päivi Huuhtanen.²⁶³ Kertoja on kaikkietävyuden rajoilla. Kaikki henkilöt viljelevät samoja kuvia. Dialogiosuoksien suurimpana ongelmana on keskustelun epäluonteva asetelmallisuus. Henkilöt ovat taipuvaisia pitkiin filosofointeihin, katsauksiin ja esitelmöintiin keskellä jokapäiväistä keskustelua. Waltarin vaikuttimena näihin lienevät olleet Paavolaisen johtamat keskustelut. Elämäkatsomuksellisten arvojen julistus sävyttää naiivin paatoksellisena romaanin kerrontaa.²⁶⁴ Näin kertoja puhuu myös uudesta naisesta. Hart julistaa aluksi:

”Se kuuluu naisen psykologiaan”, sanoin minä. ”Naiset muodostavat kirkossa kuulijakunnan. Naiset ovat militarismen tuki. Naiset ovat vanhoillisin osa yhteiskunnassa; he ylläpitävät sitä.” (SI, 15.)

Tämän ensimmäisen suoran puheenvuoronsa jälkeen Hart jatkaa julistaen uuden naisen analysointia ja toteaa viinanhakumatkan alussa toisessa repliikissään, että Caritaksessa on jotakin ”pikantin poikamaista” (SI, 20). Hän vastaa tässä mielessä Vaaskiven kuvausta uudesta naistyypistä. Vaaskivi toteaa uudesta naiseuden ihanteesta, poikamaisuudesta: ”Ja kuten polviin ulottuvat hameet, kaula-aukon paljastavat kaarteet ja selkädekolteeraus, 900 gramman painoinen vaatekerta, kuultavan ohuet kankaat ja ruumiinmukainen leikkaus toisaalta, niin ovat uuden naistyypin omituisen neutraalit muodot, pojankauneuden ihanne, mitä selvimpiä ajan elämäntunnon ilmauksia”. (HV, 72.) Toisaalta Vaaskivi näkee tämän asiallisuuden ”kultin”, jota uusi poikamainen tyttökin edustaa, olevan ”traagillisessa sopusoinnussa” viriävän romantiikan kanssa (HV, 44) kaikilla elämänalueilla. Vaaskivi kuljettaa vastakohtia kuvauksessaan

²⁶² Huuhtanen 1976, 57, 58.

²⁶³ Huuhtanen 1976, 62.

²⁶⁴ Huuhtanen 1976, 62.

mukana niin lähekkäin, hämäävänä kokonaisuutena, että lukija ei niitä välttämättä heti kuule vastakohdiksi. Hän kerronnallistaa näin ajan ilmiöitä ja kirjoittaa tässä mielessä usein melkein kaunokirjallisuutta. *Suuren illusionin* kertojan psykologiset tapahtumien jälkiselostukset toimivat samantapaisesti toiseen suuntaan: ne tuovat Waltarin fiktion esseistisiä piirteitä.

Julistettuaan ensin uuden naisen poikamaisen piirteen Caritaksessa Hart toteaa kolmannessa suorassa repliikissään puhuessaan Caritaksen ja Hellaan suhteesta: ”Mutta tosiasiaksi jää kuitenkin, että he ovat Mies ja Nainen” (SI, 20). Suuret alkukirjaimet lisäävät painokkuutta ja nostavat toisaalta sukupuolet myyttiselle tasolle. Seuraavaksi hän samalla automatkalla toteaa yhtäkkiä, kesken Caritaksen ja Hellaan suhteen pohtimisen: ”Modernin maiseman kuu” (SI 24). Waltarin kertoja etsii kuvillaan ekspressiivistä ilmauksellisuutta, toteaa Huuhtanen. Vitaali aistivoimaisuus purkautuu kuvaketjuiksi ja -ryöpyiksi, audiovisuaaliseksi valojen ja hälyjen kuvastoksi. Eri aistialueet sekoittuvat toisiinsa ja kuvat noudattavat synesthesian lakeja.²⁶⁵ Repliikit ovat alkuun Hartin kuvatessa Caritasta varovaisempia, niukempia, ikään kuin hiljaisempia, mutta ne voimistuvat ja monimutkaistuvat vähitellen. Hart ei vielä tunne Caritasta ja tämä vertautuu modernin maiseman kuuksi, loistavaksi ja erilaiseksi. Suudeltuaan ensimmäisen kerran Caritasta autossa Hart kysyy: ”Oliko se synti?” (SI, 24.) tämän jälkeen Hartin repliikit muuttuvat hiukan kaunopuheisemmiksi tai vähemmän yksioikoisen suoriksi. Hän jopa ottaa kantaa Hellaan tapaan kokea ja analysoida kokemaansa.

Hartin viides repliikki tuo hänen puheensa kertomuksen keskusteluun. Leksikaaliset täytteet vahvistavat vaikutelmaa siitä, että äänessä on kokeva, nuori Hart eikä selostava, kyyninen kertoja: ”Oh, Hellas” (SI, 24). Hart alkaa vähitellen itse analysoida uutta sukupolvea kuultuaan ensin Caritakselta, että Hellaassa on omituinen, erittelevä piirre. Romanin spatiaalinen juonirakenne tuotetaan tällaisena kerroksellisena puheena. Motiivit toistuvat kerta toisensa jälkeen vahvistuen eri tasoilla. Niistä puhuu henkilö Caritas, henkilö Hellas, henkilö Hart ja kertoja. Helsingissä Hart kokee ja havaitsee asiat Hellaksen kautta. Tämä tapahtuu usein Caritaksen puheen vaikutuksesta tai Caritaksen kanssa yhdessä kokiessa. Myös Pikkuveli on Hellaksen ääntä välittävä tekijä romaanin alkupuolella. Vähitellen Hartin ääni voimistuu paitsi repliikkien lisääntymisenä myös sisällön merkittävyyden lisääntymisenä. Waltarin polyfoninen kertomistapa tarkoittaa myös sitä, että kronologinen juoni rakentuu samaan suuntaan. Hartin kahdeksastoista repliikki on vastaus Hellaalle tämän kysyessä, onko herra Hart ”jo rakastunut

²⁶⁵ Huuhtanen 1976, 60.

Caritakseen” (SI, 61). Repliikki vihjaa tulevasta:

”Caritas on kaunis nainen, harvinaisen kaunis, — Mutta voin vapauttaa teidät siitä huolesta. En ole rakastunut häneen...vielä.” (SI, 61.)

Kertomuksen kronologisen juonen rinnalla runsaana kulkeva osa spatiaalista rakennetta: aikakauden tunnelmien ja ideologioiden julistaminen etenee samaan suuntaan ja tahtiin. Hartin suoran puheen lisääntyessä hänkin alkaa ottaa osaa Hellaan ylläpitämään keskusteluun ajan ilmiöistä ja rakkaus Caritakseen alkaa irrottautua sankari Hellaan kautta kokemisesta. Tarinan tasolla tähän tarvitaan Hartin saama toimittajan työ, Caritaksen lähtö Eurooppaan, Pikkuveljen ja Hellaan ystäväystyminen ja Hellaan sairastuminen.

Uudenaikainen sukupuolten välinen suhde ja rakkaus määritellään pitkin teosta uudestaan, mutta lopulta päädytään ikuiseen. Ikuiseen vihjataan jo teoksen alussa: minäkertojan etsiessä hapuillen suhdettaan uuteen naiseen hän pariinkin kertaan vertaa kokemustaan uudesta naisesta ikuiseen naiseuteen. Myös Hellas esitteli Caritaksen ”lapsukaisena, joka on hiukan maistanut kokemusten maljasta” (SI, 13).

Hart toteaa heidän lähtiessään Spindelin salongista hakemaan pimeätä viinaa Pitkäsillan tuolta puolen, että ”äskän hän oli ollut nuori tyttö, joka nauroi ja puhui uhkamielisen vapaasti, keimaili rohkeasti ja ha lusi seikkailuja”, mutta nyt ”hän oli nainen, kylmä, ylpeä, maalattu, uhkaava”, jonka ”kasvot olivat oranssinkeltaisessa valossa kuin valkoinen naamio, josta loisti kaksi jalokiveä” (SI, 20). Hart huomaa erehtyneensä naisen kypsyystestä ja on hämmentynyt. Hart alkaa kokea Caritaksessa uuden naisen diskurssia ja hänen omaan diskurssiinsa tulee ristiriitaa: uusi nainen hallitsee tilannetta ja tämä nolottaa, mutta toisaalta viehättää miestä. Minäkertoja tutustuu vasta kaiken kaikkiaan naiseuteen eikä hän oikein osaa lukea ilmiötä vaan hämmentyy ristiriitojen edessä:

Olin hämmentynyt siitä uudesta näköalasta, jonka olin saanut hänen olemukseensa. Pimeässä kuljimme alas rappusia, ja hän nojasi minuun. Tunsin hänen kapean vartalonsa lähelläni. Hän oli joustavan, suoran aikakauden lapsia, hänessä oli jo takin pikantin poikamaista. (SI, 20.)

Suuren illusionin kerronta muistuttaa näin kovasti Aino Kallaksen *Sudenmorsiamen* kerrontaa, jota Kukku Melkas päinvastoin kuin Kai Laitinen pitää onnistuneena.²⁶⁶ Olen samaa mieltä Melkaksen kanssa siitä, että kerronnallinen ratkaisu, jossa kertojan ääneen rakentuu paradoksi sen päinvastaisilla tunnevihjauksilla, rikastuttaa kerrontaa

²⁶⁶ Melkas 2006, 152.

ja se rakentaa kaksi mahdollista vastaanottajapositionia. Kerronnan ristiriitaisuus paitsi horjuttaa näkemystä yhtenäisestä ja eheästä kertojasubjektista myös rakentaa uudenlaista näkemystä tiedon tuottamisesta yleensä. Kuten *Sudenmorsiamen* myös *Suuren illusionin* kertojan ohitse tihkuu toisenlaista tietoa kuin se, mitä kertoja virallisesti pyrkii esittämään.²⁶⁷ *Suuren illusionin* kertoja toisaalta on jo ammattinsa puolesta erilaisten, vastakkaistenkin, tietojen tuottaja: hän on toimittaja eikä pappi.

Toisen henkilön, Hellaan, puhe tuo vähitellen mukaan uuden naisen puhuttavia piirteitä. Henkilö Hellas on kriittinen, miehinen uuden polven ääni, joka vanhaa arvostellessaan kritisoi myös muka modernia naista sanoen tämän olevan vankka vanhan kannattaja jopa kirjallisessa maussa. Uusi nainen vain teeskentelee olevansa moderni, toteaa Hellas monin eri ilmauksin. Tähän ei minäkertoja ota vankemmin kantaa. Minäkertoja toteaa Hellaksen pohtiessa seksuaalikäytöksiä, että ”tämä hipoilee hiukan liiaksi muinaista sofismia, joka on jo vanhanaikaista” (SI, 33), hän vaikenee, ”vetäytyy syrjään ja katselee heitä” (SI, 36) tai koettaa ”suggeroida itseään seuraamaan Hellaksen sanoja” (SI, 37). Kahden henkilön diskurssi tuo uutta naista kertomukseen. Vaikka kertomuksessa ei olekaan epäsuoraa esitystä, jää kuitenkin vaikutelma henkilön mielessä olevasta esiverbaalisista ajatuksista ja tuntemuksista, koska sekä Hellaan että Hartin puheet ja Hartin ajatukset kulkevat rinnakkain. Mukaan tulee vielä tarkkailevan kertojan puhetta. Näin pohdiskellaan miehen ja naisen suhdetta uuden sukupolven miehen kokemana. Hart kokee väläyksen uudesta naisesta, toveruuden naisen ja miehen välillä, kahden Caritaksen kanssa heidän kävellessään Spindelin salongista kotiin päin, mutta suurimman osan uudesta naiseudesta Hart kokee Hellaan kautta ja jopa konkreettisesti Hellaan kanssa.

Hart kokee myös vihaa uutta kohtaan ja senkin sekä suhteessaan Caritakseen että Hellakseen. Caritas edustaa uutta sukupolvea Hartille Hellaksen kautta, suhteessaan Hellakseen. Päivi HUUHTANEN vertaa artikkelissaan ”Vihreän hatun varjo” Arlenin ja Waltarin romaanien kertojia ja toteaa, että keskeiset näkökulmat ovat analogiset.²⁶⁸ Romaanit edustavat minämuotoisia muisteluja traagisista tapahtumista. Markku ENVALL on nähnyt joissakin Waltarin kertojan tyypeissä päättämätöntä horjuntaa kaikkietävän ja minäkertojan välillä²⁶⁹, mutta tämä on mielestäni enemmän taitoa käyttää fiktiivisen tekstin mahdollisuutta loppumattomaan pohdiskeluun. Kertoja on sanataiteessa nähty erityisenä kertomusta stabilisoivana elementtinä. Kertoja edustaa auktoriteettia ja

²⁶⁷ Melkas 2006, 152.

²⁶⁸ HUUHTANEN 1976, 53.

²⁶⁹ ENVALL 1994, 49.

kerrottavat alisteista asemaa suhteessa kerrottavaan. Kun kertojan osuus osoitetaan, myös kertojan auktoriteetti murenee. *Suuressa illusionissa* minäkertojan osuus osoitetaan edellä kuvaamalla tavalla ja kertojan auktoriteetti häviää ja horjuu. Waltarin mieskertoja kyseenalaistaa maskuliinisen subjektin kulttuurista valta-asemaa häilymällä kahden position välillä.²⁷⁰

Puitteet täsmentyvät Caritaksen ja Hellaksen puheenvuoroissa. Caritas kuvataan tarkemmin uuden sukupolven naisena näiden kahden käymässä dialogissa, joka oikeastaan on kahden monologin vuorottelua. Kumpikin esittelee Hartille Caritaksen uutena naisena. Myös toimittaja Korte osallistuu tähän esittelyyn. Henkilöitten suora puhe on mimeettisin sanojen kerronnan muoto. Tätä sanojen kerronnan muotoa Waltari käyttää *Suuressa illusionissa* huomattavan paljon verrattuna muihin Helsinki-romaaneihin. Henkilöiden diskurssi kuuluu kuitenkin sellaisenaan ilman kertojan väliintuloa. Uuden naisen pinnalliset puolet vyörytetään tiheässä tahdissa kuulijalle ja puhuva henkilö ottaa näihin kantaa, mutta kertoja vähän varoen, implisiittisesti.

Ensin esitellään ulkoiset merkit. Toimittaja Korte puhuu Caritaksen huulien maalaamisesta: ”Oh, Cari tahtoo näyttää, että hän on oppinut maalaamaan huulensa niinkuin pariisilainen hm...hm...” (SI, 11), johon Caritas vastaa vain ottaen kantaa huomautukseen naisen huulien maalaamisesta. Keskustelu etenee nopeasti syvemmälle ja Caritas puolustautuu miesten syytöksiä vastaan. Nuoret miehet ovat kaikki sitä mieltä, että naiset ”pitävät tiukasti kiinni vanhoista ennakkoluuloista” (SI, 14) ja ovat ”vanhoillisin osa yhteiskunnassa” (SI, 14) ylläpitäen sitä.

Koska Caritas aluksi avoimesti esittelee itsensä modernina naisena, ottaa mies eli Hellas siihen myös avoimesti, vuorosanoina, vanhemman kertojan sanojen mukaan ärsyttävän ironista kantaa: ”ja hänen äänensä oli ärsyttävän irooninen” (SI, 14). Hellas toteaa tervehtivänsä ”sinua, ihana kapinoitsija, joka murskaat yhteiskunnan huulimaalipuikoilla” (SI, 14). Hellas nimittää Caritaksen ”modernismia” ”hienosti naamioiduksi keimailuksi” ja väittää Caritaksen olevan sisimmässään ”yhtä vanhanaikainen kuin neljäkymmenvuotias impi, joka tekee syntiä” ja ”käy laulamassa virsiä helluntaikokouksissa” (SI, 15). Vanhanaikaisuus vain etsii Caritaksessa ”uusia muotoja”, toteaa Hellas ja kertoo sitten omasta suhteestaan moderniin. Hellaksen mielestä koko sanakin on ”typerä ja koomillinen” (SI, 15). Hellas pitää sanaa koomillisena nimenomaan naiseen liitettynä.

Sinä voit lukea Carl Sandburgia ja hurmaantua ja
kuitenkin syvimmiltään alitajunnassasi sinä ihaillet
Koskennientä ja elegioja, koska ne vetoavat siihen

²⁷⁰ Ks. Melkas 2006, 128.

sentimentalisuuteen, mikä on naisluonteen pääpiirre.
(SI, 15.)

Myöhemmin Hellas kehuu Caritasta tämän ironisen runonlausunnan takia todeten, että naisella on ”muotoaistia ja sanonnan ytimekkyyttä” (SI, 55) ja selittää ”suojelevasti” (SI, 55) Hartille, että Caritas on aivan oikeassa kokemuksessaan uudesta runosta:

”Nykyaikainen n. s. absoluuttinen runous on hiuksenhienosti mielipuolisuuden ja suuren huumorin rajalla. Sen suuri tehtävä on kerta kaikkiaan juurruttaa pois kaikki vanha heilahtamalla äärimmäisyydestä toiseen.” (SI, 55.)

Hellaksen mielipiteet uudesta naisesta, Caritaksesta, jotka selkeästi kerrotaan hänen ominaan, suorina repliikkeinä, heiluvat romaanin alussa nekin miltei äärimmäisyydestä toiseen. Minäkertoja ei ota kantaa, mutta ilmaisee kokevan minänsä olevan selkeästi hämillään ja usein hiukan loukattu. Erikoisen loukkaantunut nuori Hart on silloin, kun Hellas heidän uidessaan Kaivopuiston rannassa utelee hänen suhtautumisestaan Caritakseen. Toisaalta kertoja antaa vihjeen tarinan kokevan minänsä syntymässä olevasta rakkaudesta. Kertomuksen retoriikalle tyypillisesti vihje puhutaan selostavan kertojan diskurssina Hellaksen ja Hartin suhteen kautta:

Minua loukkasi hänen käskevä sävynsä. Tunsin, että hän vainusi jotakin enempää kuin mitä sanat olisivat sanoneet. (SI, 61.)

Maisteri Hellas, joka on romaanissa uuden mutta toisaalta jo kadotetun sukupolven edustaja ja sen puolestapuhuja, esittäytyy itse osallistumalla keskusteluun uudesta naisesta. Näinkin ilmiö tulee puhuttua marginaaliseksi. Sankari asettaa ilmiön romaanin alussa kohdalleen, sijoittaa sen kevytmieliseksi, pinnalliseksi uuden puoleksi menneen naisen psyyken analysoimiseen ja päästen jopa kirjallisuuden tyyliisuuntiin ja ajan kulttuuritaisteluihin. Hellas puhuu myös miehisen, vakavasti otettavan puolen uudesta sukupolvesta pitkissä suorissa puheenvuoroissaan, jotka oikeastaan ovat monologeja.

Caritas esitellään ensimmäisen kerran minäkertojan diskurssina. Hänen omat ensimmäiset puheenvuoronsa ovat sanattomia, mutta voimakkaasti ilmaisevia. Caritas vastaa maisteri Hellaksen esittelyyn ottamalla tyynyn ja heittämällä sillä maisteri Hellasta. Rouva Spindelin loukkaantuneen puheenvuoron jälkeen ”Caritas nauroi ja kosketti hiljaa minun kättäni” (SI, 13). Minäkertoja ei mitenkään arvioi näitä tunnekuohuisia sanattomia puheita. Caritaksen ensimmäinen varsinainen repliikki latautuu voimakkaan

ristiriitaisena täyteen merkityksiä.

”Minä ainakin pidän itseäni modernina”, huudahti Caritas. ”Minä olen maalannut huuleni näyttääkseni, että uskallan tehdä sen kaikista ennakkoluuloista huolimatta. Minä olen yhtä vapaamielinen kuin kuka mies tahansa, kun se koskee minun omaa mukavuuttani. Minä olen lukenut sosiologiaa, käytän äänioikeuttani ja ihailen modernia runoutta. Goethe oli vanha poroporvarillinen aasi ja Kant maksatautinen kauppatkustaja. Minä tutkin uneni psykoanalyttisesti ja suggeroin itseni terveeksi ja kauniiksi.” (SI, 14.)

Caritas esitellään moninkertaisen pintapuoliseksi sekä miesten että omissa puheenvuoroissaan. Hän sanoo olevansa moderni, koska on uskaltanut maalata huulensa. Caritas uskaltaa olla katseen kohteena. Hän sanoo olevansa rohkea, koska uskaltaa tehdä näin miesten ennakkoluuloista huolimatta. Yksi kaupunkikulttuuriin liittyvä sosiaalisuuden osa on katsominen ja katsotuksi tuleminen. Katse on yleisesti ottaen positiivinen kaupunkikulttuuriin liittyvä ominaisuus, mutta sukupuolisuhteiden myötä siitä tulee paradoksaalinen. Katsoja kadulla on usein mies ja katseen kohde nainen. Tällöin katseeseen liittyy myös esineellistäminen; nainen katseen kohteena on objekti kaupunkitilassa. Kun nainen on objekti, tila määrittyy ensisijaisesti miehen katseen kautta eikä tila, jota hallitsee miehen katse, voi olla naiselle oma tila. Ollessaan kadulla huomion keskipisteenä nainen on sosiaalisesti marginalisoitu. Spindelin salongissa nainen on katseen kohteena heterotooppisessa tilassa eikä näin ollen ole marginalisoitu. Tähän tilaan miehet menevät rappukäytävän kautta.

Ja rappukäytävässä oli sama tuoksu, joka siitä hetkestä lähtien on ollut minulle rakas, sillä se symbolisoi kaupunkia ja kaikkea tuntematonta. (SI. 9.)

Caritas siirtyy nopeasti ulkonäöstä puhumisen filosofiasta, joka sekä on varsin ristiriitaista ja pinnallista, puhumaan yhteiskunnallisesta uudenaikaisuudestaan vetäen pinnallisia linjoja. Sitten Caritas siirtyy sujuvasti sanomaan mielipiteensä modernista runoudesta puhuen klassisesta runoudesta ja filosofiasta pinnallisten, fyysisten runoilijoiden kuvausten kautta. Lukijaa ei panna pohdiskelamaan sitä, kuka tässä puhuu. Yhteenvetoon kuuluva esittely tapahtuu eri henkilöiden diskurssina vuoropuheluina, jotka paljolti ovat monologeja ja kertojan diskurssia ei juuri kuulu. Yhteenvetoon jää aukkoja, joita lukija itse voi täyttää. Implisiitti lukija varmaankin huomaa, ettei feminiininen puoli uutta sukupolvea ole yhtä merkittävä kuin maskuliininen. Ainakin se on hyvin pinnallinen, sen modernismikin on ”hienosti naamioitua keimailua”

(SI, 15), kuten Hellas toteaa.

Paavolainen liittää uudenaikaiseen naiseen myös alkoholin ja huumeitten käytön tehden sen voimakkaammin kuin Waltari. Spindelin salongissa harrastettu salaviinan juonti tuntuu kovin viattomalta, kotoisalta paheelta Paavolaisen vuodatuksen rinnalla. Paavolainen puhuu *Nykyaikaa etsimässä* -teoksessaan sodan jälkeisestä ”yleisestä siveellisestä romahduksesta” (NE, 390) laittaen sen nykyaikaisen naisen vastuulle.

Miehiä oli kuollut...miten paljon! Eloönjääneet tahtoivat unohtaa, nauttia ja huvitella. Miehestä syntyi taistelu. Siksi tulivat naiset, luonnonvoiman pakottamina, yhä rohkeammiksi, aktiivisemmaksi käytöksessään ja pukeutumisessaan. Tasaväkisyyttä rakkauselämänsäkin alalla! *La garconne — poikamiestyttö —* syntyi.

Varsinkin Saksassa ilmaantui tämä tyyppi sodanjälkeisen kurjuuden vuosina mitä tympeimmässä muodossa. Inflation aikana nimitettiin sitä ”Valutamädeliksi”. Berlinistä muodostui tällöin todellinen eroottinen internatsionaali. siellä liikkuvat huimaavan korkean kurssinsa turvissa suomalaiset, skandinaavit, amerikkalaisten avustuskomiteoiden jäsenet, englantilaiset ja ranskalaiset voittajat...kaikilla kainalossa ”Valutafreundinnen”, joukon jatkona vielä loisteliaan elegantit venäläiset emigrantit Elämä oli toisaalta äärimmäistä kurjuutta, nälkää, itsemurhia, toisaalta jazz-bandeja, sekipulloja, irstailua, kokaiinia, perversisyyttä, sadismia. (NE, 394.)

Paheellisuus jää Spindelin salongissa salaviinan juontiin, joka voimakkaasti assosioituu naiseen. Nainen ja alkoholi ovat syynä siihen, että miehet: Hart ja Hellas saapuvat Spindelin salonkiin. Nainen, Caritas, on myös mukana, kun Hart lähtee hakemaan lisää viinaa huonomaineisen naisen luota.

Markku Envall sanoo, että *Suuri illusione* -romaani on samanaikaisesti intellektuaalinen ja naiivi. Ulkoisten tapahtumien sijasta painopiste on keskusteluissa, jotka ovat täynnä kulttuurihistoriallisia erisnimiä. Keskusteluissa viliseviin oppirakennelmiin kuuluvat behaviorismi, parapsykologia, psykoanalyysi ja suhteellisuusteoria.²⁷¹ Tähän ideologiseen keskusteluun kuuluu myös ilmiö uusi nainen, mutta ilmiö puhutaan teoksessa henkilö Caritaksen toimintana. Uudesta naisesta ilmiönä, jonain erilaisena verrattuna aikaisempaan, ei juuri puhuta. Sitä ei aseteta keskustelemaan traditionaalien naispuhunnan kanssa. Äiti esiintyy romaanissa hyvin lyhyinä mainintoina vain kaksi kertaa,

²⁷¹ Envall 1994, 16.

ohimennen ja miehen elämään liittyen. Minäkertoja puhuu kerran äidistään, joka ”oli kuollessaan uskonut Pikkuveljen minun huostaani” (SI, 48). Hellas puhuu kerran omasta äidistään yhden lauseen verran: ”Äitini taas oli äärimmäisen herkkä ja hermostunut, älykäs, intelligentti, epäaistillinen” (SI, 142). Caritas ei mainitse äitiään ollenkaan kertoessaan elämäntarinansa Hartille Pariisissa. Myöskään kertoja ei aseta modernia naista missään vaiheessa traditionaalinen naisen rinnalle. Caritas elää itsenäistä elämää Euroopan suurkaupungeissa, mutta hän siirtyy paikasta toiseen, ja muuttamisen syistä tai siitä, miten hän ansaitsee elantonsa ja usein toistuvat matkansa, ei puhuta. Kertoja vain toteaa: ”Keväällä hän varmasti on Pariisissa” (SI, 175). Hän on eikä ole tasavertainen miehen kanssa. Toisaalta hän on naispuolisena flanöörinä varsin uudenaikainen ilmiö ja tällaisena tasavertainen. Hän saattoi liikkua päämäärättömästi julkisilla paikoilla. Tosin kertoja puhuu Caritaksen julkisille paikoille useimmiten miehen puheen kautta. Caritaksen omaa kokemista ei puhuta tässäkään. Hart toteaa Suomessa Caritasta kaivatessaan:

Epämääräisesti sekaantui kaipaukseeni ajatus, että kenties voisin tavata hänet jossakin — kansainvälisen ravintolavaunun pöydässä, Alkazarin terassilla viinilasi koskettaen hiukan maalattuja huulia. Grand-hotellin eteisaukeamassa. (SI, 175.)

Hellas kuolee romaanin lopussa ja romaani päättyy minän eli toimittaja Hartin vuorosanoihin: ”Niin...Hän kuoli rakkauden tähden”(SI, 294). Tätä arviointia ennakoii kertomus siitä, miten Pikkuveli ja tyttö lähtevät moottoripyöräretkelleen Petsamoon ja Hartin ”sielussa surumielisen onnellisin värähdyksin” soivaan ajatukseen: ”Ille faciet, — ille faciet”(SI, 291). Hart kokee oman nuoruutensa menneen ohi. Waltarin retoriikkaa on kertoa asia monisanaisesti ja monitasoisesti, symbolein konkreettisesti ja filosofisesti teoretisoiden. Nuoruus kiittää ohi moottoripyörällä kohti Petsamon turmeltumatonta luontoa.

Minä jäin tuijottamaan tielle heidän jo hävittyään näkyvistä moottoripyörän äänen vaimennuttua kaukaiseksi surinaksi. — Oli kuin nuoruus olisi kiitänyt ohitseni ja hävinnyt tielle, joka on meille tuntematon ja mahdoton, johon meidän ainoastaan täytyy uskoa. Se nuoruus, joka kykenee rakentamaan uuden maailman vanhan, sortuvan ja tuhoutuvan ylle. Sillä hetkellä tunsin, ettei se ollut vain sairaitten aivojen hullu haave, vaan todellisuus, joka nyt jo oli etsimässä muotoaan.

Tunsin ihmetteleväni, koska ilmestyisi se lippu, se aate, jonka ympärille nuoruus keräytyisi. Sen täytyi tulla, sen tunsin, — se oli vain ajankysymys. Sen täytyi purkautua

tuhansien, miljoonien yhteisestä kaipauksesta, yhteisestä hapuilusta irti kaikesta, mikä on sairasta, turmeltunutta ja heikkoa. (SI, 292, 293.)

Naisen, auton ja kaupungin kolmiyhteys muuttuu kertomuksen kuluessa hurmiota herättävästä ja kiehtovasta pelottavaksi ja tuhoa tuottavaksi. Se nuoruus, joka kykenee rakentamaan uuden maailman sortuvan ylle, ei oleskele ”kansainvälisen ravintolavaunun pöydässä, Alkazarin terassilla viinilasi koskettaen hiukan maalattuja huulia” (SI, 175) eikä sitä enää vie mukanaan ”suurkaupungin yö niin kuin konepajan kaarilamppujen alla jättiläisimuri tempaa kitaansa metallihiukkaset”, sitä ei vie mukanaan ”autojen metallihyrske ja valoreklaamien huumaus” (SI, 226, 225). Tuhoon tuomittu sukupolvi pakenee aistillisuutta ja syntiä, vaatii puhdasta rakkautta onnistumatta siinä ja tuhoutuen konkreettisesti tai symbolisesti. ”Mikä saatanallinen illusioni!” (SI, 277), toteaa Hellas uskostaan puhtaaseen rakkauteen sen uudenaikaisessa muodossa. Kaupunki muuttuu myös miehelle pelottavaksi, uhkaavaksi tilaksi, mutta ennen kaikkea naiseuden kokemisen kautta. Jo Pariisissa, suurkaupungissa, jonka kaduilla ”autot huusivat” (SI, 212) kertoja antaa vihjeen toisenlaisesta tilasta. Kyse on taas uuden kohtaamisesta: suurkaupungin tilan kokemisen jälkeen luonnon tila on uusi ja ihmeellinen. Auto toimii jälleen heterotopiasta toiseen vievänä paikkana. Hart ja Caritas lähtevät Boulognen metsään ja kokevat siellä olevansa riehakkaan nuoria:

Vuokrasimme yhden Oopperan luona odottavista loistoautoista ja ajoimme Boulognen metsään, jonka puihin lehdet olivat äsken puhjenneet vaaleanvihreinä ja tuoksuvina. Olimme kuin seikkailuretkellä tunteuttomassa maassa, jossa jokaisen varjon takaa saattaa nousta jättiläinen nuija kädessään. Olimme molemmat niin kiihtyneitä, niin riehakkaan nuoria, niin täynnä tunnekuohua, että mielikuvitus petti meidät ja me elimme yhtä paljon yhteisissä mielikuvissamme kuin todellisuudessakin, muutamain sanoin suggeroiden toisemme näkemään suorastaan hallusinaatioita. (SI, 213.)

Caritas on hyvin paradoksaalinen hahmo ja hänen hahmonsansa puhuu peitetysti siitä ristiriitaisten diskurssien keskustelusta, jota Irene käy konkreettisesti elämässään pitkin *Appelsiininsiemenen* kertomusta. Caritas kokee itse uuden aikakauden ulkoisesti: hän on ”joustavan, suoran aikakauden lapsi, jossa on jotakin pikantin poikamaista” (SI, 20). Arto Jokinen toteaa, että diskurssi rakentaa sille ominaisia subjekteja ja niihin liittyvää toimijuutta tarjoamalla subjektipositioita, joista käsin diskurssin sisältämä tieto tulee mielekkääksi ja mahdolliseksi ottaa käyttöön. Tarjottuun positioon

asettuminen mahdollistaa diskursiiviseen toimintaan osallistumisen, toisin sanoen puheen diskurssin sisältämästä tiedosta ja totuudesta sekä niihin punoutuvasta vallasta, mutta samalla puhe rajautuu position sisältämiin ehtoihin.²⁷² Caritas ei oikein asetu mihinkään uuden naisen positioon muuten kuin miesten kautta. Diskurssi tuottaa myös teksteissä esiintyviä, nimettyjä subjekteja, joita voidaan nimittää figuureiksi ja jotka personoivat tiettyjä diskurssissa tuotettuja tiedon muotoja.²⁷³ Uuden naisen figuureja *Suuren illusionin* puhe tuottaa Caritakselle vain miesten kautta, joiden avulla nainen kuin ohimennen vilkaisee niitä.

Kolmisin Hart, Hellas ja Caritas kokevat romaanissa uimamatkan, romaanin rakenteellisesti tärkeä vaihe, josta olen puhunut aikaisemmin tässä samassa pääluvussa. Matkassa voi toki kuulla myös ”ruumiillisen ilon evankeliumia” ja lawrencemaista takaisin luontoon -tunnetta, joista Vaaskivi paljon puhuu *Huomispäivän varjossaan*.²⁷⁴ Tässä sekä spatiaalisen että kronologisen juonen kannalta tärkeässä episodissa kerrotaan ensimmäisen kerran, taas kuin vihjeenä, sekä miesten välisen toveruussuhteen haitallinen vaikutus Hartin ja Caritaksen orastavaan rakkaussuhteeseen että toisaalta mahdollisuus naisen ja miehen, jopa kahden miehen, väliseen toveruuteen. Kahden miehen tekemään uimamatkaan sisältyy myös voimakas viesti miehisen toveruuden voimasta. Yleensä tällaisen seikkailumatkan osan tekee mies yksin.²⁷⁵ Kahden miehen uimamatkan ruumiillisen ilon evankeliumi sopii kertomuksen tapaan käsitellä naista. Naiseus on romaanissa uuden naisen myötä noussut ristiriita, joka herättää miehessä hämmennystä vielä enemmän kuin ennen. Caritaksen suhde luontoon on varsin etäinen. Häntä ei kertomuksessa puhuta luontoon olemaan kuin kerran, Boulognen metsään ja toisen kerran katsomaan miesten sukeltamista veteen eikä hän näin voi kokea samaistuvansa luontoon. Hän ei myöskään toteuta niitä hoivarooleja, joissa hän voisi olla yhtä luonnon kanssa. Hän ei toteutakaan sitä länsimaisen tiedonkäsityksen taustalla olevaa metaforaa, joka samaistaa naisen luontoon.²⁷⁶ Mielenkiintoista tässä yhteydessä on todeta, että naisen ruumiin ja luonnon välistä yhteyttä ei feministisessä tutkimuksessa ole arvotettu positiivisesti: 1970-luvulta lähtien haluttiin purkaa naisen ja luonnon analogiaa, koska sen nähtiin olevan syynä naisen kulttuuriseen väheksyntään. Ajateltiin, että naisen biologiasta johtuvaan kulttuuriseen väheksyntään on syynä länsimaiseen ajatteluun syvään juurtunut käsitys luonnon ja hengen välisestä dualismista, jossa

²⁷² Jokinen 2004, 203.

²⁷³ Emt., 204; Hall 1999, 56.

²⁷⁴ Esim. Vaaskivi 1938, 70-130.

²⁷⁵ Vrt. Alajoki 1988, 90, 91, 92.

²⁷⁶ Ks. esim. Tainio 2007, 60.

luonto nähdään vähempiarvoisena kuin henki. Miehet ovat samaistaneet itsensä henkeen, johon yhdistyvät sellaiset positiiviset ominaisuudet kuin järki ja vapaus. Naiset on samaistettu luontoon, johon puolestaan liittyy vähempiarvoisina pidettyjä ominaisuuksia, kuten tunne ja ruumis. Nietzscheille naisen fyysisyys merkitsi halveksittavaa, vulgaaria ja vastenmielistä.²⁷⁷ Myös Jung on käsitteitä anima ja animus määritellesään ajatellut, että mies edustaa järkeä ja nainen tunnetta.²⁷⁸ Kukku Melkas on todennut, että naisen ja luonnon välinen kytkös on riskialtis, koska siihen liittyy länsimaisen luontosuhteen sukupuolittunut alistamisen puhetapa. Todistelemalla naisen lähempää luontoyhteyttä on samalla todistettu nainen kulttuuriin kuulumattomaksi.²⁷⁹ Waltari keskustelee kuvaamalla implisiittisellä tavalla tästä naiseen ja luontoon sekä toisaalta naiseen ja kulttuuriin liittyvästä problematiikasta esikoisromaanissaan. Caritas ei samaistu luontoon, mikä toisaalta kuvaa hänen uutta naiseuttaan. Romanissa on kuitenkin nainen, joka toteuttaa uuden naiseuden parhaimpia puolia, joista joitakin TatuVaaskivi pitää ”eroottisuuden tavattomana kuoleutumisenä” (HV, 79). Tällä naisella, Pikkuveljen tyttöystävällä, on elävä suhde sekä luontoon että koneisiin. Puhun hänestä seuraavassa alaluvussa.

2.5 Pikkuveljen tyttöystävä, kertojan unelma uudesta

Kaupunki- ja koneromantiikan tuhoaman uuden sukupolven lohtuna on illuusio uudesta, raikkaasta, luonnollisesta sukupolvesta, joka on ”luova uuden maailman” (SI, 169). Romanin retoriikalle tyypillisesti tämä tieto tuodaan monena eri tason vihjeenä kertomukseen ja romaani päättyy nuoren sukupolven konkreettisesti aloittaessa uuden elämän: moottoripyörämatka Petsamoon on uuden elämän metaforinen alku. Hellas toteaa Hartille sen jälkeen kun tämä on todennut maisterin olevan kuolemansairas:

”Katso nyt, minä olen oikeassa. Meidän aikaamme kasvaa uusi sukupolvi, joka on terve ja täynnä uskoa elämään. Se on tekevä kaiken sen, mihin me emme ole kyenneet. Se on luova uuden maailman. He tulevat ihmettelemään meitä ja meidän velttouttamme. Heissä on uusi veri, ja kaikki tuo on ihmettä!” (SI, 169.)

Vaaskivi puhuu siitä, miten 1920-luvulla, ”aikana, jolloin Eurooppaa uhkaa täydellinen ruumiillis-henkinen kuihtuminen” tuli nuoruudesta ”taikasana, joka avaa pelastuksen portit” (HV, 70).

²⁷⁷ Ks. Parente-Čapková, 2004, 67.

²⁷⁸ Kuusinen 2008, 80-81; Jung 1976, 23.

²⁷⁹ Melkas 2006, 266-267.

Maailmansodan jälkeen nuoruuden osakkeet nousivat ja ”fyysillinen voima, fyysillinen terveys, fyysillinen kauneus, jotka vain nuoruus omistaa, tulevat joukkopalvonnan kohteiksi ” (HV, 70). Yleisen fyysisen kunnon ihailuun vaikuttaa se ”seikka, että juuri näiden vuosien kaaoksessa viriää salainen, mutta voimakas oppositio liiallista älynkulttuuria vastaan ja että puhtaasti henkiset arvot, jotka sota on arvottomasti tallannut, eivät kiihtyneessä elämisentaistelussa paljon paina” (HV, 70). Waltarin kertoja uskoo ja julistaa uuden sukupolven voimaa ja terveyttä. Hän julistaa huutomerkkein uuden sukupolven puhtautta, johon hän ei todellisuudessa kuulu, mutta eläytyneen minäkertojan subjektiivisen ekspressiivinen viesti antaa yhteisen kokemuksen vaikutelman

Ennen tätä Hellaan Kaisaniemen kentällä puhumaa suoraa repliikkiä kertoja on kertonut Pikkuveljen ensirakkaudesta. Tyttö esitellään isoveljelle ensin valokuvana. Tyttö kuvataan ulkoisesti tarkemmin kuin Caritas, vaikka hänenkin visuaalinen kuvauksensa jää metaforien ja symbolien tasolle. Waltari kuvaa näin, toisin kuin hänen esikuvakseen usein väitetty Arlen. Kun tyttö esitellään Pikkuveljen ja Hartin vuoropuhelussa, Pikkuveli kertoo hänen ulkonäöstään ensin silmät, tässä on taas yhtymäkohta Arleniin. Kun Hart on ymmärtänyt, että Pikkuveli on rakastunut, hän kysyy ensimmäiseksi: ”Hänellähän on ruskeat silmät, eikö totta”? (SI, 154.) Pikkuveli vastaa: ”Älä houraile — nehän ovat aivan siniset niinkuin teräs.” Naisen silmät ja niiden väri ovat olleet Waltarille tärkeä, retorinen keino tuoda kertomukseen lisämerkityksiä. Caritaksen silmät olivat moniväriset, Irenen tummansiniset. Olennaisin yhtäläisyys Arlenin ja Waltarin romaanien välillä on kuvauksen keskittyminen naisten silmien ihailuun, toteaa Päivi Huuhtanen. Arlenin romaanin kertoja palaa jatkuvasti palvomaan Iris Stormin ihmeellisiä silmiä. Iris Stormin silmistä heijastuvat vaihtuvien tilanteiden tunnelmat kertojan tarvitsematta hakea niille juuri muita kuvauskeinoja. Waltarin kertoja noudattaa Huuhtasen mukaan samaa tekniikkaa. Caritaksen silmät ovat tapahtumien helposti tulkittava ilmapuntari. Ne loistavat kalpeista kasvoista ”kuin kaksi jalokiveä (SI, 20), ovat ”onnellisen raukeat” (SI, 46), kummallisen väriset ja kiiltävät” (SI, 126).²⁸⁰ Waltari on käyttänyt tätä tekniikkaa läpi koko tuotantonsa. Varsinaisessa esikoisteoksessaan, 1925 Merimieslähetykseuran tilaustyönä tehdyssä *Jumalaa paossa* -romaanissa, Waltari puhuu naisen sinisilmäisyyden ensimmäisen kerran viattomuuden metaforana. Sylvia Hongisto on nuori viaton tyttö, jonka luota Aarne lähtee ulkomaille syntiselle matkalleen. Sylviällä on ”notkea vartalo, kultainen tukka ja syvät, orvokinsiniset silmät” (JP, 7). Naisen ulkomuoto ja sen metaforinen kuvaus on eräs Waltarin toistamia motiiveja.

²⁸⁰ Huuhtanen 1976, 58.

Silmien värin tultua kuvattua Pikkuveli kertoo suorana puheena tytön olevan hänelle ”vain hyvä toveri” (SI, 155). Tyttö on tasavertainen kumppani ja siinä mielessä aivan uusi nainen. Vaaskivi oli sitä mieltä, että todelliseen elämään uusi naistyppi on tuonut ”erotiikan inflation” ja miehen ja naisen suhde on saanut ”kuolettavan iskun”. Tähän ovat vaikuttaneet paitsi ”sota-avioliitot” myös ”puoli vuosisataa puheenalaisena ollut naisemansipatio, joka julistaa kahden sukupuolen sosiaalista ja henkistä samanarvoisuutta ja korostaa naisten oikeutta itsenäiseen elämään” (HV, 60). Tasa-arvo on Vaaskivelle negatiivinen ilmiö ja se johtaa myös erotiikan kuolemiseen.²⁸¹ Toisaalta 1920-luvulla ilmestyneissä opaskirjoissa, joissa annettiin nuorille opastusta myös seksuaalielämän alueella, ohjattiin 16–17-vuotiaita juuri toverilliseen ja luonnolliseen, intohimoista vapaaseen seurusteluun. Oppaidenkin kirjoittajat suhtautuivat kuitenkin varsin vaihtelevasti tuttavallisuuteen eri sukupuolten välisessä seurustelussa. Toverillisuus ja tuttavallisuus nähtiin yhtäältä positiivisena, mutta kun tuttavallisuuteen liittyi keimailua ja hakkailua monet huolestuneet kasvattajat valittivat nuorison olevan matkalla turmioon.²⁸² Kansalaissodan jälkeinen, kahtia jakautunut Suomi suuntasi tiukan katseen lapsiin ja nuoriin, jotka edustivat tulevaisuutta ja mahdollisuutta yhtenäisen kansakunnan luomiseen. Huoli nuorison kasvattamisesta näkyi myös siinä, että 1920-luvulla erikseen nuorisolle kirjoitettujen opaskirjojen määrä kasvoi huomattavasti edellisiin vuosikymmeniin verrattuna. Nuorisoa valistettiin niin hyvien käytöstopojen kuin elämänarvojenkin suhteen, seurustelua ja seksuaalisuutta unohtamatta.²⁸³ Waltarin kovin ihanteelliseksi kertoma Pikkuveli ja tyttöystävä puhuvat tätä nuorison kasvatusta. Pikkuveli toteaa työstä:

”Hänen kanssaan voi puhua kaikista asioista — moottoripyöristä ja radiosta. Ja hän osaa ajaa autoa. Minä pidän hurjasti hänestä. Hän voimistelee ja tanssii... yksin nimittäin. Hänellä on oikein kaunis vartalo.” (SI, 155.)

Tyttö on kuin Vaaskiven myöhemmin kuvaaman ajan ruumiinkulttuurin mannekiini, mutta hän on ideaali, täydellinen ihanne eikä hänessä ole mitään paheellista. Tyttö tanssii vielä yksin ja hänellä on vaatteet verhonaan. Hän on myös ”poikamaisesti bobbattu moottorimorsian” (HV, 79). Tytössä yhdistyy ikiaikojen naiseus ja ajan uusasiallinen moottorimorsian urheilupuvussa, housut jalassa niin kuin ”urheilevilla, autoilevilla poikatovereilla” (HV, 78). Valokuva kuvaa tytön ensiksi ja vanhempi kertoja puhuu haikeana.

²⁸¹ Huuhtanen 1976, 61.

²⁸² Tiihonen 2000, 180, 184.

²⁸³ Emts., 170.

Tyttö kuvataan näin aluksi kuitenkin vielä autoon liittyen.

Mutta eräänä iltapäivänä tuli hän kotiin mukanaan valokuva. Se oli tavallinen, suurennettu amatöörikuva, joka esitti urheilupukuista tyttöä auton vieressä hikisenä ja ruskeana nojautumassa auton jäähdyttäjää vasten. Se ei ollut mikään erityisen kaunis kuva. Tyttö, housut jalassa, oli kohottanut kätensä kuin tervehdykseen vielä huohottaen jonkin ponnistuksen jälkeen. (SI, 156.)

Isoveli kohtaa Pikkuveljen modernin tyttöystävän ensimmäisen kerran elokuvateatterissa, naisille sallitussa julkisessa tilassa. Modernit vapaa-ajanviettotavat elokuvien, tanssin ja kahviloissa istuskelun merkeissä saivat tosin opaskirjoissa osakseen paljon paheksuntaa.²⁸⁴ Minäkertoja kertoo elokuvaan tulevasta yleisöstä: ”Konttoristeja, — kauppiaita, — juoksutyttöjä, — liikeapulaisia, — koululaisia pienin ryhmin, — ylioppilaita, [---] pari epäilyttävän maalattua neitosta parin epäilyttävän hienon herrasmiehen kanssa” (SI, 157). Joukkoon sopii hyvin tyttö, joka ”tuli, tervehti reippaasti eikä esittelyssä muodostunut mitään tavallista kankeutta ja tuota `mitä minä sanoinkaan´ — hämilleen joutumista” (SI, 158, 159). Tyttö ”tarttui reippaasti ja toverillisesti, ilman muuta Pikkuveljen käteen” (SI, 159). Vanhempi isovelji, minäkertoja kuvaa tytön ulkonäön moderniksi naisellisen ja poikamaisen sekoitukseksi:

Lyhyt, pirteä turkistakki, pieni, päänmukainen hattu hiukan huolimattomassa asennossa, reippaat askelet ja solakka, poikamainen vartalo. — Silkkisukat tietysti, mutta niiden alla oli kylmää vasten trikoosuojukset. Sen saattoi arvata. — Puuteria, se kuului asiaan, mutta ei liikaa. Kasvot hiukan tuota japanilaista, euraasialaista kirsikankukkatyyppiä, — mutta silmät olivat siniset ja harmaat, nauravat ja rohkeat. Sellaiset silmät, jotka katsovat maailmaa omanaan ilman teeskentelyä ja koketeerausta. (SI, 159.)

Kuvauksen myötä tyttö nousee romaanin tärkeimmäksi naishenkilöksi: hän on ainoa henkilö, jonka ulkonäkö kuvataan näinkin selkeästi ja runsaasti. Hänessä on kaikki ne ulkoiset uuden naisen piirteet, joista Vaaskivi ja Paavolainen puhuvat: poikamainen vartalo, silkkisukat, puuteria ja lyhyt, polvet paljastava hame. Nuo piirteet ovat kuitenkin yhdistyneinä siniharmaisiin silmiin, jotka katsovat maailmaa ilman teeskentelyä. Tytön ja Pikkuveljen suhde on ajan ihanne: toveruus. He pitävät toisiaan kädestä ”reippaasti ja toverillisesti” eikä siihen ”sekaantunut minkäänlaista tunnetta, että se olisi ollut jotakin vaarallista tai sopimatonta” (SI, 159). Minäkertoja

²⁸⁴ Tiihonen 2000, 185.

tuntee olevansa ”vieraassa ympäristössä” ja hän kertoo, että ”tyttö oli täydellinen nainen siinä, että hän heti ensimmäisessä silmänräpäyksessä oli ottanut yliotteen ja määrännyt suhtautumisen” (SI, 159). Waltari puhuu tässä naisessa positiivisesti ”puoli vuosisataa puheenalaisena olleesta naisemansipatiosta” (HV, 60), jota Vaaskivi piti ”kuolettavana iskuna” (HV, 60) naisen ja miehen suhteelle. Kertoja, Hart, ei missään vaiheessa ilmaise pelkäävänsä tätä naista.

Tyttö puhuu itse muutaman repliikin. Niissä jopa kohdataan uuden naisen diskurssia, tosin hiukan setämäisen dialogin varassa ja siinä mielessä jälleen miehenä vaikka naisen kautta. Isoveli toteaa tytölle elokuvien väliajalla: ”Te tunnette tietysti kaikki filmitähdet” (SI, 162) ja tytön kerrottua filmikorttikokoelmastaan setämäinen, vaikka vielä itsekin nuori isoveili Hart heittää hiukan sarkastisen analyysin tytön uudenaikaisuudesta: ”Niin, tehän olette nykyajan lapsi, ja filmi vastaa teidän suhtautumistanne elämään, sitä illusionia, mitä te kaipaatte, eikö totta?” (SI, 162). Tytön vastauksessa on samaa setämäisyyttä kuin isonveljen repliikissä: kielenkäyttö on vanhakantaisen ajattelun omaavan ihmisen. Vastauksessa ei ole uudenaikaisen, nuoren naisen tunnetta, vaan se on jälleen kerran ulkopuolelta katsovan kertojan rationaalista analyysiä:

”Niin, ehkä mekin kaipaamme illusionia. — Minä kylläkin olen täysin tyytyväinen varsinaiseen elämäni. Meidän maailmammehan on niin sanomattoman täynnä romantiikkaa, — auto ja radio ja... ja kaikki muu. Mutta ehkä mekin kaipaamme satua, — loistoa, pukuja, sankareita, jaloja tekoja... Se on filmi!” (SI, 162, 163.)

Tyttö on enemmänkin miehen ideaali tulevasta kuin tarinan henkilö. Itse asiassa hän on konkretian tasolla kertojan ääni komplikaatio- ja ratkaisu-kategoriana. Hänellä ei ole nimeä, hän on vain tyttö pienellä alkukirjaimella, kun Pikkuveli on erisnimi. Tunnekokemus uuden, tulevaisuuden sukupolven naisen ja miehen välillä puhutaan vanhemman miehen, kertojan ja sivustakatsojan kokemana. Vanhempi mies katselee nuorta paria:

Minä katselin heitä salaa. Mutta tässä kohtauksessa ei ollut mitään sellaista. Heidän kätensä vain etsivät toisiaan ja tytön pää painui hiukan lähemmäksi Pikkuveljen olkapäätä, joka suoristautui ja kävi ikäänkuin miehekkäämmäksi.

Siinä ei ollut mitään lihan värinää... ei mitään intohimoa tavallisessa mielessä. Se oli jotakin, joka oli paljon kauniimpaa, suurenmoisempaa. — Se oli ihaninta toveruutta, jossa ei ole mitään salaisuutta, ei mitään teeskentelyä eikä pakkoa. — Siinä ei ollut mitään

hermosairasta, liian aikaisin kehittynyttä aistillisuutta. Ja kuitenkin se oli enemmän kuin toveruutta. (SI, 164.)

Tarinan tasolla tyttö kuitenkin toteuttaa miehen unelman ja hänen viimeiset repliikkinsä ovat kuin melkein aitoa nuoren, uuden naisen puhetta 1920-luvun lopulta. Pikkuveli pyytää isolta veljeltä, huoltajaltaan, moottoripyörää lahjaksi ja tyttö toteaa nauraen: ”Mutta siinä täytyy ehdottomasti olla myöskin sivuvaunu, jossa Pikkuveli voi istua, kun minä ajan” (SI, 165). Epäilyksiin siitä, että on holtiton tyttö vastaa: ”Voit varmasti luottaa siihen, että ajan varovasti” (SI; 165). Tytön viimeinen repliikki on kertojan argumentti uuden naisen ja miehen nuoruudesta ja sen voimasta: ”Me voisimme kahden tehdä niin raivostuttavan ihanan retken ympäri koko Suomen, Petsamoon asti” (SI, 165).

Petsamon matka on nuoruuden rohkeuden symboli. Uuden naisen tila laajenee Suomessa ja relatiivisena tilana. Tyttö lähtee yhdessä pojan kanssa erämaahan eikä pelkää kaupungista pois lähtemistä. Petsamo toimii laajana, moninkertaisena symbolina. Annis Pratt on kehittänyt yli kolmensadan naiskirjailijan teoksia tutkien uudestisyntymismatkan arkkityypisen mallin, jossa luonto on tärkeässä roolissa. Arkkityypit muodostavat Prattin mukaan kuvia, symboleja ja kertomusmalleja. Arkkityypit voivat olla universaaleja ja sisältää piirteitä, jotka eivät välttämättä liity kirjailijan omaan aikakauteen vaan aikaisempiin kulttuureihin. Arkkityypiset kuvat ovat näiden manifestaatioita ja saavat erilaisia variaatioita eri kulttuureissa.²⁸⁵ Yllätyin siitä, miten hyvin Prattin malli kuvaa Waltarin stereotyyppistä ja patriarkaalista naispuhunutta joiltakin osin. Prattin uudestisyntymismatkan mallissa on viisi vaihetta: eroaminen perheestä, vihreän maailman opas, vihreän maailman rakastaja, vanhempien hahmojen kohtaaminen ja syöksy alitajuntaan.²⁸⁶ Pikkuveljen tyttöystävä on tämänkin mallin mukaan luettuna uuden naisen idea. Hänessä on potentiaalia ja ideaa, joka jää toteutumatta *Suuressa illusionissa*, mutta hänessä siemenenä oleva uusi nainen toteutuu joiltakin osin *Appelsiininsiemenen* Ireessä. Tyttöystävä on vasta lähdössä uudestisyntymisen matkalle, mutta kaikki näyttää hyvältä. Hänen irtiottonsa liittyy elämänvaiheeseen eikä alkuasetelmassa ole mitään negatiivista. Päinvastoin tyttö on kertojan puheessa kaikista puhepaikoista äärettömän positiivinen lupaus tulevasta. Hän on lähdössä Petsamon erämaahan yhdessä nuoren miehen kanssa eikä yksin ja tässä mielessä hän ei ehkä aivan toteutakaan Prattin mallin ensimmäistä vaihetta. Mutta hän kuitenkin lähtee matkalle Petsamoon, vihreään maailmaan, eroaa perheestään tarkoituksenaan löytää itsensä miehen kumppanina eikä tämän kautta. Palaan Prattin uudestisyntymisen matkan malliin enemmän

²⁸⁵ Kuusinen 2008, 29; Pratt 1981, 3-12.

²⁸⁶ Pratt 1981, 136-143.

Appelsiininsiemenen yhteydessä.

Vanhaksi itsensä tunteva, varsin nuori minäkertoja toteaa nuoren parin lähtöä katsellessaan:

Mutta minun ajatukseni eivät saaneet merkitä mitään.
Nuoruuden täytyy kulkea omaa tietään, — tietä
rohkeuteen, voimaan ja uljuuteen. (SI, 292.)

Suuri illusione ei vielä niinkään pohdiskele uuden naisen ilmiötä, vaan se tuo vasta ilmiön esiin eri näkökulmista. Kertoja tuo eri henkilöitten puhuntojen kautta uuden naisen eri piirteet kertomukseen, mutta ei pohdiskele vielä niitä. Eri puolet esitetään enimmäkseen eri henkilöiden avulla. Kertojan ääni yhteenvetona, puitteina, orientaationa, komplikaationa, ratkaisuna ja arviointina kulkee pitkin kertomusta eri henkilöiden puhuntana. Caritaksessa on kuin aavistuksena myös uuden naisen puhtaampi puoli. Rakkaus jää täyttymättä Hellaksen ja Caritaksen välillä. Toveruus uuden naisen ja miehen välillä on mahdollinen, illuusio, mutta se puolestaan jää täyttymättä Hartin ja Caritaksen kohdalla. Minäkertojan puhe kuuluu selkeästi henkilöiden suorien puheenvuorojen välillä, mutta ilmiötä uusi nainen kertoja ei arvioi. Hän puhuu naisesta ja miehestä sekä näiden välisestä suhteesta, joka on kuin tuhoon ennaltamäärättyä tämän sukupolven osalta. Kertoja kuitenkin antaa Pikkuveljen ja tyttöystävän kautta vihjeen jostakin ehkä tulevasta.

Kertoja ihmettelee, ”koska ilmestyisi se lippu, se aate, jonka ympärille nuoruus keräytyisi” (SI, 292). Kertoja uskoo, että ”sen täytyi purkautua tuhansien, satojen tuhansien, miljoonien yhteisestä kaipauksesta, yhteisestä hapuilusta irti kaikesta, mikä on sairasta, turmeltunutta ja heikkoa” (SI, 292, 293). Tähän ideaaliin tulevasta kuuluu myös uudenlainen tyttö modernin miehen kumppanina. Kirjailijan diskurssi uudesta naisesta tulee puhuttua monen romaanin kaarena. Minäkertoja antaa itselleen tämän tehtävän: ”tehtävänä, probleemana, joka minun oli ratkaistava (JOK, 52)” *Jättiläiset ovat kuolleet* -kokoelman (1930) novellissa ”Tyttö, joka tahtoi elää”. Tyttö puhutaan novellissa elämään kyllästyneen, synkkämielisen miehen näkökulman kautta. Ääni saa auktoriteettia myös siitä, että kertoja on ammatiltaan kirjailija, jonka teoksia tyttö on lukenut ja jota hän ihailee. Tyttö on ulkoisesti viattoman ja paheellisen uudenaikainen sekoitus ja tätä probleemaa kertomuksen henkilönä oleva kirjailija lähtee itselleen selvittämään.

Hän oli hyvin tyypillinen meidän päiviemme koulutyttö. Nimittäin sitä luokkaa, jota sanotaan pahoiksi tytöiksi. Hän valitti sitä itsekin, ja minä lohdutin häntä sillä, että ainoastaan pahoista lapsista tulee jotakin erikoista. Kiltit tytöt ja pojat tulevat muodostamaan hyvän ja yhteiskuntaa säilyttävän osan maailmassa. Mutta ne taas, jotka kuuluvat myrskylintuihin, vievät elämää eteenpäin

tai hukkuvat yksinäisillä merillä. Joilla molemmilla kohtaloilla on määrätty kauneusarvonsa. (JOK, 49.)

Eniten ja selkeimmin Waltari pohti uuden naisen ilmiötä romaanissaan *Appelsiininsiemen*, joka ikävä kyllä tuli leimattua ajanvietekirjallisuudeksi ja tästäkin leimasta johtuen on tuo pohdiskelu jäänyt vähemmän huomatuksi. Ilmiötä pohdiskeltiin tässä romaanissa myös naisen kokemana, vaikka miehen näkökulmasta kerrottuna. Mielestäni tuo pohdiskelu, vaikka se ehkä oli ylimittaista ja toistavaa, on kuitenkin ollut merkittävää. Waltari tuo ilmi asian moniäänisesti ottamatta ehdotonta omaa kantaa siihen. Lukijalle kerrotaan näin, että ilmiön voi nähdä eri näkökulmista aivan erilaisena eikä yhtä ainoata, oikeata puhetta ole olemassa. Tästä syystä romaani on merkittävin teos minun tutkimukseni kannalta ja tuon sen laajemmin työhöni kuin muut teokset, jotka kertomistavaltaan ovat selkeämmin ja lyhyemmin esiteltäviä. *Appelsiininsiemen*-romaanin merkityssisältö esitetään moninkertaisesti pohdiskellen ja uusi nainen -ilmiö saa monien tulkintojen esiintuomisen kautta aikaan hämmennystä lukijassa. Kerron seuraavassa luvussa, miten monipolvisesti kertoja pelkästään esittelee Irenen ja tuo hänet kertomukseen. Tutkin tätä van Dijkin kertojan retoriikan mallilla, jonka olen esitellyt luvussa yksi. Aloitan luvun lyhyellä juonen ja o lennaisen tematiikan esittelyllä.

3 KERTOJAN HÄMMENNYSTÄ HERÄTTÄVÄ AVAUS ELÄVÄÄN UUTEEN NAISEEN, IRENEEN

Kuten Markku Envall on todennut, *Appelsiininsiemen* kehittelee ja syventää *Suuren illusionin* teemoja. Henkilögalleria rikastuu esikoisromaanin kolmiosta. *Appelsiininsiemenen* triangelin muodostavat Irene, Kurt ja Ilmari, jotka vastaavat *Suuren illusionin* Caritasta, Hellasta ja Hartia. Tapahtumapaikkana on Helsinki ja jossain määrin perheen kesäpaikka Kesäniemi. Perhe, joka muodostaa henkilögallerian keskiön, on ylempää keskiluokkaa: isä on yliopiston professori, äiti kotiäiti. Myyttinen ja mondeeni Caritas on antanut tilaa ylemmän keskiluokan perhetyölle Irenelle. Hartin tilalla on Envallin mielestä arkkitehti Ilmari.²⁸⁷

Juonellisesti ja rakenteellisesti tärkein elementti on perheen tyttären, Irenen kasvu nuoresta abiturientista aikuiseksi naiseksi. Juoni etenee sekä kronologisesti että spatiaalisesti Irenen seksuaalisesta heräämisestä aikuiseksi naiseksi kasvamiseen ja perheen perustamiseen. Irenen eroottinen herääminen alkaa suhteella vanhempaan, naimisissa olevaan mieheen. Tuomari Waldhof, Kurt, on yläluokkainen, puolikiynniseksi rappeutunut hedonisti, jossa voisi nähdä Hellaksen yhden mahdollisen kehitystuloksen. Romaanin ydinsuhde on Irenen ja Ilmarin romanssi ja heidän sukupolvitietoinen kuvauksensa täydentyy *Suuren illusionin* tavoin nuoremman polven edustajalla: Hartin pikkuveljeä vastaa Irenen pikkuveli Kai. Sivuhenkilötkin saavat omaehtoisen kuvauksen.²⁸⁸ Tärkeimmät heistä ovat Irenen isä Reinhold, joka toimii professorina yliopistossa, Irenen äiti Sanni, autonkuljettaja Lehtinen, opiskelijatyttö Annikki, johon Reinhold rakastuu sekä Kai ja hänen tyttöystävänsä Elsa. Ilmarin äiti ja veli saavat edellisiä vähemmän huomiota, Irenen perhe onkin romaanin keskiö.

Esikoisromaaniiin verrattuna tärkeää on uuden ikäkauden valloitus vanhan professorin muotokuvassa. Esikoisromaanin jyrkkä sukupolvitietoisuus murtuu, kun Irenen isä, vanhahko sairas tiedemies rakastuu etäältä nuoreen naiseen. Arvot löytyvät vanhuudesta. Ilmarin ja Irenen romanssi kehittyy rakastumisesta avioitumiseen, mutta tätä edeltää Irenen rakkausseikkailu Kurtin kanssa, autonkuljettaja Lehtisen romanttinen ihastuminen Ireneen ja Ilmarin ja Irenen ensimmäinen rakastelu. Romaanin tuottama tärkeä

²⁸⁷ Envall 1994, 21, 22.

²⁸⁸ Emt, 22.

tieto on sen puhe sukupuolikäyttäytymisestä ja ennen kaikkea tuota käyttäytymistä ohjaavista säännöistä. Tärkeää osaa tämän puheen tuottamisessa esittää professori-isä, joka kaukaisesti rakastuu opiskelijaneitoon juuri kuolemansa kynnyksellä. Waltari hahmottaa yhteiskunnallista hierarkiaa niin tässä romaanissaan kuin koko tuotannossaankin keskiluokan näkökulmasta. Ihminen esitetään täysin omilla ehdoillaan vain keskiluokan piirissä, joka edustaa normaalimaailmaa. Keskiluokka koostuu romaanissa yksilöistä, sen ylä- ja alapuolella on tyyppejä.²⁸⁹

Irenessä yhdistyy *Suuren illusionin* Caritas aivan nuorena ja uuden naisen täydellinen ideaali, Pikkuveljen tyttöystävä. Hänessä kirjailija on tehnyt uudesta naisesta idean sijasta henkilön, jota valotetaan eri puolilta eri miesten puhunnan kautta. Voidaan päätellä, että ilmiö askarrutti Waltaria melkoisesti eikä hän vielä ollut sanonut siitä tarpeeksi *Suuressa illusionissa*, koska hän kirjoitti aiheesta vielä laajan romaanin, jonka miltei päähenkilönä on tarinassa konkreettisesti elävä uusi nainen. Sitä paitsi Caritas jäi Eurooppaan, Pikkuveljen tyttöystävä lähti Petsamoon ja näin ollen Waltarilla oli puhumatta vielä uusi nainen Helsingissä. Sen hän teki *Appelsiininsiemenessä* runsain puhunnan kerroksin.

Pyrin tässä luvussa kertomaan, miten ristiriitaisesti ja hämmennystä herättäen *Appelsiininsiemenen* kertoja puhuu uudesta naisesta. Kertomuksissa voidaan van Dijkin mukaan erottaa kertojan äänenä yhteenveto, puitteet, orientaatio, komplikaatio, ratkaisu, arviointi, kooda ja päätös.²⁹⁰ Käsittelen ennen muuta yhteenvetoa ja arviointia tässä luvussa. Waltarilla ei ole selkeästi kertojan äänenä yhteenvetokategoriaa missään tietystä paikassa *Appelsiininsiemenen* kertomusta, vaan hän käyttää moniäänisyyden tekniikkaa ja tuo yhteenvetoa pitkin kertomusta eri henkilöitten näkökulmina. Näin kertoja tekee myös jo arviointia. Sijoittamalla arvioinnin pitkin oikeastaan koko tekstin ja kaikkien henkilöiden ääneen *Appelsiininsiemenen* kertoja jo implisiittisesti ilmaisee sen, ettei hänellä ole yksioikoisen selkeätä mielipidettä, vaan että hän haluaa tuoda esille erilaisten näkökulmien äänen moninaisuuden.

Appelsiininsiemenessä Waltarin kertoja menee suoraan asiaan. Uusi nainen tuodaan heti näyttämölle. Täysin palkein ryntää uusi nainen omasta näkökulmastaan esiin romaanin ensimmäisestä lauseesta alkaen. Yhteenveto ja puitteet kertojan äänenä tuodaan myös esiin rynnäköllä jo parilla ensimmäisellä sivulla. Waltari tuo lukijan ja uuden tyttötyypin suoraan tarinaan ja liittää tämän diskurssin meneillään olevaan keskusteluun käyttäen erikoista, mutta toisaalta kirjailija Waltarille hyvin tyyppillistä tekniikkaa. Kertomus etenee ensin Irenen ja sitten muiden henkilöiden eläytymisesitysten

²⁸⁹ Envall 1994, 23, 24, 25.

²⁹⁰ van Dijk 1993, 53, 154.

kautta. Lukija ei välttämättä heti huomaa, mihin joutuu.

Eri näkökulmat tuodaan heti keskustelemaan ilmiöstä. Vain fiktion kirjoittaja voi käsitellä ilmiötä näin. Dorrit Cohn on sitä mieltä, että eläytymisesitys on yksi niitä keinoja, joiden takia fiktiivinen kerronta eroaa referentiaalisesta esityksestä. Kolmannessa persoonassa kerrotussa fiktiossa henkilöhahmojen kuvaamisella on oma erityinen tieto-oppinsa, joka antaa kertojalle mahdollisuuden tietää asioita, joita todellisessa maailmassa ja sen kuvaamiseen pyrkivissä kertomuksissa ei voida tietää, eli asioita, jotka koskevat henkilöhahmojen sisäistä elämää.²⁹¹ Näin fiktiiviset hahmot leimataan taiteellisesti luodun maailman kansalaisiksi, maailman, joka ei kaikista samankaltaisuuksista huolimatta voi olla koskaan täysin sama kuin se, jossa maailman luonut tekijä ja hänen lukijansa elävät.²⁹²

Yrjö Hosiailuoma määrittelee eläytymisesityksen kirjallisuuden sanakirjassa ”sanataideteoksen henkilön ajatusmaailmaa ilmentävänä suoran ja epäsuoran esityksen siirtymänä ja välijaksona tai yhdistelmänä”. Eläytymisesitys on hänen mukaansa koettua tai elettyä puhetta. Siinä liu'utaan usein lähes huomaamatta hänkerronnasta kuvatun henkilön tajuntaan ja jälleen takaisin.²⁹³ Kertojan esittämät väitteet osoittautuvat tavalla tai toisella kyseenalaisiksi muun tekstin välittämään tietoon nähden. Tällöin lukija joutuu päättelemään, onko ristiriidalla jokin syvempi merkitys. Tällaista epäsuoraa kerrontaa Waltari käyttää heti tuodessaan Irenen kertomukseen ja lukija alkaa heti romaanin alussa oman pohdiskelunsa. Eläytymisesitys tuo Irenen nuoren, uuden naisen diskurssin heti ensimmäisessä romaanin kappaleessa vastakkain vallassa olevan naisen diskurssin kanssa: ”Irene tiesi taas myöhästävänsä päivälliseltä, mutta hän ei kerta kaikkiaan *voinut* sille mitään”. (AS, 7.)

Romaanissa on kahden minäkertojan sijaan käytetty paljon hänkertojaa ja eläytymisesitystä kyseenalaistamaan eri henkilöiden näkökulmien kokemaa. Mieskirjailijan olisikin ehkä minäkertojan kautta vaikeata tuoda uskottavaa vanhempaa naista nuoremman naisen kokemusta arvioimaan. Waltari välttää mahdollisen epäuskottavuuden käyttämällä kaikkitietävää hänkertojaa, mutta hän onnistuu luomaan Pekka Tammen mainitseman kyseenalaistumisen suhteessa muun tekstin tuottamaan tietoon käyttämällä paljon epäsuoraa esitystä. Kirjailija Waltari aloittaa heti tämän romaanin puitteissa tuon kertojan ihmettelyn ja pohtimisen uuden diskurssin edessä. Kertojan viesti on implisiittistä. Sen joko kuulee tai sitten ei. Olen vakuuttunut siitä, että käyttäessään nimenomaan Irenen

²⁹¹ Cohn 2006, 26.

²⁹² Cohn 2006, 27.

²⁹³ Hosiailuoma 2003, 190.

kohdalla hyvinkin runsaasti eläytymisesitystä Waltari välttää sitä tunnekuohua, jossa Envall sanoo romaanin ”keskusromanssin vellovan”.²⁹⁴ Ainakin tekniikka minussa lukijana toimii tunnekuohua vähentämällä. Kertomuksen illokuutiona, kertojan argumentaationa, on tuon tunnekuohun kyseenalaistaminen, jonkinlainen epäröinti tai pohdiskelu tunnekuohua herättävän ja traditionaalien välillä.

Kertojan viestinä alusta alkaen on myös keskustelu uudesta naisesta ja perinteisestä naiskuvasta. Voimakkaan vapaudentunteen vastakohtana on kodin pysähtynyt harmaus. Samoin kuin kautta koko romaanin, kodissa projisioituu voimakkaasti henkilön ja myös kertojan tunnetila. Kertoja tuo vyöryttämällä koko uuden polven naisen problematiikan Irenen eläytymisesityksenä. Nuo ongelmat, jotka näin tuodaan puheeksi, ovat kuitenkin jossain määrin pinnallisia. Syvällisemmät ristiriidat tulevat puhuttua vasta isän näkökulman kautta. Ensimmäinen ongelma on päivälliseltä myöhästyminen:

Irene tiesi taas myöhästyvänsä päivälliseltä, mutta hän ei kerta kaikkiaan *voinut* sille mitään. Nämä aurinkoiset, huhtikuiset päivät olivat liian lyhyitä ja kummallisia. Tietysti olisi pitänyt lukea ranskan tenttiä, mutta hänhän kuitenkin pärjäisi. (AS, 10.)

Asettamalla vasta toiseksi ongelmaksi ranskantenttiin lukemisen siirtymisen aurinkoisten, huhtikuisten päivien takia kertoja taitaa hiukan raottaa omaa asennettaan uuteen naiseen tai näihin ongelmiin. Tärkeämpi asia perinteiselle naisdiskurssille on koti ja päivällinen. Nämä ovat äitihamon tiloja. Konditionaali tuossa lauseessa saattaa myös olla kertojan tai jonkun muun ajattelua: ”olisi pitänyt lukea”. ”Pärjäisi” -konditionaali taas kuulostaa Irenen ajattelulta. Seuraava askarruttava asia Irenen eläytymisesityksenä on niin hämmentävä, että kertoja puhuu Irenen näkökulmasta salaperäisesti vihjaillen:

Tällaisina päivinä täytyi vain olla ulkona ja ihmetellä ihmisiä ja katsella kevätpukuja ja kävellä...kävellä loppumattomiin...kahden Mirren kanssa, keuhkot täynnä tuulista ilmaa, päällyskengät lokaisina, kasvot hehkuen, koko ruumiissa värisevä, kiusaava, ihmeellinen odotuksen tunne. (AS, 7.)

Nainen miltei flanöörinä, kuitenkin tyttöpariksi lievennettyinä, on jonkinlainen ambivalentti kuvio 1930-luvulla ilmestyneessä teoksessa. Mitä on sitten tuo ihmeellinen odotus? Kolmas kertojan puhuma ristiriita kodin pysähtyneen tunnelman ja jonkin uuden, ihmeellisen tulevan välillä kuuluu jokaisen aikakauden ihmisen nuoruuden kokemuksiin, mutta samalla kertoja vihjeenomaisesti

²⁹⁴ Envall 1994, 23.

ilmaisee tulossa olevasta Irenen modernista seksuaalisesta heräämisestä. Vihje syntyy vähitellen struktuurin myötä tullen julki siteeraamassani yllä olevassa eläytymisesityksessä.

Neljäs ristiriita liittyy sekin Irenen ikään ja sen tuomaan tilanteeseen eikä pelkästään uusi nainen/perinteinen nainen -problematiikkaan. Kertoja tuo kuitenkin aivan olennaisen asian esille jälleen Irenen kautta: julkiset paikat, kahvilat. Ja jälleen ne tuodaan voimakkaana kontrastina edelliseen olotilaan:

Vapaus... Viimeiset, toivottoman pitkät kouluvuodet tuntuivat nyt jo jääneen taakse harmaana, sekavana massana, jossa oli sinisiä, kuluneita kirjojen päällyspapereita, piirusteltuja pulpetinkansia, kuiskauksia ja kikatuksia välitunneilla, liituisia sieniä, jotka haisivat tympeältä, geometrian järjettömiä kuvioita mustalla taululla. Nyt he eivät enää olleet sidotut määrättyihin, säännösteltyihin päiväohjelmiin ja tunteihin. Nyt sai istua Fazerilla toisten hikoillessa ja katsellessa toivottomin silmin hämärästä luokkahuoneesta huhtikuun vaaleaa, tuulista taivasta. Kadehdittavaa, autuasta oli olla vapaa. (AS, 7.)

Nuoren naisen tilan avartuminen yksityisistä, suljetuista paikoista julkisiin paikkoihin on kertojalle tärkeä elementti siitä päätellen, että hän käyttää edellä olevassa katkelmassa reippaammin kuin edellisissä vapaata epäsuoraa havaintoa. Tässä kertojan ja henkilön diskurssin alalajissa tulevat mukaan näköhavainnon lisäksi myös muut aistit, joiden kautta henkilö tarkastelee fiktiivistä maailmaa.²⁹⁵ Sanoma voimistuu tunnevoiman lisääntyessä.

Viides asia, jonka kertoja tuo Irenen ensimmäisessä eläytymisesityspurskauksessa lukijan eteen, on Kurt Waldhof. Vasta siis nyt tuodaan tuo kuohuttava, uutta nuorta naista kuvaava asia: mahdollisuus tavata vanhempi, naimisissa oleva mies. Vapaa rakkaus kuului Vaaskiven ja Paavolaisen mukaan uuden nuoren naissukupolven varsin epäilyttäviin ideologioihin.

Ennen kaikkea teki Irenen niin odotusta, seikkailua väriseväksi tuo uutinen, jonka Mirre oli päivällä tuonut. Kurt Waldhof oli kutsunut häntä mukaan illalla, kevätjuhlaansa. Kurt, josta Irene salaa, epämääräisesti oli haaveillut jo koko kevätkauden, kun Mirre sivumennen kerran oli esittänyt heidät, ja Kurt oli vienyt molemmat tytöt ajelemaan. Irene ei olisi jaksanut uskoa voivansa kiinnittää tuon miehen mielenkiintoa itseensä. Mutta nyt Kurt, ihan omasta aloitteestaan, oli sivumennen pyytänyt, että Mirre ottaisi Irenen mukaansa. (AS, 8.)

²⁹⁵ Tammi 1986, 44.

Konditionaali tekee jälleen epäselväksi sen, kuka ajattelee, ettei Irene jaksa uskoa voivansa kiinnittää miehen huomiota. Irene on esitelty eläytymisesityksen avulla tehokkaasti: tavalla, joka tuo tytön diskurssiin huudahtavaa voimaa. Ristiriidat ovat heti ja voimakkaasti esillä. Kertojan tehokkaana argumentaationa deiktiset ilmaukset, idiolektit ja eläytymisesitys vuorottelevat sillä tavoin, että välillä diskurssi on henkilö-Irenen, välillä ilmiselvästi kertojan, joka idiolektistä päätellen on vanhoillinen ja patriarkaalinen. Yhteenveto-osan huipuksi kertoja ennakoii argumentoiden sen uutta naista odottavan kohtaamisen, joka Irenen maailmassa sisältää eniten ristiriitoja. Kerronta esittää asian uteliaisuutta herättävänä, enteellisenä Irenen eläytymisesityksenä voimakkain tunneilmaisuin. Irenen puhe vihjaa siihen, että jotakin ehkä on toivottavasti tapahtumassa: ”Kunhan tulisi joku, joka osaisi käyttää tilaisuutta hyväkseen” (AS, 8).

Nyt he olivat laukanneet pitkin kaupunkia koko iltapäivän. Irene ennen kaikkea saadakseen aikansa kulumaan, oli toivottoman pitkäveteistä odottaa, kun illassa hämmöttivät uudet kokemukset, värisyttävämmät ja vaarallisemmat kuin mitkään entiset. Ja huhtikuu, huhtikuu teki ihmisen aivan hurjaksi, saattoi tehdä ihan mitä tahansa, kunhan tulisi joku, joka osaisi käyttää tilaisuutta hyväkseen. (AS, 8.)

Äidin ja Irenen esittely uusi nainen ja perinteinen nainen - akselilla jatkuu kautta koko kertojan argumentaation keskusteluna noiden ääripäiden välillä. Kautta koko romaanin, lukuun ottamatta viimeisen sivun ratkaisua ja koodaa, on kertojan retoriikkana tuotu komplikaatiota. Kerronta ilmaisee tuota keskustelua pitkälti eläytymisesityksen kautta ja romaanin alkupuolella Irenen ja äidin kohtaamisissa Irenen eläytymisesityksenä, jonkin verran myös äidin ja tyttären dialogeina eli näiden henkilöiden diskursseina. Isän ja tyttären uuden naiseuden kohtaamisen problematiikka ja keskustelu tulee paljolti isän eläytymisesityksenä ja tämä nousee romaanin tärkeäksi puhunnaksi. Keskustelu eri muodoissaan on sivumääräisesti aivan eri suuruusluokkaa kuin se uusi nainen - keskustelu, johon äiti eri tasoilla osallistuu.

Yhteenveto-osiossa luontokin kuvataan Irenen näkökulmasta, eläytymisesityksenä. ”Huhtikuiset päivät” ovat ”liian lyhyitä ja kummallisia” (AS, 7). ”Tuuli niin, että tyttöjen ”täytyi puhuessaan huutaa toistensa suihin” (AS, 7). Ulappa alhaalla oli ”likainen”, ”valkoinen” ja ”sinertävä” (AS, 7). Vielä koulua käyvät toverit joutuvat katselemaan luokkahuoneen ikkunasta ”huhtikuun vaaleaa, tuulista taivasta” (AS, 7). Luonnonkuvien kohdalla ei lukijaa taida askarruttaa, kuka kokee.

Irenen ehdittyä ruokapöytään eläytymisesitys muuttuu dialogiksi

äidin kanssa. Nyt ollaan niin tämän naiseuden keskustelun ytimessä, että siihen viestiin tarvitaan suoraa puhetta äidiltä ja suoria vastauksia Ireneltä. Enää ei kertojan argumentaatioksi riitä eläytymisesitys. Dialogi on henkilön diskurssia.²⁹⁶ Dialogi käydään äidin, vanhemman polven naisen ja Irenen, tulevan uuden naisen välillä. Kertojan diskurssia ei nyt haluta pohdiskelemaan Äiti on Irenelle tässä tilanteessa ”mursa”: ”Tietysti mursea taas huutaisi, hän oli tällä viikolla myöhästynyt jo monta kertaa” (AS, 9). Ennen kuin menee äidin kanssa keskusteluun, kertoja vielä puhahtaa Irenen eläytymisesityksen kautta näyn, jonka Irene kohtaa päivällispöytään mennessään.

Toiset olivat juuri ehtineet asettua päivällispöytään odotettuaan pitkään häntä...Mursa marisi jotakin, hän vastaili lyhyesti, otti ruokaa, sanoi olleensa muka Mirren kanssa kääntämässä ranskaa, hänellä ei ollut erikoisemmin paha omatunto, vaikka tulikin valehdeltua tällaisissa pikkuseikoissa. (AS, 9).

Eläytymisesitys luisuu Irenen puheesta kertojan ilmaisuihin:

Oikeastaan hän hiljaa, epämääräisesti oli toivonut, että kotona olisivat vain syöneet aikaisemmin häntä odottelematta, mursea olisi ehkä voinut mennä sitten ulos, niin ettei hän olisi ehtinyt kysyä lupaa. Silloin hän olisi voinut vain sivumennen ennen lähtöään ranskan tenttiin pyytää farsalta luvan olla myöhempään ulkona. Isältä sai kyllä aina houkutelluksi mitä tahansa, hän ei paljoakaan vaivautunut miettimään käytännöllisiä asioita. Tietysti sitten seuraavana päivänä olisi tullut kiivaat välienselvittelyt äidin kanssa. (AS, 9–10.)

Kertojan ajattelun tiliin täytyy panna konditionaalit ”isän” ja ”äidin” ajattelua kuvatessa ja käsitteet ”isä” ja ”äiti”. Irenen diskurssia ovat ”mursa” ja ”farsa”. Kertoja miettii ja räpiköi kovasti jo alkusivuilla tämän uuden naisen ympärillä. Kerronnassa mennään myös argumentoinnin kategorioiden suhteen yhtäläillä yhdistellen kuin eläytymisesityksen kautta näkökulmia ja ääniä vaihdellen. Kertoja sukeltaa orientaatioon yhteenvedon lomassa, johon hän tosiaan jo tuo myös arviointia. Tekniikka tuntuu olevan alusta alkaen hyvin tehokas, suorastaan hengästyttävä. Se ehkä tuo jo heti alkuun myös lukuisia ja voimakkaita mahdollisuuksia lukijan virhetulkintoihin, jos tämä unohtaa tarkan lähiluvun. Lukijasta eli kuulijasta riippuen voi tuki valita vain oman näkökulmansa puheavaruuden tästä puheavaruuksien paljoudesta.

Tekniikka luo myös romaanista polyfonista, sinfonista ja

²⁹⁶ Ks. Tammi 1986, 27.

kaleidoskooppimaista. Koska kertoja näin tuo ”todellisuuden” ja ”todellisen” monitulkintaisina kuulijan tietoisuuteen, kertoja laittaa kuulijan ontologiseen eli todellisuuden filosofian tutkimukseen; todellisuus jaetaan eri asteisiin, sen puolia asetetaan vuorotellen tärkeysjärjestykseen, arvoarvostelmia sekoitetaan.²⁹⁷ Yhteenvetokategoriassa kertoja tuo miehet tähän naisten maailmaan kuin sivusta ja toisaalta edellä kuvatun tekniikan ansiosta omituisen sisälle naista. Alussa ovat naiset: Irene, Mirri, äiti eli murso. Ruokapöydässä ovat jo isä ja veli Kai, mutta isä vaieten, Kai kömpelönä pikkuveljenä. Irenen ja Mirren Tähtitorninmäenkävelyllä, joka on paljolti eläytymisesityksenä esitetty, kertoja heittää ohimennen, Irenen kautta, Kurt Waldhofin hahmon mukaan tekstiin.

Ennen kaikkea teki Irenen niin odotusta, seikkailua väriseväksi tuo uutinen, jonka Mirre oli päivällä tuonut. Kurt Waldhof oli kutsunut hänet mukaan illalla, kevätkuuhlaansa. (AS, 9.)

Äiti esittäytyy ensin tyttären eläytymisesityksen kautta negatiivisena uuden naisen pyrkimyksille. Kertoja heittää heti puheeseensa Irenen paradoksaalisen kamppailun. Subjekti joutuu keskustelemaan ristiriitaisten naiskansalaisuuksiensa kanssa romaanin alusta lähtien. Varsinainen kohtaaminen tapahtuu kotona päivällispöydässä, jossa perhe äidin johdolla vielä oli Irenen päinvastaisista toiveista huolimatta. Töölöläiskodissa hallitsee perinteinen naispuhunta.

Romaanin ensimmäisen dialogin avaa äiti. Dialogi on henkilötason diskurssia. Kertoja ei näin problematisoi äidin ajatuksia, vaan asettaa ne selkeästi äidin tiliin. Tästä voisi päätellä, että nämä ajatukset ovat selkeämpiä, vähemmän hämäviä romaanin kertojalle. Voisi jo lukijana aavistella, että kertojana on vanhempi, konservatiivisempi ihminen kuin moderni nainen. Dialogin jälkeen kertoja kuitenkin ilmaisee eläytymisesityksenä tyttären uudenaikaisuuden äidin kautta koettuna:

Äiti huokaisi ja alistui. Hänän tiesi jo moneen kertaan, että hän oli vanhanaikainen. Että hän ei ymmärtänyt. Hän oli jo sata kertaa saanut kuulla, miten kaikki toiset tytöt saivat olla ja elää. Miten vapaita kaikki muut olivat. Ja olihan edes onni, että Irene sanoi aina, minne hän aikoi mennä. (AS, 9.)

Eläytymisesityksen ansiosta ääni liukuu tyttären ja äidin välillä, niin että äidinkin pohdiskelu uusi nainen -ilmiön edessä korostuu. Kerrontaan ei näin tule keskeytyksiä, joilla voisi painottaa ilmiötä johonkin suuntaan. Polyfonia korostaa näkökulmien moninaisuutta.

²⁹⁷ Vrt. Perelman 1996, 33.

Isä tuodaan yhteenveto-osassa todella ohimennen esille. Tämä antaa kertojan argumentaatiolle selkeän viestin; isä, perheenisä, professori, keski-ikäinen mies eikä tämän kummempaa esittelyä. Hän on patriarkaalinen itsestäänselvyys eikä tarvitse esittelyä. Loppujen lopuksi isä kohtaa diskurssin, ja siitä syntyy ristiriitaista kohtaamista kautta koko romaanin. Isän ajattelu on tärkeämpää kuin äidin, mikäli runsaus ja ristiriitaisuus ovat kriteerejä. Tämä puhuu taas hänen auktoriteettinsa puolesta ja se viestii länsimaiseen epistemologiaan sisäänrakennettua tietoa maskuliinisen tiedon ylivallasta.²⁹⁸ Voisi kuvitella, että äiti naisena pohtisi paljonkin uutta, modernia naista ja tyttären suhdetta perinteiseen ja uuteen naiseuteen.

Argumentaatiokin liukuu yhteenvedosta puitteisiin kuin huomaamatta, myös komplikaatio kuin vilahtaa eläytymisesityksen kautta. Irene on tullut kotiin oltuaan Tähtitorninmäen vapaan taivaan alla, ”onnellisim jaloim kuraisella kadulla, vaalean taivaan alla, hengittäen sulavan lumen, autojen, metallin hajua” (AS, 9).

Oikeastaan hän hiljaa, epämääräisesti oli toivonut, että kotona olisivat vain syöneet aikaisemmin häntä odottelematta, mursa olisi ehkä voinut sitten mennä ulos, niin ettei hän olisi ehtinyt kysyä lupaa. Silloin hän olisi voinut vain sivumennen ennen lähtöään ranskan tenttiin pyytää farsalta luvan olla myöhempään ulkona. Isältä sai kyllä aina houkutelluksi mitä tahansa, hän ei paljoakaan vaivautunut miettimään käytännöllisiä asioita. (AS, 9.)

Romaanin spatiaaliselle rakentumiselle tyypillisesti juonen kannalta olennaiseen aiheeseen palataan vasta sitten, kun kerronta ja puhuttava ilmiö ovat pitkälti kulkeneet edestakaisin eri näkökulmien ja äänien kautta. Kun Irenen ja Kurt Waldhofin romanssi on kiihkeimmillään ja kertoja ennakoii ja vihjailee sen paheellisesta täyttymisestä, äidin ja tyttären välillä käydään asiasta kiihkeä keskustelu, jonka kertoja tuo dialogina lukijalle. Keskustelu käydään vaarallisen, vapaan rakkauden ympärillä. Kertoja antaa viestin omasta suhtautumisestaan asettamalla luvun loppuun kiihkeän vastakkaisia näkökantoja tuovan keskustelun. Irenen kiihkeitten ja vastakkain poukkoilevien eläytymisesityksien jälkeen seuraa äidin haikeaa eläytymisesitysmuotoista pohdintaa nuoruuden ”rajuudesta” ja ”uhmahenkisyydestä” (AS, 62) ja ”vanhuuden seesteisestä tietämisestä”(AS, 62).

Tähän ristiriitaisilla äänillä käytyyn pohdintaan kertoja tuo Irenen äänellä ja omallaan eläytymisesityksenä pohdiskelun modernista elämäntavasta ja vapaasta rakkaudesta. Heittäpä kertoja ajan ilmiön, tulenkantajat ja heidän tuotantoaan, samaan pohdiskeluun. Tuomalla myös rohkean naisrunoilijan, Södergranin ja hänen runonsa

²⁹⁸ Ks. Melkas 2006, 30.

”Erokselle” tähän ristiriitojen keskusteluun, kertoja ilmaisee ainakin ristiriitojen voimaa. Irene on jopa ollut innostunut tulenkantajista. Kertoja ja tätä kautta myös kirjailija Waltari ottaa kantaa ilmiöön asettamalla sen tässä vaiheessa Irenen kautta pohdiskeluun. Tulenkantajat saavat näin assosiaation kevytmieliseen, vapaan rakkauden suuntaan. Runoutta kuvataan myös ”väkeväksi” ja ”kirkkaaksi”(AS, 61). Merkitystä saa sekin, että Irene, uusi nainen, on lukenut tulenkantajarunoutta, joskin ymmärtämättä niitä kovinkaan hyvin. Perinteikäs nainen tulee esille siinä, että Irene ei ”tahtonut tottua vapaaseen mittaan”. Irenen kautta jatketaan:

Hän oli kadotettu, sen hän tiesi. Tuo mies saisi hänet vaikka mihin. Ja hän rukoili hiljaa mielessään jotakin tuntematonta, — että mies olisi hyvä hänelle. — Ja väliin hänet valtasi rajaton toivottomuus ja masennus. Tuomari Waldhoffillahan oli naisia vaikka miten paljon, hänen tarvitsi vain valita. Kauniita, hienoja naisia. Kiehtovia ja salaperäisiä, tietysti. Sellaisia, jotka eivät olisi viitsineet puhuakaan Irenen kanssa. Miten hän saattoi välittää vähääkään tällaisesta. Aivan tavallisesta työstä, joka oikeastaan ei ollut erikoisesti älykäs, ei lahjakaskaan. Joka ei osannut mitään, joka ei käsittänyt, mitä hän alkaisi tehdä elämässä.

Jotenkin tuli hänen mieleensä Södergranin runo, ”Erokselle”. Tulenkantajat olivat jouluksi julkaisseet suomennoskokoelman, ainoan kustannustuotteensa, paitsi itse lehteä. Silloisessa tulenkantajainnostuksessaan hän oli ostanut ja lukenut moneenkin kertaan joitakin runoja. Vaikka hän ei oikein tuntenut ymmärtävänsä niitä. Niiden maailma oli liian väkevä ja kirkas hänelle, eikä hän tahtonut tottua vapaaseen mittaan. Hän piti Koskenniemestä, Eino Leinosta, Kailaksesta ja Elina Vaarasta, vaikka vähänhän hän oikeastaan luki runoja. Hän ei suinkaan ollut runohullu, niin kuin jotkut luokan tytöt, joilla oli erikoiset vihkonsa, mihin he kopioivat enemmän rakastamansa runot, sellaiset kuin Gripenbergin ”Salome” ja ”Theodora”, Kallaksen ”Astarten tanssijatar” ja ”Pieni, syntinen laulu”, Viljasen ”Saari meressä” ja Katri Valan pakanallisimmat hurmioituneimmat säkeet. (AS, 61.)

Tässä katkelmassa kertoja heittää nopean katsauksen tulenkantajarunouteen Irenen kautta. Irene samastuu Södergranin ”pikkurunon” ”tunnelmaan ja ”kipuun”. Eläytymisesitys pursuaa Markku Envallin romaanin heikkouksina pitämää kaunomaalailevalla ja sentimentaalisella kielellä kerrottua kulttuurihistoriaa, joka tekee tekstin sanonnasta ”pöhöistä” ja

toistavaa.²⁹⁹ Runo on siteerattu romaaniin näin:

”Kun tyttölapset kasvavat,
suljetaan heidät erilleen valosta
ja heitetään pimeään holviin.
Eikö minun sieluni harhaillut kuin onnellinen tähti,
ennen kuin se vedettiin sinun punaiseen piiriisi?
Katso, ovat käteni ja jalkani sidotut,
Tunne, minulla on kaikkiin ajatuksiini pakko...” (AS,
62.)

Irene ei muista runoa kokonaan ulkoa. Alku ja loppu jäävät pois ja kertoja ottaa taas kantaa vapaamittaiseen runoon sanoessaan Irenen äänellä, että vapaamittaista oli paljon vaikeampi muistaa kuin sidonnaista mittaa. Toisaalta tämä voi olla kannanotto Irenen muistin konservatiivisuudesta ja kaavamaisuudesta eli Irenen arvomaailman konservatiivisuudesta. Mutta äänessä saattaa eläytymisesityksen kautta olla myös filosofoiva kertoja. Irenen ja äidin kohtaamiset vähenevät sen jälkeen, kun teema on tuotu tälle filosofiselle tasolle. Äiti jää taka-alalle ja keskustelu siirtyy enemmän miehiseksi.

Waltarin tekniikka toimii heittämällä kysymyksiä runsaasti jo heti alussa. Lukija alkaa eittämättä ajatella, ettei yhtä ainoata vastausta taidakaan olla, kun eri näkökulmista annetut kysymykset vaatisivat täysin vastakkaisia vastauksia eikä kertoja niitä edes anna. Teos tuottaa heti alussa kertojan retorisenä viestinä hämmennystä lukijassa. Hämmennystä lisää se, että Waltari on käyttänyt eläytymisesityksessä niin vastakkaisia puhuntoja kuin isän ja tyttären puhunnat tuona aikana olivat kärjistyneimmillään. Perinteinen, miehinen, patriarkaalinen puhunta ja uuteen pyrkivä, muutosta tulevana viestivä ja naisellinen puhunta keskustelevat. Isän eläytymisesityksenä kerrottu pohdiskelu nykyajan ilmiöistä on teoksen polyfonisen puheen kovinta ääntä jo runsaudessaan, eikä se ala vielä romaanin alussa kuten Irenen pohdinta. Ääni on luja, koska isä pohdiskelee ajan ilmiöitä kovin monesta, hyvin vastakkaisista näkökulmista käsin ja eri syvyyksillä. Hän pohdiskelee niitä yksilö- ja yhteisötasoilla, oman elämänkaarensa eri vaiheitten tasoilla, teorian ja käytännön tasoilla. Kerron isän pohdiskeluista myöhemmin lu vussa seitsemän, joka käsittelee isän paikkoja.

Perelman ja Aristoteles puhuvat kolmesta eri argumentoivasta puhetyypistä: poliittisesta puheesta, jossa neuvotaan ja varoitetaan ja suositellaan otollisemmalta näyttävää vaihtoehtoa, oikeuspuheesta, jossa syytetään ja puolustetaan ja ylistyspuheesta, jossa kiitetään ja moititaan. Ylistyspuhe koskee arvokasta tai arvotonta.³⁰⁰ Koko käytännöllinen filosofia pohjautuu viimeiseen tyyppiin.

²⁹⁹ Envall 1994, 31.

³⁰⁰ Perelman 1996, 26; Aristoteles 2001.

Appelsiininsiemen-romaanin kertojakin tuntuu nojaavan jossain määrin ylistyspuheen tyyppiin. Kertojan ääni on siis hiukan kasvatuksellinen tässä yhteenvedossa, jossa ensin esitellään deiktisin viittauksin, konditionaalein ja affirmatiivisin ilmauksin Irene, tuo uusi nainen Tähtitorninmäellä, keväisen tuulen keskellä ”likaista, valkoista ja sinertävää ulappaa” katsellen. Ääni on kasvatuksellinen, mutta myös filosofinen. Luonnonkuva sisältää paradoksia kerrakseen, kuten kerronnan viesti muutenkin. Ulappa on yhtä aikaa sekä likainen että valkoinen, aivan kuten Irenen mieli. Likaisuus viittaa Irenen mielessä olevaan, tulevaan ja ehkä ennen muuta seksuaaliseen käyttäytymiseen, valkoisuus neitsyyteen. Waltari käyttää tehokasta kolorismia voimakkaiden vastakohtien avulla.

Kun eläytymisesitys toteutuu Irenen kautta, siihen tulee keskustelun argumentaatio. Puhe sukeltaa hänkerronnasta nopeasti tytön ulkopuolelta tytön sisälle. Kertojan ääni ja näkökulma tulee erottaa.³⁰¹ Waltari on käyttänyt nerokkaalla tavalla äänien yhdistelmämahdollisuutta: hän kertoo ensin kertojan havaitsemassa maailmassa, mutta siirtyy sitten Irenen havaitsemaan maailmaan. Näin Waltari onnistuu paljastamaan havainnon ja tiedon subjektiivisuuden tämän tekniikan avulla. Waltari myös konstruoi vaikutelman Irenen mielessä olevista esiverbaalisista tuntemuksista tai ajatuksista. Ristiriita uuden naisen ja perinteisen naisen välillä tuntuu jäävän verbalisoinnin kynnykselle Irenen ajatuksissa.

Kertoja tulee myös ilmaiseeksi henkilökohtaisia mielipiteitä kerrottua kohtaan. *Appelsiininsiemenen* tekstuaalisessa rakenteessa arviointikategoria alkaa siis heti romaanin yhteenvetokategoriassa. Waltari noudattaa mukailtua tapaa käyttää näkökulmaa. Kertoja puhuu eri henkilöiden mielenkiinnon kohteiden eikä heidän silmiensä kautta. Hän puhuu kirjaimellisesti näkökulmaa käyttäen: jonkun maailmankatsomuksen kautta.³⁰² Mukailtu tapa käyttää näkökulmaa jatkuu kautta koko romaanin.

Irene alkoi juoksujalkaa lähteä kotiinpäin. Raitiotievaunut olivat täynnä, ensin hän aikoi odottaa, tunkeutua jonkin etusillan tungokseen tunteakseen vieraiden ihmisten kiihdyttävän läheisyyden. Mutta kuitenkin hän käveli, uupunein, onnellisin jaloin kuraisella kadulla, vaalean taivaan alla, hengittäen sulavan lumen, autojen, metallin tuoksua. Tietysti MURSA (kapit. tutkijan) taas huutaisi, hän oli tällä viikolla jo myöhästynyt liian monta kertaa. Ja tuo ajatus mursan haukkumisista teki hänet taas jäykäksi ja uhmaavaksi. Sitä paitsi oli pieni, painostava tunne, miten saisi taas luvan lähteä illalla myöhempään ulos. Oli

³⁰¹ Tammi 1983, 43; Chatman 1978, 151.

³⁰² Chatman 1978, 151, 152.

todella kurjaa olla näin kotona, toisten määrätessä ja säännöstellessä jokaista askelta. (AS, 9.)

Nämä ajatukset tekevät Irenen mielen raskaaksi. Jotta kertoja voi tuoda tämän viestin, hän joutuu siirtymään ulkopuolisesta näkökulmasta Irenen kautta näkemään ja Irenen kautta puhumaan. Kertoja tuo merkittävyyttä asioille puhumalla Irenen kautta. Teemaksi nousee Waltarin käyttämän tekniikan johdosta jo heti romaanin alussa uuden naisen kokemus ja toisaalta eläytymisesityksen avulla ne vastakohtat, joita vasten tuo ilmiö asettuu. Waltari käyttää myös translingvistisiä merkkejä runsaassa vapaassa epäsuorassa esityksessään, jolla hän tuo Irenen näyttämölle.

Pekka Tammi nimittää vapaaksi epäsuoraksi havainnoksi tekniikkaa, jota Waltari viljelee varsinkin Irenen kohdalla. Tällainen havainto voi myös olla virheellinen. Irenen kohdalla havainnot ovat kuitenkin senlaatuista, että ne on oikeastaan pakko laittaa henkilö-Irenen näkökulmaisiksi. Irene tulee ”vapaan, tuulisen taivaan alta, silmät kipeinä auringon kirkkaudesta” kotinsa eteiseen, jossa laskeutuu, kuten ennenkin, ”kodin harmaa, yksitoikkoinen, kyllästyttävä tunnelma onnellisen päivän jälkeen” (AS, 9).

Irenen näkökulmaa ovat myös voimakkaat huudahdusilmaisut. Tällaiset osoittavat Tammen mukaan henkilön näkökulman eläytymisesityksessä.³⁰³ Kertoja laittaa tällaisia huudahduksia enemmän Irenen kuin kenenkään muun puheeseen. Tietenkin Irene uutena naisena puhuukin enemmän huudahdellen kuin professori-isä tai äiti. Hänellä on oma, huudahteleva puhetapansa, joka poikkeaa kyllä täysin kertojan ilmaisusta. Tätä keinoa kertoja käyttää Irenen kohdalla runsaasti, voisi miltei sanoa herkutellen ja välillä hiukan teennäiseltä tuntuen. Minua nykylukijana houkuttelisi tulkita tämä tekniikka vanhan sedän yritykseksi osata puhua nuoren tytön äänellä. Saattaa tietenkin olla, että nykylukijan reseptio poikkeaa aikalaislukijan kokemasta tässä suhteessa.

Jokin ranskannumero päästötodistuksessa, — kitit kanssa! [---] tahallaan huutaa mitä tahansa [---] Vapaus... (AS, 7.)

Ja huhtikuu, huhtikuu teki ihmisen aivan hurjaksi. (AS, 8.)

Voi pahas, kun tämän piti tulla juuri nyt, Jos olisi ollut jokin toinen päivä, olisi hän varmasti ilman muuta suostunut uhrautumaan. Mutta juuri nyt! Kun ilta hämmötti lupaavana ja salaperäisenä kuin paratiisin portti... Olihan hän kyllä jo viikolla muistanut, että tänään oli Emmy-tädin päivä, mursakin oli maininnut

³⁰³ Tammi 1986, 37.

siitä. (AS, 10.)

Yllättävä huomio oli, että Kukku Melkas löytää samansuuntaisen ilmiön Aino Kallaksen *Barbara von Tiesenhusenin* kerronnasta. Melkas puhuu ”rippi-isän horjuvasta vallasta” ja siitä, miten huudahduksia vastakkain asettamalla kuvataan kristillistä diskurssin tapaa operoida erilaisilla vastakkainasetteluilla.³⁰⁴ Waltarin kertoja ei yksioikoisesti määrittele Ireneä vastakkaisuuksia sisältävällä käsiteparilla³⁰⁵, vaan hän kuvaa omaa hämmennystään vastakkaisuuksia tarkoittavan ilmiön suhteen implisiittisesti eläytymisesityksen avulla kulkien eri kertojapositioiden välillä ja lisäten hämmennyksen voimaa huudahdusten myötä. Kertojan ihmettelyä ilmentää myös Irenen reippaasti käyttämä konditionaalimuoto: ”olisi pitänyt lukea, pärjäisi, eivät kehtaisi jättää”. Pekka Tammi toteaa, että verbien aikamuodot käyttäytyvät KHD:ssa yleensä epäsuoran esityksen sääntöjen mukaisesti, mutta KHD:n aikamuoto on aikaisemman tutkimuksen mukaan kuitenkin aina askelen tai kaksi jäljessä siitä, kuinka sitä käytettäisiin HD:ssa.³⁰⁶ Irenen kautta ilmaistussa eläytymisesityksessä konditionaalialia käytetään paljon. Lukijassa herää paljon kysymyksiä. Ajatellaanko Irenen oman mentaalisen diskurssin olleen futuurissa? Onko tämä jo lähtömuoto? Ajatteleeko Irene itse konditionaalissa? Ajatteleeko kertoja konditionaalissa eli tuleeko tässä ilmaistua patriarkaalisuuden epävarmuus uuden naisen ajatteleman suhteen? Melkaksen ajatteluun yhtyen esitän, että jo se, että mieskertoja jää tämän ristiriidan ja mahdollisen, tulevan muutoksen edessä hämilleen, on viesti patriarkaalisuuden kuvion horjumisesta. Irenessä tapahtuu jotakin kertojalle käsittämätöntä ja tämä saa kertojan asettamaan pohdiskelun alaiseksi länsimaiseen ajatteluun sisäänrakennetun dualistisen tavan jäsentää tietoa. Tämä ajattelu perustuu jyrkälle vastakohta-ajattelulle, jonka pohjana toimii feminiinisuuden ja maskuliinisuuden välille rakennettu hierarkia.³⁰⁷

Kertoja tuo näyttämölle Irenen tunne-elämän pohdiskelut ja ajan keskustelun modernista elämänmuodosta, flanöörien elämäntavasta: kaupunkikävelyistä tunnollisen työnteon vastineena. Naiselle tällainen elämäntapa oli 1920- ja 1930-luvuilla vielä tyystin uusi ilmiö. Flanöörit kulkivat yksin ja päämäärättä. Irene harrastaa tätä Mirren, ystävättärensä kanssa: ”Nyt he olivat laukanneet pitkin kaupunkia koko iltapäivän” (AS, 8).

Naisen maantiede paikan ja tilan tulkkina esittäytyy. Paikan

³⁰⁴ Melkas 2006, 116.

³⁰⁵ Esim. madonna-huora, ks. Melkas 2006, 116; ks. myös Koivunen, Hannele 1995.

³⁰⁶ Tammi 1986, 33.

³⁰⁷ Ks. Melkas 2006, 116, 30.

käsite voidaan jakaa kolmeen osa-alueeseen. Tapahtumapaikka on ensinnä se tila, jossa sosiaalinen tapahtuma ja sosiaaliset suhteet muodostuvat. Sijainti on toisaalta maantieteellinen paikka ja paikan kokemus, joka tuo mukaan subjektin. Paikka on kolmanneksi myös subjektiivinen kokemus. Subjekti kokee paikan tietynlaisena antaen sille merkityksiä oman identiteettinsä mukaan. Paikka on näin käsitettynä aina prosessi, johon osallistuvat nämä kolme elementtiä. Ei siis ole olemassa aikaa tai tilaa ilman sosiaalisia suhteita.³⁰⁸ Waltari rakentaa tätäkin tekstiään niin, että ensin ilmiö esitellään ja tässä romaanissa hyvin perusteellisesti. Kertojan retorisena kategoriana toimiva yhteenvedo, joka Waltarilla tässä on osittain kertomuksen alussa, liittyy kertomuksen meneillään olevaan keskusteluun tai edelliseen aiheeseen. Uusi nainen liittyy vähitellen Irenen paikkojen kautta *Suuren illusionin* uuteen naiseen. Paikat esittäytyvät ensiksi hyvin subjektiivisina sosiaalisina kokemuksina. Ne saavat jo yhteenvedossa personifikaation luonnetta. Irenen tunnetilat samaistuvat voimakkaasti paikkoihin. Kuvaus on samanlaista kuin *Suuressa illusionissa*, jossa synesteettiset kuvat projisioivat ekspressiivisesti minäkertojan mielialoja.³⁰⁹ Yhteenvedokategoriassa paikkojen kuvaukset heijastavat eläytymisesityksen kautta Irenen tunteita. Koska puhunnan muoto on eläytymisesitys, projisioituu kuvaukseen myös kertojan tunteita. Paikalle antavat merkityksiä siis sekä kertoja että henkilö Irene. Myöhemmin romaanin edetessä merkityksiä antavat muutkin henkilöt. Tähtitorninmäki jää tosin vain koulutyttöjen ja heidän kauttaan näkevän kertojan paikaksi, sille ei tule merkityksiä muilta henkilöiltä. Puhun enemmän muista ja muiden paikoista luvuissa kuusi, seitsemän ja kahdeksan.

Kertoja ei todella oikein tiedä, mitä ajatella. Myös hänen idiolektinsä kertojana viestii tästä. Kertoja argumentoi tuoden Irenen huudahduksina keskustelua työnteosta ja vapaudesta. Kertoja ei ota arvoväritteistä kantaa muuten kuin Irenen huudahtelevan, hurmioituneen sisäisen puheen kautta. Waltarin kertoja harvoin jää näin neuvottomaksi kuin tässä, jääden kuin tytön hurmion taakse. Tätä huudahtelevaa hurmiota ovat myös Irenen eläytymisesitysosuuksissa heti ensi sivulta lähtien esiintyvät monet deiktiset viittaukset: nämä, nyt kun, tällaisina, nyt ei enää, taas.

Nämä aurinkoiset, huhtikuiset päivät olivat liian lyhyitä ja kummallisia. (AS, 7.)

Nyt kun kaikki tärkeät aineet olivat ohitse ja kirjoitukset olivat selvät. (AS, 7.)

³⁰⁸ Asikainen & Koskela 1992, 5.

³⁰⁹ Ks. HUUHTANEN 1976, 59.

Tällaisina päivinä täytyi vain olla ulkona. (AS, 7.)

Nyt he eivät enää olleet sidotut määrättyihin, säännösteltyihin päiväohjelmiin ja tunteihin. Nyt sai istua Fazerilla toisten hikoillessa ja katsellessa toivottomin silmin hämärästä luokkahuoneesta huhtikuun vaaleaa, tuulista taivasta. (AS, 8.)

Nyt he olivat laukanneet pitkin kaupunkia koko iltapäivän. (AS, 8.)

Tietysti mursa taas huutaisi, hän oli tällä viikolla jo myöhästynyt liian monta kertaa. (AS, 8.)

Nyt he vähitellen tyyntyivät tavalliseen arkipäivään. (AS, 9.)

Nyt kuitenkin mursa ehti läväyttää aivan sivumennen ikään kuin jo valmiiksi sovittuna asiana. (AS, 10.)

Irene oli yllätetty ja hämillään. Hänen poskiaan kuumotti. Voi pahas, kun tämän piti tulla juuri nyt. (AS, 10.)

Deiktiset elementit, ajan- ja paikanmäärytykset, determinatiivit, tulevat KHD:ssa suoraan kokevan subjektin näkökulmasta. Toisaalta näitä deiktisiä ilmauksia ei aina voi ymmärtää henkilön itsensä lausumina, vaan ne pikemminkin osoittavat sitä, että kertomuksen henkilöstä määrättyllä hetkellä *tuntui* diskurssin osoittamalla tavalla. Kertoja siis välittää kokemaansa kaaosta. Irenen deiktiset elementit, samoin kuin idiolekti, tuntuvat vahvemmilta myös siksi, että ne erottuvat henkilö-Ireneä vanhemman, patriarkaalisesti ajattelevan kertojan äänestä niin selvästi. Eläytymisesitys on tehokasta näin käytettynä.

Appelsiininsiemenen kertoja aloittaa arvioinnin jo aivan kertomuksensa alussa: yhteenveto-osiossa. Perelman puhuu argumentoinnin tärkeimpänä edellytyksenä ”sovittamisesta”, jolla hän tarkoittaa, että puhujan tulee sovittaa kertomuksensa yleisön mukaan. Puhuja, joka ei huolehdi siitä, että yleisö hyväksyy hänen premissinsä, syyllistyy *pretitio* -prinsippiin eli luvattomaan ennakkopäätelmään. Puhujan valitsemien yleisöä yhdistävien tekijöiden joukossa on syytä erottaa todellisuutta koskevat seikat: tosiseikat, totuudet ja otaksumat ja toisaalta suotavuutta koskevat asiat: arvot, hierarkiat ja päättelysäännöt.³¹⁰ *Appelsiininsiemenen* kertoja sovittaa romaanissa puheensa kahden ääriyleisön: uuden ja vanhan sukupolven mukaan. Hän ei sorru luvattomaan ennakkopäätelmään. Argumentaatioissa seuraamuksia ei pyritä johtamaan premisseistä, vaan pyritään hankkimaan tai vahvistamaan

³¹⁰ Perelman 1996, 28.

yleisön hyväksyntää tai kannatusta esitetyille väitteille.

Argumentaatio ei koskaan tapahdu tyhjiössä, vaan siinä oletetaan tietty puhujan ja yleisön välinen henkinen kohtaaminen. Yksi henkilö muodostaa väkijoukkoa otollisemman yleisön siinä mielessä, että puhuja voi tällöin testata käsityksiään kuulijansa vakaumuksista ja asenteista. Lukuisampi yleisö edellyttää pitempiä puheita.³¹¹ Waltari kirjoittaa fiktiota ja puhuu näin yleisölle, jota ei näe. Hän ei tiedä, minkälainen yleisö faktisesti on, kuka hänen teostaan lukee.

Perelmanin retorisia neuvoja hän tuntuu kuitenkin noudattavan: hän pitää pitkiä puheita ja kohdistaa kertomuksensa lukuisalle yleisölle. Joku yleisön joukossa saattaa sitten kuunnella ja ehkä hyväksyen.³¹²

Appelsiininsiemenen yhteenveto-osiossa kertojan argumentaatio tuntuu välillä kohdistuvan yhteen henkilöön yleisönä, toisinaan taas väkijoukkoon tai useaan henkilöön yhtä aikaa. Waltari tulee näin korostaneeksi yleisön ei-asiantuntemusta, tai toisaalta sitä, että ilmiö on sellainen, josta ei voikaan kellään olla asiantuntevaa tietoa. Kysymysten ja vastausten dialektiikkaa tarvitaan silloin, kun valmiit totuudet ja yleisesti tunnustetut aksioomat puuttuvat.³¹³ Valmiit totuudet tuntuvat puuttuvan uudesta naisesta, modernista tytöstä. Kertoja esittelee Irenen hänen kysymyksiensä ja vastauksiensa dialektiikan kautta romaanin yhteenvedossa. Sama dialektiikka kulkee kautta koko romaanin eri näkökulmien välisenä keskusteluna. Tähän keskusteluun kuuluu olennaisena osana paitsi muut henkilöt myös heidän paikkansa ja tilansa. Puhun näistä sen jälkeen, kun ensin esittelen, miten kertoja tuo esiin mutkistumiseen johtavan tilanteen, orientaation.³¹⁴ Kertoja tekee tämän asettamalla Irenen kohtaamaan erilaisia uuden naisen figuureja ja peilaamaan niitä vanhakantaisiin puhuntoihin. Käsittelen näitä seuraavassa luvussa.

³¹¹ Emt., 22,23.

³¹² Vrt. Envall 1994, esim. 38. Myös oman ajan arvostelut moittivat romaania liiallisesta pituudesta; vrt. myös Palmgren 1989, 134.

³¹³ Perelman 1996, 23.

³¹⁴ van Dijk 1993, 154.

4 IRENE KOHTAA NAISDISKURSSEJA

4.1 *Kertojan ääni kohtaamisissa*

Kertojan äänenä orientaatio kuvaa tilanteen, joka johtaa mutkistumiseen eli komplikaatioon.³¹⁵ *Appelsiininsiemenen* orientaatio esittäytyy vastakohtaparien muodostamien kohtaamisten avulla ja kertojan argumentaatio luisuu komplikaatioon kuin huomaamatta. Itse asiassa kertoja toi nämä kohtaamiset jo yhteenvedossa vyöryttäen esille. Romaani jatkaa näiden ilmiöiden pohtimista eri henkilöiden eläytymisesitysten avulla, jolloin henkilöitten ja kertojan puhunnat pohtivat keskenään tätä ristiriitaista ilmiötä: uutta naiseutta. Keskustelua käydään läpi koko romaanin ja tässä mielessä episodimainen *Appelsiininsiemen* muistuttaa rakenteeltaan novellimaista *Surun ja ilon kaupunkia*, jossa jokainen kertojan äänen ilmentymä limittyy toiseensa.

Henkilö kohtaa tutkimissani Waltarin teoksissa paitsi toisia henkilöitä myös naiseuden ja miehisyyden puhuntoja. Näin *Appelsiininsiemen*-romaani kertoo varsinkin Irenen oman minän kehityksestä. Identifikaatio tapahtuu kohtaamisissa eri paikoissa eikä se ollenkaan kiinnity tiettyyn henkilöhaamoon. Irenen identiteetti on eri silloin kun Irene kohtaa äitiyden tai uuden naisen. On mielenkiintoista seurata, mikä on kertojan ja kirjailijan suhde näihin puhuntoihin ja kohtaamisissa syntyviin identiteetteihin. Kohtaamiset kattavat paitsi juoni- myös metaforarakenteen.³¹⁶ Tutkimuksessani lähestyn kohtaamisia katsellen, kuinka subjekti eli nuori nainen niihin asettuu. Mikko Lehtonen toteaa, että sosiologisessa subjektikäsityksessä 1800-luvun lopusta alkaen heijastui modernin maailman kasvava mutkikkuus. Siinä heijastui tietoisuus siitä, että subjektin sisäinen ydin ei ollut autonominen ja itseriittävä, vaan muodostui suhteessa ”toisiin”. Nämä ”toiset” välittivät subjektille sen arvot, merkitykset ja symbolit: kulttuurin. Tässä sosiologisessa käsityksessä identiteetti silloitti kuilua yksilön ”sisäisen” ja häneen nähden ”ulkoisen” maailman välillä. Identiteetti sijaitsi yksityisen ja julkisen leikkauskohdassa.³¹⁷ Näitä leikkauskohtia on Irenellä *Appelsiininsiemenessä* hyvin paljon ja kerronta käsittelee ne eri tasoilla. Siksi luvuista, joissa niitä käsittelem, tulee pidempiä kuin muista työni luvuista ja niiden otsikointi pohjautuu analyysistani

³¹⁵ van Dijk 1993, 154.

³¹⁶ Soikkeli 1998, 22.

³¹⁷ Lehtonen 1995, 22.

esiinnousseisiin figuureihin.³¹⁸

Paikka on absoluuttisena tärkeä *Appelsiininsiemen*-romaanissa, kuten kaikissa 1930-luvun Helsinki-romaanissa, mutta se on edellä kuvaamalla tavalla tärkeä myös tunnetasolla. Paikat ovat relationaalisia ja ne miltei henkilöityvät *Appelsiininsiemen*-romaanissa. Koska nimenomaan Irenen paikat rakentavat tekstin metaforarakennetta, käsittelen niitä tutkimuksessani erikseen kohtaamisten puhuntojen jälkeen. Toiset paikoista ovat kuitenkin niin olennainen osa leikkauspisteiden diskurssia, että ne on käsiteltävä yhdessä näiden puhunnan kanssa. Johtuen näistä kahdesta kerronnan piirteestä työssäni toistuvat samat sitaatit kaikissa niissä luvuissa, joissa käsittelen Ireneä.

Irenen paikoista osa on perinteisiä naisen paikkoja: koti ennen kaikkea ja siellä oma huone, samoin keittiö ja ruokailutila. Osa paikoista on perinteen vastaisia, uudenaikaisia: Tähtitorninmäki, kadut, kahvilat ja koulukin. Teokseen tuodaan monikerroksiseksi teemaksi keskustelu ristiriitaisten naiseuden diskurssien välillä. Paikkojen luoma keskustelu vanhan ja uuden välillä on yksi kerros keskustelussa naiseudesta. Abstraktimpi kerros syntyy, kun kertojan ja henkilön diskurssi keskustelevat paikoissa uudenaikaisuudesta ja perinteisyydestä. Keskustelussa käytetään paljon KHD:a. Näin asiasta tulee esitettyä ennen muuta kertojan mielipide tai arvio. Oman lisänsä keskusteluun tuo myyttinen kerros, jonka kirjailija tuo toistoin ja ennakoivasti valmiiksi myyttisesti ladattuihin käsitteisiin äiti ja äitiys. Pekka Tammen kaavioon, joka kuvaa fiktiivisen tekstin hierarkkista rakennetta, voitaisiin lisätä yhdeksi agentiksi vielä myytti. Tämä kaikki tuo jälleen omaan työhöni toistoa.

4.2 *Mursa ja mami*

Kohtaamiset, joissa subjektin eli Irenen sisäinen ydin muodostui suhteessa ”toisiin”, ovat *Appelsiininsiemen*-romaanissa aluksi voimakkaasti vastakohtien kohtaamisia. Tuomalla ensimmäiseksi vastakohtaparin perinteinen äiti ja vasta puhkeamassa oleva uusi nainen kertoja ilmaisee tämän olevan tärkein elementti kipuilussa uudesta naisesta. Kertoja tuo äidin figuurin ja Irenen ensimmäisen kerran yhteen niin, että kohtaaminen, jossa Irene kohtaa äidin eli sen naisroolin, johon hänkin kaiken todennäköisyyden mukaan joskus tulee asettumaan, tapahtuu kovin itsestään selvässä ja konservatiivisessa paikassa: kotona, oman äidin kohtaamisena. Tuomalla näin selkeän yksiviivaisesti ilmiön kertomukseen kertoja viestii selkeän yksiviivaisesti. Ensimmäinen äitiyshän on meille

³¹⁸ Koska muut käsittelemäni romaanit eivät juurikaan rakennu näille leikkauskohdille, vaan kohdat ohitetaan tai sivuutetaan parilla lauseella, tulee työstäni epäsymmetrisen oloinen, mutta se johtuu enemmän Waltarin teosten olemuksesta kuin omasta puhetavastani.

kaikille oma äiti ja äidin paikka on miltei meille kaikille koti. Kertoja viestii myös Irenen olevan lähtemässä etsimään itseään. Naisten itsensälöytämiskertomuksissa on tavallista, että naisen sosiaalisen roolin ahdistavuus kuvataan symbolisesti perheenemännän hahmona, jonka koko elämänpiirin muodostavat taloustyöt.³¹⁹ Tässä kertomuksessa ahdistusta kuvaava hahmo on Irenen äiti ja tytär kohtaa äitinsä kautta tämän itseään mahdollisesti odottavan figuurin.

Myöhemmin Irene kohtaa saman naiseuden puolen Ilmarin äidin kautta ja sitten myös oman kehittyvän äitiytensä kautta. Kaikki nämä kohtaamiset on pakko lukea myös keskusteluna siitä, hyväksyykö subjekti eli Irene äitiyden omalle kohdalleen vai hylkääkö hän sen ajatuksena etukäteen. Asia puhutaan sitten aivan eksplisiittisestikin Irenen luullessa kerran olevansa raskaana ja myöhemmin hänen ollessaan todella raskaana. Teos uskaltaa käsitellä jopa abortin. Olennainen kysymys on kuitenkin se, hyväksyykö Irene ja samaten kertoja pyhän äitiyden ja toisaalta siitä kieltäytymisen. Äitiydestä kieltäytyminen on tabu nykyään ja niin se oli 1920-luvullakin, vaikka uuden naisen roolin myötä kieltäytymisestä peitetysti keskusteltiin. Tämä puolestaan liittyy siihen roolikasaumapakettiin, jonka moderni maailma osoittaa naiskansalaiselleen, naisen odysseiaan, naisen matkaan maailmassa. Näitä rooleja olivat 1920-luvulla kotiäidin, koululaisten vanhemman, vaimon, emännän, virkanaisen, koulutyön, uuden, vapaan naisen, toveriavioliiton toisen puolison, äidin tyttären, isän tyttären ja veljen sisaren roolit, joista *Appelsiininsiemen* keskustelee.³²⁰ Rooleja kehkeytyy keskustelun myötä lisää. Yksi rooli, pyhä äiti, jonka pyhyys ilmenee ei-seksuaalisuutena, säilyy läpi tämän keskustelun. Waltari kasvoi hyvin kristillisessä ympäristössä ja kristillisyyttä näkyy läpi koko hänen tuotantonsa. Uskontotieteen opiskelun tuottama tieto on varmasti taustana, kun hän läpi tuotantonsa ensimmäisen kristillisen romaaninsa (*Jumalaa paossa*) jälkeen käy teksteissään keskustelua kristillisen, patriarkaalisen ja esikristillisen, matriarkaalisen maailmankatsomuksen välillä.

Appelsiininsiemenen kertoja ennakoii äitiä ja kotia äitiyden paikkana ja tilana jo ennen kuin tila konkreettisesti tulee kertomukseen. Romaani alkaa Irenen ajatuksissa tällä tilalla ja tyypillisellä tilan toiminnalla:

Irene tiesi taas myöhästyvänsä päivälliseltä, mutta hän ei kerta kaikkiaan *voinut* sille mitään. (AS, 7.)

Naisen rooli romaanissa hahmotetaan heti alun koulutyttöyden jälkeen, patriarkaalisen, kulttuurisen diskurssin, yhteiskunnallisen äidin ja toisaalta sille näennäisesti ristiriitaisen diskurssin, modernin

³¹⁹ Felski 1989, 129.

³²⁰ Havaste 1998, 143; ks. myös esim. Vehkalahti 2000, 133-138.

naisen kautta.³²¹ KHD:na ilmaistuna kertojan ääni korostuu, vaikka puhutaankin Irenen kautta. Epäselväksi jää myös se, mille Irene ei kerta kaikkiaan *voinut* mitään. Esiin tuodaan heti Irenen kamppailu äidin edustaman perinteisen naisroolin ja jonkin muun välillä. Lukijalle jää vielä epäselväksi mitä kaikkea muuta Irene näkee edessään olevan. Voimakkaalla KHD:n idiolektin ristiriitaisuudella ilmaistaan, että kyse on paitsi jostakin hyvin jännittävästä, uudenlaisesta ja tunnevaltaisesta myös kodin ilmapiirin vastakkaisesta. Kodin ilmapiirin luo tässä töölöläiskodissa äiti. Kodissa on ”harmaa, yksitoikkoinen, kyllästyttävä tunnelma” (AS, 9). Idiolekti vaihtuu tytön hurmioituneesta kielenkäytöstä ja kokemisesta saman virkkeen sisällä kodin perinteiseen ja yksitoikkoiseen kielenkäyttöön. Äänessä ovat sekä Irene että kertoja, joka alkaa saada vanhemman ihmisen ääntä.

Irene lähtee juoksujalkaa kotiinpäin, mutta törmää matkalla ohimennen uuteen, moderniin naiseuteen, joka vielä tässä vaiheessa hämmentää ja pelottaa. Heterotopia, ”raitiotievaunu”(AS, 8) pelottaa vielä niin paljon, ettei Irene uskalla siihen astua. Hän ei vielä ole valmis kohtaamaan tuota modernin kokemusta: ”vieraiden ihmisten kiihdyttävää läheisyyttä” (AS, 8). Tuijottaminen oli 1900-luvun alussa vielä kulttuurisesti miehen etuoikeus, naiselta avoin katse oli kielletty. Myös ruumiillinen läheisyys vieraiden kanssa koettuna oli hyveelliseltä naiselta kielletty. Tätä puhunutta Irene vielä noudattaa. Dikotomisena vastakohtana toimii kerronnassa kaupungin luonto.

Raitiotievaunut olivat täynnä, ensin hän aikoi odottaa, tunkeutua jonkin etusillan tungokseen tunteakseen vieraiden ihmisten kiihdyttävän läheisyyden. Mutta kuitenkin hän käveli, uupunein, onnellisin jaloin kuraisella kadulla, vaalean taivaan alla, hengittäen sulavan lumen, autojen, metallin tuoksua. (AS, 8.)

Katkelma osoittaa, että raitiovaunu merkitsee Irenelle vielä kaupungin paradoksaalista tilaa ja paikkaa. Hän on toisaalta onnellinen ja toisaalta kovin huolissaan. Enemmän näissä eläytymisesityksenä ilmaistuissa peloissa taitaa kuitenkin olla kertojan ajattelua. Kertoja samaistuu ohimennen äitiin, kun diskurssi taas sujahtaa Irenen tuntemuksiin kotiin tullessa. Idiolekti kuitenkin on Irenen diskurssia eikä suinkaan vanhemman kertojan. Etukäteen Irene taas tuntee: ”Tietysti mursa taas huutaisi, hän oli tällä viikolla jo myöhästynyt liian monta kertaa (AS, 8)”. Irenen etukäteen eläytymisesityksissä käymät kokemukset kertovat nopeasti reagoivasta, nykyaikaisesta naisesta.

Kun Irene sitten faktisesti astuu kotiin, joka merkitsee äitiä, hän astuu ensin eteiseen kokien voimakkaasti kodin harmaan,

³²¹ Ks. Havaste 1998; 143; Koivunen 1994, 15, 25.

yksitoikkoisen tunnelman. Eteinen on paitsi ennakoiva tila myös metaforinen ilmaus Irenen nopeasti vaihtuville tunteille. Eteisessä tyttö kokee ”kylästä”, joka on sekä ”harmaata” että ”uhmailevaa”:

Hän tuli liian suoraan vapaan, tuulisen taivaan alta, silmät kipeinä auringon kirkkaudesta, jalat uupuneina loppumattomista, väkeivistä askeleista. Tuli vastavaikutus, harmaa, uhmaileva kylästä onnellisen päivän jälkeen (AS, 9).

Irene kohtaa äidin osana perhettä, osana kotia ja kodin ruokapöytää: ”Toiset olivat juuri ehtineet asettua päivällispöytään odotettuaan pitkään häntä” (AS, 9). Näinhän pyhä äiti on: osana muita, syöttämässä muita. Mervi Kaarninen toteaa teoksessaan *Nykyajan tytöt*, että 1800-luvulta lähtien kaikkien keskiluokkaisten naisjärjestöjen perheihanteena oli ydinperhe, jossa nainen oli perhe-elämän keskus ja kodin hengen luoja.³²² Yhteistä aikakauden (1920-luvun) tytöille, olivat he sitten kansakoulun suorittaneita maalaistyttyjä tai kaupunkilaisia tehtaantyttyjä, oli se, että heistä piti tehdä taitavia perheenemäntiä.³²³ Suomalaisia tyttöjä piti kasvattaa kotia, koulua ja yhteiskuntaa varten. Tytöstä piti tulla hyvä äiti ja hyvä perheenemäntä, joka sitten kasvatti ja hoiti uutta sukupolvea. Tämä tyttöjen kasvattaminen kohti äitiyttä alkoi kansakoulussa. Tässä vaiheessa kertomusta idiolekti on Irenen, mutta puhumassa on myös patriarkaalinen kertoja, joka alkaa olla ymmällään puhumiensa voimakkaasti ristiriitaisesti erilaisten naiskuvien edessä. Kertoja ymmärtää Irenen hämmennyksen tässä ristiriitatilanteessa päätellen pienistä vihjeistä Irenen idiolektissä: ”Hän tuli *liian*³²⁴ suoraan vapaan taivaan alta” (AS, 9). Kertoja ei romaanin alussa vielä tunnusta muuta kuin hämmennystä ja avuttomuutta kertomansa ilmiön edessä.³²⁵

1900-luvun alussa käynnistynyt väestöpolitiikka politisoi äidin ja lapsen ja nosti näin lasten hoito- ja kasvatuskysymykset julkisiksi. Koko yhteiskunta nähtiin perheenä ja politiikassa ja ammateissa toimivia naisia pidettiin yhteiskunnallisina äiteinä. Väestöpolitiikka keskittyi naiseen synnyttäjänä.³²⁶ KHD:n kautta sekä kertojan että Irenen puheet ja ajatukset argumentoivat tällaista perinteistä äiti-diskurssia vastaan, ja toisaalta sekä Irene että kertoja kipuilevat eniten juuri niissä kohdissa, joissa Irenen ilmaistaan tuntevan olevansa ei-perinteinen. Romaanissa voi tässä kohdin toisaalta myös

³²² Kaarninen 1995, 72

³²³ Kaarninen 1995, 245.

³²⁴ Kursivointi tutkijan.

³²⁵ Vrt. Melkas 2006, 118.

³²⁶ Nätkin 2002, 176-194.

nähdä psykoanalyysin objektisuhdeteoreettisen koulukunnan aiheuttamaa keskustelua vanhemmuudesta, äitiydestä ja toistamispakon luomasta jatkuvasta ”kostamisen” kehästä.³²⁷ Tatu Vaaskivi ei tainnut suinkaan olla ainoa, joka 1930-luvulla pohti psykoanalyysin sisältöä ja merkitystä ”uudelle elämäntunnolle ja uudelle elämäkäytännölle”.³²⁸ Waltari on kaunokirjailijan laadulleen uskollinen tässäkin ja käyttää fiktion sepitteellisyyden tuomia etuja. Hän tuo esille eri näkökulmia ja eläytymisesitystä käyttäen välttää lopullisen mielipiteen kertomista. Toistuvien eläytymisesitysten ansiosta lukijan hämmennys siitä, kuka tuntee ja kuka puhuu, alkaa lisääntyä lisääntymistään.

Romaanin alussa käydyssä äidin ja tyttären keskustelussa Irenen puhuessa idiolekti ja deiktiset ilmaukset saavat aika ajoin selvästi Irenen äänen, ja konditionaali taas panee lukijan miettimään, kumpikohan, kertoja vai Irene, näin ajattelee:

Mursa marisi jotakin, hän vastaili lyhyesti, otti ruokaa, sanoi olleensa muka Mirren kanssa kääntämässä ranskaa, hänellä ei ollut erikoisemmin paha omatunto, vaikka tulikin valehdeltua tällaisissa pikkuseikoissa. Jos hän olisi suoraan tunnustanut vain olleensa lorvailemassa, niin kuin teki mieli sanoa, silloin mursa olisi saanut taas entistä enemmän syytä rähinään, mikä olisi ollut ikävää heille molemmille. (AS, 9.)

Keskustelussa konkretisoituu suuri muutos: viktoriaanisista ihanteista uuden naisen rooliin asettuminen. 1920-luvun kaupunkilaistyttöjen kasvuprosessi oli todella ristiriitainen. Perinteinen tytön malli edellytti uskonnollisuutta, vakavuutta, moraalisuutta ja ennen muuta vanhempien ja veljen tottelemista.³²⁹ Keskustelu jatkuu Irenen eläytymisesityksenä, jossa Irene punnitsee tyttökansalaisuuden ja äitikansalaisuuden välienselvittelyä. Näin tekee myös kertoja eläytymisesityksessä ja tuodessaan heti vastakkaista puhuntaa äidin äärimmäisen vanhakantaisesti puhuvissa repliikeissä.

”Irri, lähdehän sinä tänä iltana Emmy-täidin syntymäpäiville. Sinä et ole ainakaan vuoteen käynyt hänen luonaan.” (AS, 10.)

Koko romaanin alkuun sijoittuvassa dialogissa äänessä on pyhä äiti, jota tyttären tulisi totella. Kun Irene sitten itsepäisenä, äidin marinasta huolimatta, lähtee kesken keskustelun ja hylkää tämän naiseuden, ”äiti puristi käsiään vastakkain avuttomana, katseli

³²⁷ Ks. esim. Jokinen 1997, 63-70.

³²⁸ Vaaskivi 1938, 82.

³²⁹ Havaste 1998, 141.

sulkeutunutta ulko-ovea pohjattomin silmin” (AS, 16). Kertojan affirmatiivinen sananvalinta: ”avuttomana” ja ”pohjattomin silmin” ilmaisee kertojan argumentaatiota ja tuo eittämättä nykylukijalle komiikkaa, jota kirjailija ei ehkä ole tavoitellut argumentaatiossaan. Voimakkaat dikotomiat viestivät taas patriarkaalisesta, maskuliinisesta sukupuolirooliajattelusta. Kirjailijan rohkeutta ja jonkinlaista kannanottoakin dilemmaan on se, että äidin varovaisen eikä ollenkaan määräilevän puheenvuoron jälkeen seuraa vielä Irrin (Irenen lempinimi) rohkea repliikki, jossa hän uskaltaa ilmaista olevansa asiasta eri mieltä asettaen kuitenkin ovelasti sanansa niin, että vetoaa äidin perinteisiin arvoihin:

”Mutta mursa rakas, mullahan on tänä iltana ranskan tentti. Ja sitten — sen jälkeen — minä lupasin mennä Mirren kanssa Waldhofeille. Heillä on jonkinlaiset kevätjuhlat. Se on jo sovittu aikaa sitten. Kyllä kai minä jo eilen mainitsin siitä...” (AS, 10.)

Tämä tapahtuu tosin vasta Irenen pohtivan eläytymisesityksen jälkeen, joka taas antaa vihjeen kertojan asenteesta — tai sitten vain henkilö Irenen asenteesta. Koska kirjailija kertoo asian KHD:n avulla, lukija ei taaskaan voi olla aivan varma siitä, puhuuko tässä kertoja vai Irene.

Irene oli yllätetty ja hämillään. Hänen poskiaan kuumotti. Voi pahus, kun tämän piti tulla juuri nyt. Jos olisi ollut joku toinen päivä, olisi hän varmasti ilman muuta suostunut uhrautumaan. Mutta juuri nyt! Kun ilta häämötti lupaavana ja salaperäisenä kuin paratiisin portti... (AS, 10.)

Irenen uuden tytön sananvalinnat ja kertojan voimakkaan perinteiset ilmaukset seuraavat toisiaan hämmentäen lukijaa, mutta samalla kertoen voimakkaasta ristiriidasta. *Appelsiininsiemen-*romaanissa keskustelua käydään henkilöitten diskurssina, kertojan diskurssina ja näiden välisenä keskusteluna, josta syntyy kirjailijan diskurssi. Henkilöitten; Irenen ja äidin, suoraa puhetta on äärimmäisen vähän. Uusi nainen tuodaan esille juuri näin. Perustana olevana diskurssina kuuluu kristillinen naispuhunta. Taustalla on kristinuskon pyhä äiti, Maria, ja tuo ikoni käy tässä romaanissa kirjailijan tuomaa keskustelua vanhempien esikuviensa, Lähi-idän äitijumalien kanssa. Keskustelussa saa ilmauksensa voimakkaan dikotominen ajattelu feminiinisyydestä uhkana maskuliinisuudelle. Waltari pohtii koko romaanin tekstin kronologiassa ja tilassa heikentääkö itsestään tietoinen feminiinisyys maskuliinisuutta. Maria-naiseuden puolia *Appelsiininsiemen* ilmaisee moninäkökulmaisesti. Romaanissa ei ole Mariaan viittausta Jumalan äitinä, mutta siinä mielestäni tuodaan neitsytäidin problematiikkaa

Irenen ja hänen äitinsä kautta selvästi ja vahvasti, kuten näistä sitaateistakin käy ilmi. Waltarin näkemys lähestyy romaanissa enemmän roomalaiskatolista, mutta liitettynä esikristillisiin ajatuksiin.³³⁰ Minä tutkijana luen Waltarin rakentavan tekstiään näin, vaikka tiedostan sen, että tulkinta näyttäytyy helposti banaalina ja ylitulkintana. *Appelsiininsiementähän* arvioitiinkin omana aikanaan banaaliksi, lapselliseksi teokseksi, kuten myöhemmin totean siteeratessani aikalaisten kritiikkejä. Katkelmaa seuraavassa Irenen vastauksessa sekoittuu kunnioitus äitiä kohtaan uuden naisen slangiin ja muuhunkin näennäiseen välinpitämättömyyteen. Kertoja tuo omaa hämmennystä puhuntaan.

”Mutta mursa rakas, mullahan on tänä iltana ranskan tentti. Ja sitten — sen jälkeen — minä lupasin mennä Mirren kanssa Waldhofselle. Heillä on jonkinlaiset kevätjuhlat. Se on sovittu jo aikaa sitten. Kyllä kai minä jo eilen mainitsin siitä...” (AS, 10.)

Keskustelussa käy nopeasti selväksi, että Irene suhtautuu pyhään äitiyteen kunnioittavasti, mutta ei välttämättä itselleen tulevana roolina. Irene arvostelee Emmy-tädin lahjoja kovin sanoin, joilla tietää loukkaavansa äitiä: ”Pyh, iankaikkisia sukkaa... ja kamalia rintaneuloja” (AS, 109. Idiolektin ja deiktisten viittausten rohkeuden myötä Irenen argumentointi jää Irenen vastuulle, viisasteleva vanhempi kertojan argumentointi hiljenee ajoittain tämän reippaan tytön äärellä. Tyttären ja pyhän äidin keskustelu päättyy ratkaisevaan eleeseen: äiti ottaa Kain mukaan Emmy-tädin luokse ja Irene saa lähteä Kurt Waldhofin luokse iltaa viettämään, varoituksen myötä tosin. Äidin puheenvuoroissa kertoja tuntuu olevan enemmän omillaan ja niissä kertoja yhdessä äidin kanssa yrittää kasvattaa tyttöä pois muutoksesta, joka on tytönkin puheessa vasta ehkä tulevana. Ensimmäinen tytön ja äidin dialogi päättyy äidin vakavaan repliikkiin, ja näinkin kertojan argumentaatio asettuu äidin puheen puolelle:

”Sinä olet ollut niin myöhään ulkona tällä viikolla. Ja minun mielestäni tuollainen juhla ei ole ollenkaan sopiva teidänlaisillenne tytöille. Mitä ihmeen seurustelemista teillä on tuomari Waldhofin kanssa. Hänen maineensa ei suinkaan ole niin kovin puhdas.” (AS, 12.)

Äiti puhuu suoraan asioista, toisin kuin isä, jonka kanssa Irene puhuukin aivan eri tavalla. Äiti varoittaa jo kolmesti Kurt Waldhofista tämän tyttären ja pyhän äidin keskustelun aikana. Tätä voisi lukea patriarkaalisena kertojan kertomana naisen tekemänä myyttisenä seikkailumatkana. Ennen ensimmäisen kynnyksen

³³⁰ Vrt. Koivunen 1994, 15, 25.

ylitystä sankaritarta varoitetaan, yliluonnollinen apu puuttuu asiaan. Myyttisen seikkailumatkan kaaviossa sankari saa yliluonnollista apua otettuaan seikkailumatkan kutsun vastaan. Hän kohtaa suojelevan hahmon, joka varustaa seikkailijan amuletein niitä pahoja voimia vastaan, joita tämä tulee kohtaamaan. Amuletin tuoja on usein vanha ukko tai akka, se voi olla sadun hyvä haltijatar. Tämä hahmo edustaa kohtalon hyvántahtoista, suojelevaa valtaa.³³¹ Naissankari, Irene, ei saa amulettia eikä hän ole vielä ottanut kutsua vastaan, vaan hän empii ja pohtii, uskaltaako lähteä seikkailuun vai ei. Äiti on vanha akka, mutta hän on päinvastainen hahmo kuin amuletin tuoja. Äiti varoittaa lähtemästä seikkailuun.

Teosta tekee mieli verrata myös suomalaisen pohjoiskarjalaisen kansanrunon naisten lyyrisiin lauluihin. Koska olen nykyaikainen kirjallisuudentutkija, teos tarjoaa minulle näitä molempia lukupaikkoja, jotka tavallaan ovat loogisesti ristiriitaisia. Tutkijana tiedostan tämän enkä asetu yksinomaan kumpaankaan, vaan annan niiden keskustella keskenään. Pohjoiskarjalaisten lyyristen laulujen ylivoimainen ongelmakenttä on avioliitto. Laulut ovat paitsi naisten esittämää myös useimmiten naisille esitettyä perinnettä, ja ne vaikuttavat naisiin pikkutyöstä asti muokaten heidän käsitystään omasta olemuksestaan ja mahdollisuuksistaan maailmassa. Avioliittokentän vallankäyttäjäksi näissä lauluissa osoittautuu alusta lähtien äiti ja peruskohteeksi tyttölapsi. Aikuisikään tulevalle tytölle lauletaan ohjelauluja, joihin sisältyy puolisonvalintaan liittyvää neuvontaa. Perusasetelmana on näkemys siitä, että tytöt istuvat, odottavat ja tulevat otetuiksi ja että sulhaset liikkuvat, toimivat ja ottavat. Ohjeet etenevät usein ei-toivottavan vaihtoehdon kiellolla.³³² Varoitettuaan ensin tytärtä ympäripyöreällä likaisella maineella, äiti ohjeistaa tytärtään niin kuin kansanrunoissa poikia, näitä kun varoitettiin naimasta huoraa.³³³ Äiti aloittaa tämän puhunnan mukaisesti ”vähän avuttomasti” Irrin neuvomisen.

”Kuule, Irri”, aloitti äiti vähän avuttomasti. ”Tiedätkö sinä oikein, millaiset välit tuomari Waldhofilla ja hänen rouvallaan on? Tuomarista kerrotaan niin paljon juttuja. Hän kuuluu olevan huono mies. Seurustelee muiden naisten kanssa. Ja minä olen kuullut puhuttavan avioerostakin. Katso, minä sanon sen tähden vain, että sinä tietäisit olla varovainen seurustelussasi tuollaisten ihmisten kanssa, jotka elävät liian vapaasti.” (AS, 13.)

Viktoriaanisella tytöllä oli siveyden suhteen erityistehtävä: hänen oli oltava neitseellinen miniatyyri äidistä, joka ei enää ollut neitsyt.

³³¹ Campbell 1968, 69, 71-73.

³³² Timonen 1988, 206, 207.

³³³ Emt., 207.

Naista on pitkälti määrittänyt vanhemmissa teksteissä hänen neitseellisyytensä, joka on tehnyt hänestä houkuttelevaa kauppatavaraa.³³⁴ Tämä naisen eroottinen arvo on Riitta Auvisen mukaan säilynyt naisen pääasiallisena resurssina markkinatalouden myötä syntyneessä individualisoituneessa yhteiskunnassa. Naisella on keskiluokan pienissä porvarisperheissä merkitystä eroottista arvoa omaavana seksuaaliobjektina ja toisaalta äitinä eli kotitalouden palvelusten tuottajana.³³⁵ Näiden polariteettien välillä Irene kamppailee. Äiti varoittaa myös Mirrestä ja tämän vapaudesta: ”Hän on liian vapaa käytöksessään. Se ei kerta kaikkiaan sovi!”(AS, 11).

Lukuisten toistojen ansiosta lukijalle alkaa käydä selväksi, että patriarkaalin naisdiskurssi on hyväksyttävämpi kertojan ja kirjailijan mielestä. Toisaalta kertoja sittenkin vielä epäröi ja on hämmentynyt. Hän heittää hiukan ironisesti argumentin omista ja myös äidin vanhanaikaisista ajatuksista KHD:n avulla käyttäen painokasta hän-liitettä äidin puhuessa itsestään:

Äiti huokasi ja alistui. Hänhän tiesi jo moneen kertaan, että hän oli vanhanaikainen. Että hän ei ymmärtänyt. Hän oli jo niin sata kertaa saanut kuulla, miten kaikki toiset tytöt saivat olla ja elää. Miten vapaita kaikki muut olivat. Ja olihan edes onni, että Irene sanoi aina, minne hän aikoi mennä. (AS, 13.)

Keskustelun päätyttyä tällä kertaa ja Irenen lähtiessä ”laukkaamaan koululle”(AS, 15), äiti jälleen ”huokaisi” ja ”oli vähän surullinen” (AS, 15) ja äidin eläytymisesityksenä kerrotaan sama kuin edellisessä katkelmassa:

Tyttö kulki omia teitään, niin kuin koko tämä aika meni omaa, sekavaa ja hermostunutta menoaan. Mitä oikeastaan kannatti vastustaa? Ja ehkä oli parempi näin, myöntyä sovinnolla, ilman riitoja, jotka vieroittivat vanhemmat lapsistaan. Pääasia, että tyttö vielä luotti häneen, kertoi, minne meni ja mitä oli tekeillä. (AS, 15.)

Kertoja ilmaisee omaa pohdintaansa eli keskustelua sillä, että tätä äidin eläytymisesitystä edeltää Irenen eläytymisesityksenä: ”Mutta äiti ei pannutkaan vastaan, niin kuin Irene oli odottanut (AS, 15).

Ensimmäinen äidin ja tyttären keskustelu päättyy äidin avuttomuuteen, joka ilmaistaan kertojan ja henkilön diskurssina. Kirjailijankeinoilleen uskollisena Waltari käyttää toistoa. Toisto ja rakenne alkaa minulle tutkijana viestiä paitsi kertojan myös kirjailijan puhunutta. Äidin huokausta toistetaan. Tämä on tietysti omiaan tuomaan kertojan argumentaatiolle painoa. Tämä

³³⁴ Havaste 1998, 141; Frye 1976, 73, 78.

³³⁵ Auvinen 1977, 108.

argumentaatio koskee uusi nainen-diskurssia Irenen näkökulmasta. Äidille jää itselleen tuo pyhän äidin rooli, mutta tyttären tuoman dilemman ryydittämänä, vähän haikeuden maustamana. Sopivana portaana takaisin on vanha, uskollinen palvelija, Mari.

Äiti huokaisi ja alistui (AS, 13.)

”Tuliskos professorska tarkastamaan pyykkiä!” Mari kutsui keittiöstä. Marikin, se rakasti ja jumaloi näitä lapsia, tekivät ne sitten mitä tahansa, prätisi joskus, kun Kai oli raahannut huoneensa täyteen kuraa. Mutta muuten oli aina puolustamassa. Tuollainen harvinainen, vanha palvelija, jolla oli täydet perheenjäsenen oikeudet.

Äiti huokaisi taas. (AS, 17.)

Keski-ikäinen, patriarkaalinen, maskuliininen kertoja ³³⁶ on tässä äänessä. Waltari sijoittaa toistonsa niin hienosti, että näin kuuluva kirjailijankin ääni tulee esille. Toistot sanovat vähitellen aina enemmän ja enemmän.

Äiti vain huokaisi ja oli vähän surullinen. Tyttö kulki omia teitään, niin kuin koko tämä aika meni omaa sekavaa, hermostunutta menoaan (AS, 15).

Perinteisen järjestyksen ylläpitäjä, äiti, puhuu ja kertoja ottaa implisiitisti, hienoisesti naiivisti tunteellisesti puhuen, osaa äidin suruun tämän kohdatessa uuden sukupolven sekavan menon. Äiti ja kertoja pysyvät perinteisessä ajattelussaan, mutta ymmärtävät huokausten myötä, että uusi nainen kokee eri tavoin:

Mitäpä tuosta kaikesta. Pääasia, että lapset selviäisivät ihmisinä elämään. Irri pieni oli ihan kohta ylioppilas, mutta olihan siinä vielä pitkä kesä aikaa ajatella, mitä hän rupeaisi lukemaan tai jatkaisiko ollenkaan. Ei Irristä tiennyt. Nyt veti vain elämä. Ja saattoihan sen hyvin antaa anteeksi ja ymmärtää. Kunhan Kai nyt vain selviäisi seitsemännelle ilman ehtoja. Saisi polkupyörän ja vaikka mitä.

Ja siinä ehkä oli myös ratkaisu. Nämä lapset, ne saivat kaikkea niin ylen määrin. Heillä oli elokuvat ja kahvilat; hänen tyttöaikanaan ei olisi tullut kysymykseenkään, että tytöt olisivat istuneet kahviloissa, kunnolliset tytöt. Näiden piti joka päivä päästä Fazerilleen. Tennistunnit, luokkatoverien autoretket, kesämatkat, kaikki.

He saivat liian paljon, ja tahtoivat aina enemmän. Liian

³³⁶ Puhun tässä maskuliinisuudesta konstruktiona, diskurssin tuotteena.

aikaisin he maistoivat elämää. Jollei luvalla, niin salaa. Ja olihan aina parempi, ettei salaa. Mutta koskaan he eivät olleet kotona muuta kuin nukkumassa iltavalvonnan lyhyeksi kuluttamat yönsä.

Professorinrouva meni keittiöön pyykkiä tarkastamaan.
(AS, 17–18.)

*Professorinrouva meni keittiöön pyykkiä tarkastamaan.*³³⁷

Nykylukijan on vaikea olla lukematta tässä kertojan kautta tulevassa diskurssissa ironian retoriikkaa. Mutta ehkä lause on teoksen ilmestymisaika huomioon ottaen vain kertojan kunnioittavaa puhetta kotiäiti-ideologian puolesta. Se kuitenkin tuo kontrastina äidin edellä moniulotteisesti pohdiskelemalle nuorten naisten elämäntyylille selkeän vastadiskurssin: huolehtivan Martta-äidin. Se tuo esiin myös selkeästi yksityisen ja julkisen dilemmaa naisen kohdalla. Tätä pohdiskelee myös äiti yllä olevassa sitaatissa.

Irenen puheena ja eläytymisesityksenä kerrotaan naisen kokemukset elokuvissa, ”leffassa” käyminen, siellä pimeässä suuteleminen ja tupakanpoltto. Äidin ja kertojan puheena tulevat myös elokuvat ja kahvilat uusina ilmiöinä, mutta äiti ei käy niissä itse. Edellä olevat sitaatit tuovat selkeästi esille Waltarin tapaa keskustella ajan ilmiöistä fiktiossa eri henkilöiden kokemusten ja puhuntojen kautta.

Appelsiininsiemenen ensimmäisessä luvussa on kertojan yhteenvetoa, johon liukuu orientaatiota ja komplikaatiota, ja siinä esitellään naiset ja naisdiskurssit. Isä esitellään hyvin lyhyesti, mutta vain vihjataan isän tyttären naiseuden kohtaamiseen. Isä ei vielä myöskään koe tyttären uudenaikaisuuden problematiikkaa. Kai esitellään luvussa todella lyhyesti ja ohimennen äiti-diskurssin kautta. Kurt Waldhofiin liittyvä paha tai vaarallinen rakastajattaren diskurssi esittäytyy ohimennen Mirren, modernimman tytön, kautta ja takautuvana. Erikoista, mutta Waltarilla tavallista paradoksaalista tekniikkaa on se, että tarinan kannalta merkittävä henkilö tuodaan myös ennakoiteina Irenen eläytymisesityksissä, joissa taas vihjaillaan tulevasta. Äidin kolmesti antama varoitus pahamaineisesta, naimisissa olevasta miehestä tulee dialogin repliikeissä äidin diskurssina. Kenen ääneen lukijan pitäisi luottaa? Waltarin tekniikka tuntuu vihjaavan: ääniä on monia, kuuntele kaikkia ja ihmettele, missä on totuus. Miehistä Kurt Waldhof tulee näin esiteltyä jo yhteenveto-osiossa uusi nainen/perinteinen nainen-paradoksin kautta.

Raja oli täysin selvä. Äiti ei tiennyt, ei ollut
huomaavinaan, antoi kyllä luvan, milloin oli tarvis.

³³⁷ Kursivointi tutkijan.

Mutta Irene tiesi, että äiti kuitenkin aavisti jotenkin salaperäisellä, itsetiedottomalla tavalla, että tyttö kulki vieraita teitä, vaarallisia ja kiehtovia teitä, ja sen tähden aina varoitteli ja vastusti ja pahalla tuulella ollessaan riiteli inhottavasti.(AS, 16.)

Hän selaili ranskan kieliopin kuluneita lehtiä, katsahti väliin äitiin, joka oli rakas ja läheinen ja vieras ja ymmärtämätön, Miten ihmeessä vanhat ihmiset saattoivat olla sellaisia, niin kuivia ja järkeviä ja asiallisia ja pelokkaita. Kun koko elämä oli kiihkeää ja janoista ja kaunista.³³⁸ Kun kaikki portit olivat auki kaikille luvattomille teille. (AS, 16.)

Tämä sitaatti osoittaa, miten kertoja suorastaan vyöryttää taas argumentointiaan. Komplikaatioon rynnätään vastakohtia sisältävillä luetteloilla. Kertoja luetteloii asioita, joissa äiti on toivottoman vanhanaikainen, mutta hän sijoittaa samaan tyttären huudahtelemaan eläytymisesitykseen rinnakkain sekä tyttären että äidin kokeman elämän nykyhetken. Kertojan argumentaatio on implisiittistä eikä hän esitä suoria kannanottoja. Kirjailija Waltari korostaa kertojan epävarmuutta ja horjuvuutta uuden ja vanhan elämäntavan arvojen ja niiden kokijoiden välillä hienon piilotetusti, mutta toisaalta ekspressiivisen voimakkaasti. Vaikutus syntyy, kun kertoja sanoo tytön miettivän samalla kun ”selaili ranskan kieliopin kuluneita lehtiä” ”vaarallisia, kiehtovia teitä”, joista äiti häntä ”kuivana”, ”järkevänä”, ”asiallisena” ja ”pelokkaana”(AS, 16) varoittaa. Kertoja on tietävämpi kuin henkilöt, mutta kirjailija jättää sen, mistä kertoja tässä varoittaa, lukijan arvailtavaksi. Kirjailija Waltari tulee käyttäneeksi myös myyttisen seikkailumatkan elementtejä ennakoimalla *Appelsiininsiemenen* tarinaa ja Kurt Waldhofia myyttistä mallia käyttämällä. Pyhä äiti toimii, kuten aikaisemmin totesin, tässä auttajana tai jonkinlaisena varoittajana tyttären myyttisellä seikkailumatkalla. Tytär on vastaanottanut seikkailuun kutsun uuden naisen diskurssin mukaisesti. Irene on kohdannut äidin roolin, joka on ehkä yksi hänen tulevista naisenrooleistaan yhteiskunnassa. Ellei hän sitten lähde tuolle seikkailumatkalle, josta äiti on kolmesti varoittanut.

Äiti jäi hämärään eteiseen seisomaan. Hän oli jo unohtanut äskeisen tyhmän juttelun. Tuijotti vain tyttärensä solakkaa, huolimatonta vartaloa tämän heittäessä päällysvaatteita ylleen. Tuota pehmeää ja vähän kömpelöä ruumista, jonka liikkeet olivat ujostelemattoman vapaat, täynnä kaiken nuoruuden arastelematonta suloutta.(AS, 16.)

³³⁸ Kursivointi tutkijan.

Puhumalla kaikesta nuoruudesta kertoja heittää argumenttiin ikuisen näkökulman: nuoret ovat nuoria, oli aika mikä hyvänsä.

Äitihenkilö jää vielä rooliin, joka hänelle ajan kotitalousideologian mukaisesti ja kristillisen kulttuuriperinnön mukaan kuuluu. Riitta Auvinen toteaa, että romanttinen, seksuaalinen sorto on löytänyt parhaat tukijansa naisista. *Appelsiinsiemen*-romaanin äitikin on tämän viktoriaanisen, siveyttä ja puhtautta korostavan moraalien puolestapuhuja. Tämän moraalikoodin mukaan seksuaalisuus rajoitetaan vain avioliittoon, jossa naiset sitten voivat käyttää valta-asemaansa, kirkon ja kristillisyyden myötävaikutuksella, vaatien seksuaalisen omistamisen normin soveltamista myös miehiin. Tässä kohden myös kirkko työskentelee naisten rintamassa³³⁹

Äiti kyllä painiskelee tyttären tuoman näkökulman ansiosta perinteisen naispuhunnan äitikeskeisyyden kanssa. Kertojakin tuntuu käyvän tuota painiskelua, koska tekijä käyttää jälleen eläytymisesitystä.

Äiti käveli yksin salissa, pistäytyi Irenen huoneeseen, oli levoton ja hermostunut. Miksi hänenkin piti aina kiivastua niin helposti? Mutta mistä tuo tyttö oli voinut periä rajuutensa ja uhmahenkensä? Olihan hänelle koetettu järjestää kaikki niin hyvin kuin mahdollista, niin hyvin kuin rahat vain riittivät. Koska äiti käytti silkkisukkia? Sama puku saattoi kestää vuodenkin, eikä hänenkään ollut niin hauska istua pitkiä, yksinäisiä iltoja kotona, kun lapset aina olivat juoksussa. (AS, 63.)

Vain uhrautumista, uhrautumista oli kaikki, — huolenpito Reinholdista, lapsista, taloudesta. Marikin alkoi tulla liian vanhaksi, mutta häntähän oli mahdotonta panna pois. Ja kuka sitä kiitti? Olivathan ne nyt äitien päivänä kantaneet kukkia, tuoneet kahvin sänkyyn, koettaneet olla kilttejä, — Reinholdkin oli tarjoutunut pitkään viemään hänet elokuvien. Vaikka hautausmaallahan he lopulta olivat olleet kävelemässä. (AS, 63.)

Kertoja tuo vastakohtaista Irenen kipuilemaa diskurssia tehokkaasti kertomukseen asettamalla nuo vastakohtat vierekkäin. Irenen ja äidin sunnuntaiaamut kuvataan peräkkäin. Jälleen yksi Waltarin tapa käyttää voimakasta ekspressiivistä ilmaisua. Teho on niin selvä, ettei tarvita kertojan subjektiivisia ekspressioita ja tunnevoimaisia kommentteja. Irenen voimakkaat tunne-elämykset kuvataan ehkä hiukan liioiteltunakin. Tyyllilleen uskollisena Waltarin kertoja käyttää voimakkaasti aistimusvoimaisia, ennen muuta

³³⁹ Vrt. Auvinen 1977, 108-110.

visuaalisia kuvia Irenen tunteiden projektioina. Epämiellyttävänä tuntuva mennyt yö oli ”hämärä”, uusi aamu oli ”säteilevä ja valoisa” (AS, 97). Nämä luonnonkuvat ilmaisevat suoraan Irenen tunteita uusien kokemusten edessä:

Mutta jos yö oli hämärä, epätietoinen, vapisuttava ja uhmaa täysi, oli sunnuntaiaamu säteilevä ja valoisa. Heti havahduttuaan hän pinkaisi suoraan vuoteesta aukaisemaan ikkunan; viileä, loistava aamu hulvahti yön ummehtuneeseen huoneeseen. Miten ihanan nuori hän olikaan, niin täynnä puhdasta voimaa ja rakkautta. Jokin ääretön, hiljainen kiitollisuus täytti koko hänen olemuksensa, sai hänet melkein vuodattamaan onnen kyyneleitä. Kiitollisuus, että elämässä oli jotain odotettavaa ja ihanaa, seikkailua, hellyyttä jaa hurmaa. (AS, 97.)

Tyttären kokeman vastakohtana on äidin sunnuntaiaamu, jossa on konkreettisesti läsnä kristinusko ja kirkko. Äidin sunnuntaiaamua kuvataan eri aistialuein. Merkittävin on kuuloaistimus: ”virren raskas, juhlallinen ääni” (AS, 97). Äänimetaforat liittyvät usein äitiin romaanin alussa, jossa perinteinen nainen ja uusi nainen esitellään edellä kuvaamalla tavalla. Kun Irene on Tähtitorninmäellä ja tuntee huonoa omaatuntoa kotoa ”myöhästymisen” (AS, 8) takia, hän ajattelee, että ”tietysti mursa taas huutaisi” (AS, 8). Myöhästyminen tarkoittaa sitä, että äidin apulaisen kanssa valmistama päivällinen on pöydässä eikä Irene ole paikalla. Äänimetafora on ollut hyvin keskeinen feministisessä tutkimuksessa. Puheäänäen on ymmärretty tuovan mukanaan puhuvan subjektin läsnäolon ja äänitermillä on tarkoitettu kulttuurista voimaa.³⁴⁰ Irenen äidin ääni kaikuu tyttären korvissa silloin, kun hän on vapautumisen muutoksen alussa ja konkreettisesti ulkona, vapaan taivaan alla. Ja äidin elämässä ääni toimii tuoden vanhakantaisen, autoritäärisen, kristillisen puheen kodin sisälle radion välityksellä. Äidin visuaalisena kuvana sunnuntaiaamuna kertoja puhuu ”tomusta”, joka ”kimalteli saliin tunkevista auringonsäteissä” (AS, 97) ja visuaalinen kuvakin on kovin pysähtynyt ja taaksepäin katsova. Näin kuvattuna nuoruus asettuu voimakkaana tunne-elämyksenä vanhuuden vastakohtaksi ilman kertojan viisastelevaa väliintuloa. Eläytymisesitys kulkee tyttärestä äitiin. Deiktiset viittaukset tulevat tässä suoraan kokevan subjektin näkökulmasta.

Heti havahduttuaan hän pinkaisi suoraan vuoteesta aukaisemaan ikkunan; viileä, loistava aamu hulvahti yön ummehtuneeseen huoneeseen. Miten ihanan nuori hän olikaan, niin täynnä puhdasta voimaa ja rakkautta. Jokin

³⁴⁰ Ks. Melkas 2006, 47.

ääretön, hiljainen kiitollisuus täytti koko hänen olemuksensa, sai hänet melkein vuodattamaan onnen kyyneleitä. (AS, 96–97.)

Äidin kokemukset ovat hiljaisempia kuin tyttären huudahteleva, melkein onnen kyyneleitä vuodattava olotila. Idiolekti on kuitenkin tässä omituisen samanlainen tyttärellä ja äidillä. Idiolekti onkin ehkä enemmän vanhemman patrioottisen kertojan, joka on ymmällään muutoksen edessä.

Äiti oli avannut radion ruokasalissa, läpi sunnuntaiaamun hiljaisuuden kuului koko huoneistoon virren raskas, juhlallinen ääni Johanneksen kirkosta. Tomu kimalteli saliin tunkevista auringonsäteissä, oli sunnuntaiaamu ja pehmeäksi keitetty muna ja väkevää, hyvää kahvia. Tuollainen, melkein saavuttamaton fyysillisen hyvänolon tunne. (AS, 97.)

Yllättävää on, että moderni Caritaskin toteaa *Suuri illusione* -romaanissa ”rakastavansa kirkkoja niin kuin rakastetaan sitä, mikä on mahdotonta saavuttaa” (SI, 145). Toisaalta kirkot ovat kovin itsestään selvä metafora sille puhtaalle viattomuudelle, minkä Caritas on menettänyt. Kirkko on toisella tavalla saavuttamaton tila Irenen äidille. Kotoa pois olevana tilana sekin on hänelle nykyään mahdotonta saavuttaa, koska äidin paikka on koti ja toisaalta se on tunnetilana saavutettavissa kotona radion avulla. Caritakselle, joka on Pariisissa, saavuttamattomia kirkkoja ovat minareetit Konstantinopolissa (SI, 145). Caritas puhuu uskonnosta naisen ainoana elämänfilosofiana, kuten länsimaiseen patriarkaaliseen epistemologiaan kuuluukin:

Me naiset, miten me kykenisimme sulattamaan filosofiaa ja metafysiikkaa, me, jotka olemme ainoastaan tunnetta ja kaipausta. Meidän täytyy uskoa, muuten me emme voi elää. (SI, 146.)

Minäkertoja, toimittaja Hart, käy tätä samaa kamppailua kirkossa *Suuressa illusionissa* Pariisissa ollessaan. Hän kipuilee oman rakkautensa Caritakseen sekä Hellaksen ja Caritaksen rakkauden kanssa. Hän pistäytyy ”jonkin pienen kirkon viileyteen” ja näkee siellä ”Neitsyt Maarian kuvan lapsi sylissään” (SI, 167). ”Pyhä Maria — neitsyyden ja äitiyden salaperäinen symboli” alkaa kiehtoa hänen mieltään (SI, 167). Hän sytyttää kynttilän Neitsyt Maarian alttarin edessä, sytyttäen sen ”ikuiselle neitsyydelle ja puhtaalle rakkaudelle” rukoillen, että Caritas ja Hellas tulisivat onnellisiksi (SI, 168).

Elämän antaja näyttäytyy *Appelsiininsiemenen* tyttärelle, joka yrittää irrottautua samuudesta. Tyttären on oltava enemmän kuin äiti,

joka ei enää ole neitsyt, vaikka hän paradoksaalisesti pyrkii tällaisena näyttäytymään. Toisaalta tytär pyrkii uuden naisen roolin kautta juuri neitsyydestä pois, mutta pelkää kokemusta. *Appelsiininsiemenen* kertojakin on ilmeisen hämillään uudenlaisen naiseuden haltuun ottamisessa. Näin ollen ei ole mitenkään ihmeellistä, että kipakan naiskeskustelun jälkeen, johon kertojakin omalla implisiitillä argumentaatiotavallaan otti kantaa, äidin kerrotaan olevan viettämässä virsisäveltä kuunnellen sunnuntaiaamuaan. Äitiys on sellainen ”toisen sukupuolen” tehtävä, jonka olemassaolo voidaan varmasti myöntää ja kristinusko on ehkä jalostunein symbolinen rakennelma, jossa naisellisuus pitäytyy äidilliseen.

Romaanin alun äidin ja tyttären keskustelussa kertoja vielä epärii naispuhuntojen välillä. Hänen avuttomuutensa naisen muutoksen edessä on ilmeinen: hän ei osaa oikein päättää, kumman puolella on. Hän puhuu patriarkaalista vanhakantaista puhettaan äidin kautta eikä hänellä oikein ole pääsyä tämän oman puhetapansa ulkopuolelle. Hän muistuttaa sitä minäkertojaa, joka esiintyy kaikkietävänä kertoessaan omista kokemuksistaan. *Appelsiininsiemenen* hänkertoja on kaikkietävä päästessään kaikkialle, jopa henkilöiden ajatuksiin, mutta niihin sijoittuessaan hän ilmaisee hämmennystään ja eietämystään. Kertoja muistuttaa Kukku Melkaksen analysoimaa *Barbara von Tisenhusenin* kertojaa tässä avuttomuudessaan muutoksen edessä. Naisessa tapahtuu jotakin kertojalle käsittämätöntä, mutta toisin kuin Kallaksen romaanissa, muutos on vielä niin alussa, heiveröistä ja kummallista, että kertoja ei oikein osaa ilmaista hämmennystään muuten kuin eläytymisesityksellä, Irenen deiktisillä ilmauksilla ja tekoreippailla huudahduksilla, jotka asettuvat vastakkain ja rinnakkain äidin naiivinkin tuntuksen konservatiivisen puhetavan kanssa.³⁴¹

Äitiys suhteessa poikaan, Kaihin, on helpompi diskurssi. Kertoja ei problematisoi sitä yhtä paljon kuin äidin ja tyttären suhdetta. Äidin ja pojan suhdetta ei käydä läpi ristiriitaisena keskusteluna eläytymisesityksen avulla. Silloin kun käytetään KHD:a Kain ajatusten julkituomiseen, vanhempi, konservatiivinen kertoja ajattelee samansuuntaisesti. Kertojan ajatusmaailma on miehinen. Äitiyttä käsitellään miehisenä sublimaatiomekanismina. Kai ”kompuroi kotiin” iltamyöhään jo aivan romaanin alussa eikä saa siitä minkäänlaista kritiikkiä äidin taholta, vaikka onkin vasta seitsemäntoistavuotias, nuorempi kuin Irene. Tämä tietysti kertoo myös ajan ajattelusta: siitä, että pojalle sallittiin kaupungilla kulkeminen myöhäänkin illalla aivan toisessa määrin kuin tytölle. Käsittelen Kain kaupunkitilaa myöhemmin, totean tässä vain sen, että se puhutaan paljon laajemmaksi kuin sisaren kaupunki.

Äidin eläytymisesitystä on vähemmän kuin Irenen tai isän. Äiti

³⁴¹ Ks. Melkas 2006, 118.

myös nimetään etunimellä vasta toisessa luvussa sivulla 68. Sitä ennen hänet nimetään ”mursaksi”, ”äidiksi”, ”vaimoksi”, ”professorinrouvaksi”. Kaiken kaikkiaan hän on romaanissa enemmän äitihenkilö kuin vaimo. Hän on enemmän toisen kautta näkyvä ja toinen kuulostaa patriarkaalisesti ajattelevalta silloinkin, kun näkökulma ja osittain ääni on Irenen. Kertojan patriarkaalinen ääni sujahtaa varsin usein KHD:n kautta Irenen puhuntaan, kuten edellä olen kertonut, Sannina, etunimeltä, äiti nimetään ensimmäisen kerran suhteessa perheeseen. Asemalla lähtiessään Kesäniemeen ensimmäisen kerran keväällä professori nimittää ajatuksissaan vaimoa ensimmäisen kerran Sanniksi. Nimitys liittyy naisen käytännölliseen, huolehtivaan rooliin kontrastina miehen täydellinen avuttomuus jopa lehtiä ostaessa. ”Vaikka Sannihan ostokset teki jokseenkin kaikki” (AS, 68). Kesähuvilalla professori muistelee avioliiton alkuaikoja ja nimeää vaimoa enemmänkin Sanniksi. Sanni on hänelle toveri, kumppani.

Avioliitto, lapset...Hyvä, lohdullinen avioliitto, puhdas ja siveellinen, enemmän hengen kuin ruumiin liitto. Hän olikin silloin jo aikaa sivuuttanut nuoruuden kuohun, ja Sanni samoin. Se oli hiljainen, sopusointuinen yhdistys, — kun alussa ei useaan vuoteen ilmennyt mitään merkkiä lapsista, kääntyi Sanni lääkärin puoleen, — ja Irene syntyi. He toivoivat kovin lapsia, molemmat, — hän itse vähän enemmän tuollaisella epäkäytännöllisellä, uneksivalla tavalla, loitompaa. Mutta Sanni kaipasi elämänsä lapsien antamaa syvää, kirkastunutta sisällystä. Silloin, siihen aikaan oli Kesäniemikin pantu alulle, — lapsia varten. (AS, 90.)

Äidin näkökulman kautta kertoja ei kerro lapsien syntymisen ajoista eikä äidiksi tulemisesta. Tässä mielessä romaanissa vallitsee maskuliininen äitidiskurssi, vaikka siinä määrällisesti eniten onkin naissubjektin ja äitiyden kohtaamisia. Romaanissa ei myöskään kerrota Irenen kertovan äidille omasta raskaudestaan. Irenen äiti on romaanissa ensin isän vaimo ja sitä kautta toki lasten äiti.

Äiti nimetään romaanissa miehen näkökulmaisesti montakin kertaa. Yksi näistä nimeämisistä on Ilmarin, Iman, Irenen tulevan puolison, äiti. Romaanin toisessa osassa Keväinen Eros, todetaan takautuvana kerrontana Ilmarin näkökulmasta, että ”Ilmari oli jo aikaisemmin kerran vienyt Irenen kotiinsa, esittänyt hänet äidilleenkin” (AS, 168). Irenen suhtautuminen äitirooliin Ilmarin äidin kohdatessaan on jokseenkin välinpitämätön ja siitä puuttuu oman äidin kanssa käyty kamppailu. Kohtaamisessa ei ole uuden naisen ja äitimyytin välillä käytyä tunnepitoista keskustelua.

Äiti oli ollut aavistuksen verran jäykkä, kenties hiukan mustasukkainen, mutta ei osoittanut mitään

oppositioonia. He joivat kahvia yhdessä, puhelivat yhdentekeviä asioita, saivat äidinkin nauramaan. Tämä jätti heidät sitten rauhaan, yhdessä istumaan Ilmarin huoneeseen, — Irene tunsi itsensä joka tapauksessa jollakin tavoin pettyneeksi. (AS, 168.)

Jonkinlaista myyttisen tarinan enteellisyyttä voi nähdä siinä, että ensimmäinen rakastelu tapahtuu Ilmarin äidin vuoteessa Ilmarin ensin laitettua ”äidin vuoteeseen vain puhtaat lakanat” (AS, 268). Samoin voi lukea Irenen pelon alkaneesta raskaudesta, joka päättyy ”helpotuksen kyynelisiin” ja ”kevennykseen” (AS, 305): se ennustaa appelsiininsiementä eli Irenen äitiyttä.

Irene kokee Iman äidin ennen omaa äitiyttään Ilmarin kautta, osana Ilmaria, mutta absoluuttisesti poissaolevana: ”Varastetut, salamyhkäiset, rikolliset hetket Iman luona tämän äidin ollessa poissa” (AS, 332). Toisaalta näin tulee Iman äitiin naiseuden paradoksaalista ongelmaa: samaistua samaan, joka itse on, äitiin, jonka tulee olla pyhä ja neitseellinen. Sitten, kun Ilmari yllättäen on kosinut ja puhunut Irenelle oman lapsen hankkimisesta, kuvataan Ilmarin äiti läsnä olevana. Mutta Irene ei ole tällöin läsnä muuten kuin Ilmarin puhunnan kautta. Tämäkin äiti nimetään hiukan naiivin realistisesti ja ajan kotitalousideologian mukaisesti hänen paikkansa on puhdas keittiö, jossa Ilmari sitten kuin ohimennen heittää äidilleen suuren asian: ”Mami, kuule, mitäs sinä sanoisit, jos minä menisin kihloihin?” (AS, 343).

Äiti istui keittiössä, jalat pesuvadissa, jossa oli kuumaa vettä, hoiti liikavarpaan ja luki samalla jotakin kirjaa, jonka oli löytänyt Ilmarin kirjahyllystä. Ilmari tuli istumaan pöydän viereen, poltti piippuaan, täytti huoneen makealla, hyvällä piipputupakan savulla. Kaikki oli järjestyksessä ja siistiä, astiat tiskatut, pöydän vahakangas huolellisesti pyyhitty. Niin rauhallinen ja puhdas tunnelma (AS, 343).

Tätä äitiä kutsutaan herttaisesti ”mamiksi”. Ilmari on vähemmän moderni kuin Irene tästä nimityksestä päätellen. Ilmarin äiti on realistisempi puhunta liikavarpaineen. Iman äidissä on hiukan uuden naisen älyllistä aktiivisuutta. Jalat pesuvadissa hän lukee Ilmarin hyllystä löytämänsä kirjaa. Irenen ”mursa” kuulostaa vähemmän hellältä, modernimmalta ja pinnallisemmalla, mutta toisaalta sanassa on implisiittiiä vallankumousta pyhää äitikäsitettä kohtaan. Ilmarin äidille kihlaus kerrotaan ensimmäiseksi ja häneltä jopa kysytään, mitä mieltä hän olisi. Tämäkin puhuu Ilmarin kunnioittavasta suhtautumisesta äitiin. Irene ei romaanissa missään vaiheessa keskustele äitinsä kanssa sulhasestaan, vaikka lukijana tällaista oikeastaan odottaa ja sen puuttumista ihmettelee. Irenen äiti on mursa, joka äksyilee Irenen uutta naiseutta ilmentävistä asioista.

Iman³⁴² äiti nimeytyy hänkin enemmän Iman kautta, mutta äitiydestä puhutaan suoraan jonkun verran. Kovin vanhakantainen on tämä nuoren miehen kautta puhuttu äitidiskurssi:

Kunhan Ilmari vain oli onnellinen, silloin oli kaikki hyvin. Mitäpä hänestä, hänhän oli vain äiti, — vain vanha, tyhmä nainen, joka osasi ainoastaan itkeä joskus yksinään. Saadakseen Ilmarin nauramaan, unohtamaan hänen liikutuksensa, hän sanoi vain leikillään, vaikka ääneen vielä väkisinkin pyrki pieni katkeruuden hiven:

”Kun minä sitten jään yksin, niin minäkin voin ryhtyä katsomaan miestä itselleni. Kun minä kerran olen saanut teidät jo suuriksi”. (AS, 345.)

Äidin ei kuulu tämän patriarkaalisen diskurssin mukaan olla seksuaalinen olento. Näin käsiteltynä hän on pyhä. Vasta sitten, kun lapset ovat lentäneet pesästä, hänessä voi uudestaan herätä nainen. Ilmarin eläytymisesityksessä tuodaan äidin itsenäisyys ja jopa nuorekkuus: äiti on ”kyennyt hyvin säilyttämään itsensä, vartalonsa nuoreuden ja ihonsa” (AS, 346). ”Ryppyjä ei ollut paljoa hänen kasvoissaan, eikä tukassa yhtään harmaata” (AS, 346). Ilmari jopa dialogissa heittää äidille rohkeasti: ”Sinähän kelpaat vielä vaikka mihin, mami! Otakin oikein komea ja rikas” (AS, 346).

Vesi ”oli kylmentynyt pesuvadissa” ja ”vettä oli läikähtänyt lattialle” (AS, 347), ja äiti jätetään tähän pyhään naiseuteen. Hän kokee elämän samoin kuin Irenen äiti ”turhana, yksinäisenä vaelluksena”, mutta kertoja puhuu jopa hänen tunteistaan tämän turhuuden edessä:

Elämä oli sellaista, — syysilta ja kaiken elävän hidas kuolema siitä ulkona. Kaiken lihan tie, — turhaa, yksinäistä vaellusta, — luopumista, mikä oli rakkainta, toisten, vieraiden hyväksi. Tuli niin katkeraksi joskus. (AS, 347.)

4.3 *Appelsiininsiemen, Irenen oma äitiys*

Vaikka Irene on osittain nimetty pinnallisin kuvin uudeksi naiseksi, hän kuitenkin todella pelästyi ”skandaalia” (AS, 304), joka seuraisi avioliiton ulkopuolisesta raskaudesta. Tämä puhuu tietysti siitä, miten pinnallista uusi naiseus on hänessä, mutta voihan tässä toisaalta lukea myös nimenomaan sitä uuden naisen pelkoa, josta Vaaskivi puhuu. Vaaskivi toteaa, että koska nainenkin haluaa olla ”rinnaton ja lantioton, siro, urheilun treenaama ja pojankaltainen” vallitsee ”tämä kylmä, kaikesta mysteeriosta vapautettu seksuaaliteetti, joka pelkää hedelmällisyyttä”. ”Päivän tunnussana on

³⁴² Ilmarin lempinimi romaanissa.

lapsirajoitus”, toteaa Vaaskivi edelleen.³⁴³

Oma äitiys tulee *Appelsiininsiemenessä* puhuttua uudelle naiselle ensimmäisen kerran miehen kautta. Kun Ilmari on kosinut Ireneä Fazerin kahvilassa ja tämä on suostunut, Ilmari paljastaa miettineensä uuden elämän luomista. Hän suhtautuu hyvin vakavasti ja syvällisesti tähän, kun taas Irene esiintuo pinnallisia uuden naisen argumentteja. Äitiysdiskurssi on hyvin maskuliininen; se on runollisen filosofinen jopa ruumiillisesta puolesta puhuessaan. Irenen lapsellinen, pinnallinen reagointi varmistaa maskuliinisen puheen valta-asemaa.

Sitten Ilmari kumartui lähemmäs Ireneä, melkein kuiskasi hänelle kysyvä ilme silmissään:

”Eikö olisi suloista, jos me saisimme myös — pienen vauvan?” — Hän oli miettinyt tuota hyvin paljon, ihmeteltyt, mahtoiko Irene suostua sellaiseen, tuohon syvimpään kärsimykseen ja vaivaan. Hän oli joskus kaikkein raskaimpina hetkinä miettinyt sitä, — uneksinut lapsesta, joka syntyisi heidän rakkaudestaan, — kaiken elämän tyhjyyden rinnalla se olisi suurin ja sisäisin elämys, uuden elämän luominen. (AS, 341, 342.)

Kun Irene ja Ilmari sitten ovat naimisissa, kerronta puhuu vihjeenomaisesti epäilyksen asteella olevasta raskaudesta Irenen ja Ilmarin eläytymisesitysten kautta. Kerronta luo Irenen levottomasti hyppelehtivän ajattelun myötä kuvan jälleen myös Irenen pinnallisuudesta.

Oikeastaan Irene ei vakavissaan kyennyt uskomaan, että noista muutamista, arkailemattomista kerroista voisi olla jotakin seurauksia. Hän oli tehnyt sen enemmän vain kokeeksi, loputtoman kyllästyneenä itseensä. Vakavissaan hän ei voinut käsittää, että tuo jokin, joka oli jo ehtinyt menettää kaiken romanttisen viehätyksensä ja kaunistellun pintakiiltönsä, joka tuntui vähäpätöiseltä ja pieneltä tapaukselta, saattoi saada niin kauaskantavat seuraukset. (AS, 436.)

Nykylukijaa, jollainen minäkin tutkijana olen, huvittavat kiertoilmaisut, joita käytetään myöhästyneistä kuukautisista: ”Hän odotti aikamääräänsä enemmän uteliaana kuin todella ajatellen, että hän voisi kenties tulla raskaaksi. Mutta määräpäivä meni, ja sen jälkeinen päivä, eikä hänelle tapahtunut mitään, ei tullut tuota tavallista, koneellista funktionsia” (AS, 436). Tässä puhuu eittämättä 1930-luvun ujo mieskertoja, vaikka idiolekti toisaalta vaikuttaa olevan Irenen.

³⁴³ Vaaskivi 1938, 61,79.

Ilmarin diskurssina ilmaistaan häkellyttävä asia vihdoin suoraan ja runollisesti ja näin Ilmari näyttäytyy jälleen kerran syvällisemmin asioihin suhtautuvana kuin Irene, joka tässäkin vakavassa tilanteessa saa hiukan kevyen leiman. Irene pohtii pintapuolisia uuden naisen asioita siinä, missä Ilmarin ajatukset ”tekevät huimia kaaria” (AS, 436). Ilmari osittain ”säikähtyi uutta vastuuntuntoaan”, mutta toisaalta ”sitä syvemmin hän tunsi, että nyt vasta hän vähitellen alkoi joutua kosketuksiin elämän syvien pohjavirtojen kanssa.”

Rakkaus, intohimo, pettymys, tuo kaikki oli pientä elämän syvimmän ja suurimman tarkoituksen rinnalla. Hän tunsi itsensä vähäiseksi ja nöyräksi, sanomattoman kiitolliseksi salaperäiselle kohtalolle, joka oli antanut hänelle tämän. Hän alkoi katsella Ireneä toisin silmin, suurempaa, puhtaampaa hellyyttä tuntien kuin ennen. Heidän lapsensa, joka nyt kenties aloitti kasvunsa rakastetun naisen ruumiissa. Mikä suunnaton, käsittämätön ihme se olikaan. (AS, 436.)

Sitten, kun Irene todella tietää olevansa raskaana, on merkittävää, että äitiys nuoren naisen kohdalla tulee tunnetasolla kerrottua ensimmäisen kerran Irenen kohdattua isänsä sattumalta Stockmannin kahvilassa. Äitiyden diskurssi on siis tässä romaanissa kaiken kaikkiaan varsin patriarkaalinen. Irene kääntyy miehen, isänsä, puoleen kokiessaan tarvitsevansa apua ja neuvoa orastavan oman äitiytensä takia.

Mutta salaisesti Irene katseli isäänsä tuskallisesti, sydämessä polttava kiire ja hätä. Hän kaipasi nyt koko sielustaan apua ja suojelusta ja jotakin neuvoa. (AS, 446.)

Tässä on kertojan runollista idiolektiä. Isä on nyt isä eikä farsa, niin kuin Irenen uuden naisen repliikeissä juuri ennen. Kerronta hypähtää tästä kuitenkin nopeasti jälleen Irenen idiolektiin ja konditionaaleihin, joista taas on vaikea tietää, kuka puhuu:

Farsa oli sentään läheinen ja kultainen ja rakas. Mutta olisi tietysti ollut aivan järjetöntä edes ryhtyä puhumaan hänelle tuollaisesta asiasta. (AS, 446.)

Vasta osittain hyvinkin miehisten äitiysdiskurssien kohtaamisten jälkeen kertoja kertoo Irenen tunteista raskauteen. Äänessä on uusi nainen, mutta mieskertojan kautta, sellaisena kuin tämä osaa tunnevastauksen naisessa kuvitella. Äänessä on myös mieskertoja, joka ihannoit nuorta naista.

Siitä oli nyt jo mennyt muutamia viikkoja. Aivan kohta sen jälkeen, kun hän lopullisesti, epätoivoisesti oli

tajunnut totuuden, valtasi hänet vaistomainen, hirveä hätä ja vastustushalu. Ja yhdessä hänen sielunsa kanssa ryhtyi ruumiskin reaktioon sulattaakseen tuon vieraan, vastahakoisen ilmiön itseensä. Hän tunsi lakkaamatonta pahoinvointia, oli loppuun asti hermostunut, ei saanut juuri mitään alas suustaan. Kuvotti vain, eikä mitään tullut kuitenkaan. Hän muisti näkemiään naisia, jotka olivat olleet raskaina, tunsi kauhua ajatellessaan, että hänenkin nuori, elämänjanoinen ruumiinsa rumentuisi noin muodottomaksi ja hirveäksi. Sen jälkeen hän olisi jo vanha nainen, hänestä olisi poissa kaikki se arka, hillitön hurma, joka ympäröi hänen nuoruuttaan. (AS, 446.)

Tässä vaiheessa, kun Irene ei vielä kykene isänsä nähdessään mukautumaan äitiyteen, hän myös pohtii aborttia, ajan yhtä keskustelunaihetta. Romaania arvosteltiin omana aikanaan abortin esilletuomisesta. Tässä on taas enemmän äänessä vanhempi mieskertoja, joka pohtii ilmiötä. Abortti tulee ensin esille perinteisemmässä, jotenkin hyväksyttävässä muodossa: Irene käy läpi joka naisen tietämiä, joskus toimiviakin keinoja ”peruuttaa järjettömyys”, ”päästä tästä”(AS, 446):

Kotona hän saattoi tuntikausia kieritellä leposohvalla pahoivoipaa ruumistaan, jota kohtaan hän nyt tunsi melkein kauhua sen vieraan voiman takia, joka mullisti kaiken hänessä toisenlaiseksi, toisia tarkoituksia varten kuin ennen. Silloin, alussa hän oli muistanut joitakin tyttöjen kertomia juttuja, syönyt monta pulveria kiniiniä, käynyt roomalaisessa, ottanut vielä niin kuumaa kylvyn kuin vain sieti. (AS, 447.)

Irenen omien naisroolien kanssa käyty keskustelu isän silmien edessä Stockmannin kahvilassa päättyy siihen, että Irene toteaa itsekseen: ”Miten järjettömän sokea hän oli ollutkaan” (AS, 447). Romaani on uskollinen omalle rakenteelleen ja abortti käydään läpi vielä suuremmin ja selkeämmin Mirren, uuden naisen perikuvan, kanssa. Tärkeässä keskustelussa ei kerronta toista paljonkaan henkilöiden diskurssia. Dialogia on vähän ja keskustelu käydään taas kerran Irenen eläytymisesityksen kautta. Tärkeä repliikki tulee suoraan Mirren vuorosanoina: ”Kyllä mä toimitan sulle sen osoitteen, jos sä tahdot”(AS, 449).

Kautta rantain Irene alkoi päästä pääasiaan, hän tunsi olevansa hermostunut ja vältteli Mirren kylmää, tutkivaa katsetta. Hän oli nähnyt Elisabetin, tämä näkyi olevan ihan kunnossa taas, oli edelleen saman pojan kanssa, Miten hän saattoi? — Juu, kaikki oli mennyt ihan hyvin, semmoinen pieni nipistys, vaikka kyllä Elisa oli ollut aika kurjana jonkin aikaa. Sellainen moraalinen krapula.

(AS, 448.)

Käytyään diskurssin läpi toisen naisen, Elisabetin, kokemisen kautta Irene päättää olla tekemättä aborttia, vaikka saakin Mirren lupaamaan, että tämä antaa abortteja tekevän lääkärin osoitteen.

Ja samalla Irene herpautui, tunsi, että se oli toivotonta. Ei hän kuitenkaan ikinä kykenisi menemään lääkärin luo, tekemään tuollaista, se oli liian luonnotonta, niin kamalaa, että koko hänen moraalinen vaistonsa nousi vastarintaan. (AS, 449.)

Kertoja kertoo siitä, miten Ilmari kohtaa tuon naisena olemisen: äitiyden, uuden elämän puhkeamisen.

Ja kun hän käveli, oli hän täynnä rajatonta, hellää kiitollisuutta elämää kohtaan. Hän oli voittanut palkinnon, hän tunsi varmuutta siitä, että hänelläkin oli oma tarpeellinen paikkansa uuden maailman kehityskulussa, hänellä oli kaunis, pieni koti, vaimo, jota hän rakasti suurella, kirkaalla hellyydellä, — ja ennen kaikkea, himertävänä, kevätillan kuultavana liikkui hänen mielessään uuden, kehkeytyvän elämän aavistus ja toivo. (AS, 472.)

Myös Irene kohtaa tuon olemisen ensin isän, mutta sitten Ilmarin kanssa ja osittain Ilmarin kokemisen kautta. Irene on mentyään naimisiin perin perinteinen nainen ollen osa parisuhdetta eikä yksilö, jota hän toisaalta ei ole koskaan ollutkaan. Kotona hän oli ollut isän tyttö ja veljen sisar. Myös raskauden realismi, alkupahoinvointi ja mielialan vaihtelut, kuvataan enemmän Ilmarin ja hänen eläytymisesityksensä kautta. Ilmari pyytää Ireneä ”jonnekin ulos, jonnekin, missä on soittoa ja tanssia” (AS, 474) ja Irene vastaa voivansa liian pahoin. Ilmari tuntee syyllisyyttä:

Hänet valtasi vain suuri sääli Ireneä kohtaan, joka voi huonosti, jonka oli paha olla, — hänen tähtensä. Hänhän oli syyppää tähän. Hän tunsi itsensä melkein kuin rikolliseksi. (AS, 475.)

Vasta sen jälkeen, kun Ima nuoren parin riidan jälkeen on kadonnut ulos, ”ulos vain...jonnekin...juhlimaan sitä kolmatta palkintoa” (AS, 477), fiktiivinen kerronta tuo mukaan Irenen tuntemuksia alkaneesta raskaudesta. Irenen ensimmäiset ajatukset tämän mimeettisen totuuden mukaan ovat kertojan ilmaisemina varsin negatiivisia. Mutta spatiaalisen rakenteen mukaisesti niiden tuleekin olla sellaisia, koska tärkein spatiaalinen struktuurin osa on uusi nainen ja tässä Irenen keskustelu äitiys ja uusi nainen -janalla. Irene toteaa kolkossa huoneistossa:

Ja hänen piti vain istua kotona, katkerana,
pahoivoivana, kantaen itsessään alkavaa elämää, jota
hän katui nyt kipeästi ja rajusti. (AS, 478.)

”Kipeästi ja rajusti” ovat sekoitus Irenen huudahtelevaa uuden naisen idiolektiä ja vanhemman mieskertojan huoliteltua ja runollista tapaa kertoa tunteista. Eläytymisesitys jatkaa Irenen pohtimista vapauden ja alkavan äitiyden välillä:

Hän, joka tahtoi elää, jolla olisi ollut mahdollisuus ottaa nuoruutensa hurjemmin ja intohimoisemmin, kuin hän oli tehnyt. Hänhän oli ollut niin naiivin uskollinen Ilmarille. Tuommoista pikkufiirttiä lukuun ottamatta, mistä Ilmarikaan ei uskaltanut sanoa mitään. (AS, 478.)

Irene vertaa entistä elämäänsä nykyiseen tai tulevaan: ”Hän puri hampaansa yhteen, heitti päänsä rajusti taaksepäin” ja mietti huhtikuuta, ”ensimmäinen kevät, sulava lumi, katujen salaperäinen, kylmä kiihko” (AS, 478). Irene toteaa, että ”näin ei saanut käydä, hän oli vielä sisimmässään ihanan nuori” (AS, 478).

Runollisimmillaan äitifiguurin kohtaaminen puhutaan romaanissa taas Ilmarin kautta eläytyen, vertautuen appelsiininsiemenen versomiseen. Vertauskuva on myös koko romaanin loppuhuipentuma yhdessä professori-isän kuoleman kanssa. Kirjailija argumentoi voimakkaasti nimeämällä romaanin viimeisen osan Appelsiininsiemeneksi ja antamalla kertojan puhua Ilmarin kokemana. Miehen kokema assosioituu Äiti Maahan:

Hänen silmänsä sattuivat ikkunapöydällä olevaan loppuunkukkineen azalean ruukkuun. Sen kosteasta, raskaasti tuoksuvasta mullasta oli puhjennut hento, vaaleanvihreä taimi. Hetken hän haparoi mielessään, sitten hän muisti, — appelsiininsiemen, jonka hän hajamielisesti, melkein tietämättään oli painanut multaan jonakin salaperäisenä, autuaana iltana, kauan, — ihmeen kauan sitten. Appelsiininsiemen, joka nyt kosteassa mullassa puhkesi vaaleanvihreään, hentoon ja haikeaan elämään. (AS, 507.)

Äitiys uuden elämän tuottamisena vertautuu myös miehisen elämän tapahtumiin. Ilmari saa samana päivänä, kun hän ensin aavistaa ja sitten kuulee Ireneltä tämän olevan raskaana, kuulla voittaneensa kolmannen palkinnon arkkitehtuurikilpailussa. Tämä on miehelle hedelmällisyyden metafora ja romaanissa puhuu jälleen maskuliinisuuden ideologia, joka yhdistää miehen järkeen, aktiivisuuteen ja järjestykseen.³⁴⁴

Irene kypsyy syvempään äitiyden kokemiseen initiaatioriitin

³⁴⁴ Lehtonen 1995, 26.

kautta. Hän käy hakemassa sairaan isän Kesäniemestä ja kokee sitten omalla tavallaan Äiti Maan myyttisen läsnäolon. Tähänkin Irene tarvitsee miestä. Nyt mies on isä, josta tytär vasta tämän sairastuessa ja kuolemaa tehdessä pääsee eroon ja näin omaan äitiyteen astuminen vasta onnistuu. Ero äidistä oli sittenkin helpompi. ”Ihmeellinen sovituksen ja anteeksisaamisen tunne täytti Irenen mielen” hänen katsellessaan Kesäniemessä nukkuvaa isäänsä (AS, 501). Samalla, kun tytär näkee isänsä vanhenevan ja ehkä aavistaa kuoleman, hän kokee entisen Irenen kuoleman ja uuden Irenen syntymän uuden elämän myötä. Vasta äitiyden kautta uusikin nainen löytää itsensä *Appelsiininsiemenessä*.

Koskaan, koskaan hän ei ollut elänyt niin syviä, todellisia ja kirkkaita hetkiä kuin nämä isän vuoteen vieressä, isän käsi kädessään. Mitään hän ei ollut kyennyt tekemään elämästään, mitään hän ei ollut kaikessa menneessä, mitä hän olisi voinut katsoa ilman häpeän ja itsesyytösten punaa kasvoillaan. Kaikessa piili jotakin itsekästä, turhamaista, halveksittavaa. Voi, hän tahtoi niin koko sydämestään tehdä elämästään jotain ehjää ja kokonaista. Ja olihan, — olihan hänellä kuitenkin yksi mahdollisuus, hänen pienissä, ahtaissa rajoissaan. (AS, 502.)

Yksi hänellä oli, joka todella oli hänen omaansa, johon kenelläkään muulla ei ollut mitään lisättävää ja sanottavaa, se uusi elämä, joka jo nyt eli hänessä omaa animaalista, lämmintä ja sokeaa elämäänsä. (AS, 502.)

Äitiys koetaan tässä romaanissa syvimmin ja kauneimmin miehen kokemisen kautta ja osana miehistä äitiyden kokemista. Tässä Waltari lähenee myyttistä kertomusta. Isä kaipaa ”maan poveen” ”niin kuin harhautunut lapsi takaisin äitinsä sydämen alle” (AS, 500). Irene kokee samaan aikaan kuin isä, että harhautunut lapsi on palannut, mutta Irene palaa isän luokse ”antamaan näille hänen viimeisille hetkilleen lämpöä ja sovitusta”(AS, 501). Irenen äiti ei ole tässä prosessissa ollenkaan mukana tämän sanojen kerronnan myötä. Hän odottaa miestä kotona ”kalpeana ja huolestuneena ” (AS, 506) ja yhdessä äiti ja tytär laittavat sairaan isän vuoteeseen.

4.4 Uudet naiset

Diskurssi tuottaa myös teksteissä esiintyviä, nimettyjä subjekteja, joita voidaan luonnehtia figureiksi ja jotka personoivat tiettyjä diskurssissa tuotettuja tiedon muotoja.³⁴⁵ Uuden naisen figureja on *Appelsiininsiemenessä* runsaasti ja siksi työni tämä osuus onkin laaja. Sanataideteoksen henkilöitä voidaan nimittää useilla eri

³⁴⁵ Jokinen 2004, 204.

nimillä, jolloin sama henkilö tulee luonnehdittua eri asetelmista. Henkilö nimitetään eri näkökulmista.³⁴⁶ Irene tulee nimetyksi uutena naisena ensin oman eläytymisesityksensä kautta. Irenen eläytymisesitys nimeää hänet myös koulutytöksi. Ristiriita perinteisen roolin ja uuden välillä kuvataan. Näin Ireneä luonnehtii paitsi hän itse myös kertoja, koska kuvaus on eläytymisesitystä. Äiti on tärkeä henkilö perheessä ja kotona ja äidin näkeminen hermostuttaa ulkoa, vapaasta huhtikuun tuulesta liian myöhään tulevaa tyttöä. Äiti kuitenkin jollain tavalla välttää tytön nimeämistä omasta näkökulmastaan romaanin alussa. Äidin kanssa käydään dialogi, jossa äiti tulee nimenneeksi tytön muiden henkilöiden näkökulmien kautta negatiivien avulla. Äiti nimeää tytön niiden asioiden kautta, joissa tämä on laiminlyönyt perinteistä tytön rooliaan. Äidin näkökulmasta tyttö ”kulkee omia teitään, niin kuin koko tämä aika meni omaa, sekavaa ja hermostuttavaa menoaan” (AS, 15). Irenen eläytymisesityksen kautta tuleva vastaus tähän nimeämiseen on, että ”äidin maailma oli liian vieras hänen maailmalleen” (AS, 15).

Tyttöjen, Irene ja Mirren, päästyä sisäkön päästäminä Kurt Waldhofin kotiin, tuomari Waldhof puhuu nuorille naisille modernista elämäntyylistä:

”Se on Pariisista — Casino de Paris’n viimeinen vetonumero. Baisers d’Amour — tai jotakin sentapaista. Hitto vieköön autoja Champs-Elyseèssllä. Eiffeltornista ruiskuaa yöhön Citroen, Citroen! Puuteria ja alastomia selkiä, — jotakin hajuvettä mustassa pullossa, joka haisee sonnalta. (AS, 38.)

Irene tulee nimetyksi ensimmäisen kerran modernina tyttötyyppinä Kurtin puheena: ”Pahuksen hauskan näköinen, vaalea tukka ja tummat kulmakarvat, värjätyt tietysti, mutta pikantti yhdistelmä” (AS, 39). Tummat, värjätyt kulmakarvat ovat sekä henkilödiskurssina että KHD:na tärkeitä viestejä keinotekoisuudesta. Tuo keinotekoisuus korostaa Irenen uuden naisen pinnallisuutta. Kun Kurt illan kuluessa ja tunnelman tihentyessä seuraavan kerran havaitsee tytön ulkoisen kauneuden, hän havaitsee tytön ”vanhahkon herran” puheen kautta. Hän kokee toisen puheena puhtaan nuoruuden kauneutta ja joutuu sitten itsekin tuohon ristiriitaan, missä uusi naiseus ja perinteinen naiseus koko romaanin ajan vellovat.

Vanhahko herra, joka melkein koko ajan oli istunut ikävystyneenä sikaria polttaen ja vaihtaen levyjä gramofoniin, vilkaisi pitkään Ireneen, — pitkiä, solakoita säääriä, vielä kypsytöntä vartaloa, vaaleana himertävää

³⁴⁶ Uspenski 1991, 44.

tukkaa, käsivarsien alastomia piirteitä. Hymähti itsekseen ja sanoi puoliääneen Kurtille:

”En läckerbit, — de måste man säga”

”*Håll käften!*” sanoi tuomari kiukkuisesti. Hänellä oli jollakin tavoin vähän paha omatunto, ja hän tunsu tyydytystä saadessaan purkaa sitä. (AS, 42.)

Kirjailija argumentoi voimakkaasti uuden naisen pinnallisuudesta ja sukupolvien välisestä henkisestä kamppailusta vanhemman sukupolven ilmaisemilla kursiiveilla. Nämä ovat romaanin harvoja vanhemmalla ja arvokkaammalla kirjasintyyppillä ilmaistuja repliikkejä muutaman Kurt Waldhofin lausuman vuorosanan ohella, jotka tuomari hetkeä aikaisemmin heittää tehdäkseen tyttöihin vaikutuksen. Repliikit poikkeavat kursiivimuotoisina ja ruotsinkielisinä voimakkaasti muusta tekstistä ja saavat näin lisää merkitystä. Ne ovat toisaalta miltei ajan slangia, mutta ruotsinkielisiä ja ne lausuu hyvinkin voimakasta puhunnallista auktoriteettiasemaa edustava vanha mies. Ristiriita uuden ja vanhan välillä korostuu entisestään. Myös Irene ilmaisee itseään muutaman kerran tällä tavalla. Irenen kursiivit ovat hänen eläytymisesityksessään, jolloin ne puhuvat voimakkaan affirmatiivisesti ilmaisten lukijalle uudesta naisesta pinnallisesti olennaisen. Toisinaan ne ovat hänen käymissään keskusteluissa ruotsin- tai saksankielisinä vuorosanoina. Romaani alkaa Irenen eläytymisesityksenä ilmaistuna virkkeenä, jossa kursiivi aloittaa tekstin keskustelun uudesta naisesta.

Irene tiesi taas myöhästävnsä päivälliseltä, mutta hän ei kerta kaikkiaan *voinut* sille mitään. (AS, 7.)

Näin kerronta menee suoraan asiaan: ei vain teemaan uusi nainen, vaan myös keskusteluun ja pohdiskeluun uudesta naisesta, jota muutenkin käydään kaikilla tasoilla romaanin hierarkiassa. Irenen nuoren naisen kursiivin jälkeen vastapuoli, vanhempi, konservatiivisempi naisen näkökulma, ilmaistaan sekin jo sivulla 19 kursiivina nuoren miehen, Jorman, äänellä tämän matkiessa johtajatarta. Koulun johtajatar oli puhunut rukouksissa elokuvien turmiollisuudesta ja kahviloissa maleksimisen paheellisuudesta ja tätä puhetta nuori mies imitoi:

”Onpa minulle kerrottu — en oikein tahdo voida sitä lausua, — niin järkyttävää se minusta on, että tytötkin — tarkoitan koulutyöt, tupakoivat ja käyttävät sopimatonta kieltä vanhempia ihmisiä kohtaan, jotka heitä siitä huomauttavat. Ymmärrän hyvin teidän hämmästyneen ilmeenne, — en voisi kuvitella, että *minun* koulussani tapahtuisi jotain sellaista.” (AS, 19.)

Kurtin koettua ensin Irenen orastavan uudenaikaisuuden ja siinä myötäkulkevan myyttisen, ikaikaisen nuoruuden, tyttö itse alkaa myös kokea olevansa ”tämän päivän tyttö” (AS, 40) ja toisaalta ”vain aivan tavallinen tyttö”. Tähän tavallisuuteen liittyy Irenen maailmassa se, että hän ”istuu kahviloissa yhden jälkeen päivällä, polttaa savukkeita, eikä tiedä mitään, eikä harrasta mitään, vain janoaa elämää”, mutta sitten taas toisaalta viktoriaanisen tytön tottelevaisuus, kun hän ”menee kotiin päivälliselle”. Tytön eläytymisesityksessä näkökulma liukuu edestakaisin uuteen naiseen ja tavalliseen vanhanaikaiseen tyttöön saman virkkeen sisällä. Näin kirjailija Waltari keskustelee kertojan ja henkilöiden kanssa uusi nainen -ilmiöstä.

Vanhempi mies, Kurt Waldhof, toimii kuin portaana tässä pohdiskelussa. Eikä Kurtkaan ole aivan varma ilmiöstä uusi nainen. Mies vie tytön kylpyhuoneeseen juotettuaan tätä ensin eikä pääse mielessään selville, onko tytössä kiihottavampaa tuo uudenaikainen eroottisen vapauden lupaus vai ”kypsymättömän ruumiin” viattomuus (AS, 40, 45, 51).

Näkökulmien ja äänten alituisella vaihdolla ja uusilla nimeämisisillä tekijä ja kertoja tulevat kertoneeksi, että ilmiö, uusi nainen, on hämmentävä, eikä tuohon ristiriitaan voi ottaa ehdotonta kantaa. Kerronta on simultaanikuvausta ajan ilmiöistä, joista eniten on tällä tavalla esillä uusi nainen. Tekstiä rakentaa pohdiskelun ympyrä. Koska kerronta etenee niin, että samanaikaisesti ja peräkkäin käytetään monia näkökulmia, jotka ovat toisiinsa eri tasoilla eri suhteissa, tuloksena on kompleksinen komposition rakenne, joka olisi graafisesti kuvattuna moniulotteinen.³⁴⁷ Asia näkyy hajavalaistuksessa, usean eri valonlähteen kautta.³⁴⁸ Waltari keskittyy näin enemmänkin metaforisen rakenteen luomiseen kuin kronologiaan.³⁴⁹

4.4.1 *Koulutyttö*

Suomessa tapahtui 1920-luvulla selkeä yksilöistymisen tyttö- ja poikakirjoihin, toteaa Mervi Kaarninen.³⁵⁰ Oppikoululaisten elämästä saa tietynlaisen kuvan 1920-luvun tyttöromaanien ja koululaisromaanien kautta. Nämä loivat ja muokkasivat nuorisokulttuuria, koska oppikoululaisille muodostui koulunkäynnin seurauksena erillinen nuoruusvaihe, joka selvästi erosi lapsuudesta ja aikuisuudesta.³⁵¹ Oppikoululaiset olivat 1920-luvulla ennen kaikkea kaupunkilaisia.

³⁴⁷ Vrt. Uspenski 1991, 163.

³⁴⁸ Emt., 145.

³⁴⁹ Vrt. Soikkeli 1998, 33.

³⁵⁰ Kaarninen 1995, 186.

³⁵¹ Kaarninen 1995, 186.

Aikakauden tyypillinen tyttö kuvattiin virkamiesperheen huolettomaksi oppikoululaiseksi. Tyttökirjojen ja koululaisromaanien kuvaukset kertovat, millaisena oikeanlainen tyttö haluttiin nähdä ja millaiseksi häntä haluttiin kasvattaa. Anni Swanin kuvaama tyttö oli rehellinen, reipas, oma-aloitteinen, velvollisuudentuntoinen ja suorapuheinen. *Appelsiininsiemenen* kertoja viestii voimakkaalla koulutytön ja -pojan vastakohtaisuudella oman arviointinsa monimutkaisuutta. Hän ei muistuta Anni Swanin teosten kertojaa, eikä hän oikein tiedä, tulisiko hänen kasvattaa tyttöä. Hän tuntuu yhä enemmän räpiköivän tuon uutta naista ennakoivan tilan edessä. Irenen näkökulman kautta kertoja ilmaisee eläytymisesityksenä omaa epätietoisuuttaan:

Irene oli yllätetty ja hämillään. Hänen poskiaan kuumotti. Voi pahas, kun tämän piti tulla juuri nyt. Jos olisi ollut jokin toinen päivä, olisi hän ilman muuta suostunut uhrautumaan. Mutta juuri nyt kun ilta hämötti lupaavana ja salaperäisenä kuin paratiisin portti... (AS, 10).

Kuten jo yhteenvetoluvussa totesin, kohtaamiset vyöryvät heti alkajaisiksi teoksen näyttämölle. Koko romaani alkaa koulutytön figuurin kohtaamisella. Tällainen tila, oppikoululaisuus, on Irenen kohdalla päättymässä. Irene kohtaa koulutyttöyttä uuden nuoren naisen diskurssin kautta ja sen vastakohtana. Asioiden ilmaisu KHD:n kautta, jolloin kertojan puhe ja ajatus sekoittuvat henkilön puheeseen ja ajatukseen, samoin kuin voimakkaat vastakohtat ovat Waltarin tapa argumentoida sekä kirjailijan että kertojan tasolla.

Koulu esittäytyy aluksi tilana, jossa ”kirjoitukset olivat selvät” (AS, 7). Se on päättynyt kevään ylioppilaskirjoituksiin ja tentteihin, joista ”kaikki tärkeät aineet oli selvät” (AS, 7), jossa ”ne ei kehtaisi jättää, korkeintaan alentaa jotakin numeroa”. Konditionaalia käytetään taas ilmaisemaan epävarmuutta siitä, kukahan tässä ajattelee. Nuori nainen on ulkopuolella sen omituisen, miltei passiivisen tilan, jota aikakauden koulutyttöys tarkoittaa. Epiteetteinä on toivottomuus, harmaus, kuluneisuus, tympeys ja järjettömyys.

Viimeiset toivottoman pitkät kouluvuodet tuntuivat nyt jo jääneen taakse harmaana, sekavana massana, jossa oli sinisiä, kuluneita kirjojen päällyspapereita, piirusteltuja pulpetinkansia, kuiskauksia ja kikatuksia välitunneilla, liituisia sieniä, jotka haisivat tympeältä, geometrian järjettömiä kuvioita. (AS, 7.)

Irene on luisumassa olosuhteiden pakosta, ajan jatkumon takia, tästä koulutyttöydestä johonkin muuhun olotilaan, jota hän ei vielä oikein tunne. Hän kamppailee paitsi Tähtitorninmäellä, myös kotona tämän uuden asian, vapauden edessä. Myös kadut ja kahvilat

näyttäytyvät jo, mutta vielä valloittamattomina, vanhan harmaan koulun ja kodin näkökulman kautta. ”Oli todella kurjaa olla näin kotona, toisten määrätessä ja säännöstellessä jokaista askelta” toteaa Irene tullessaan kotiin käveltyään Tähtitorninmäeltä ”uupunein, onnellisin jaloin kuraisella kadulla, vaalean taivaan alla, hengittäen sulavan lumen, autojen, metallin tuoksua”. (AS, 8.)

Koulupojan elämä ei tässä kertomuksessa ole yhtä ongelmasta. Kertoja tuo Kain varsin yksioikoisesti näyttämölle.

Kai keskeytti jutun kompuroimalla huoneeseen potkupallokengissään ja villapaidassa. Äiti oli ehtinyt tulla jo oikein hyvälle tuulelle. Mikään ei kyennyt lähentämään äitiä ja tytärtä paremmin kuin tällainen juoruaminen. Ja äiti antoi Kaille luvan tulla myöhemmin Emmy-tädin luo, hän menisi itse edellä. (AS, 4.)

Kailla ei ole paradoksaalisia paikkoja siinä määrin kuin Irenellä. Kain elämä on kömpelön helppoa:

Kai pureskeli innokkaasti paistiaan, painoi päänsä alaspäin eikä ollut kuulevinaan. (AS, 8).

Kai keskeytti jutun kompuroimalla huoneeseen potkupallokengissään ja villapaidassa. (AS, 14.)

Kerronta ei argumentoi Kain kohdalla tässä ensiesittäytymisessä KHD:n avulla pohdintaa ja epäilystä nuoren miehen elintavoista ja arvoista. Kai yksinkertaisesti ”keskeytti jutun kompuroimalla huoneeseen potkupallokengissään ja villapaidassa”. Äidin käytös ja diskurssi henkilötasolla ilmaisee sekin tätä helppoutta. Kai saa ilmaiseksi sen, minkä eteen Irene joutuu kamppailemaan sekä henkilötasolla että KHD:n tasolla.

Kertoja puhuu eläytymisesityksen kautta koko tämän Irenen pohdiskelun uuden, aukeavan roolin edessä, sen hämäännöksen, uutuudenviehätyksen. Kertoja tulee arvioineeksi ja näyttäneeksi kuulijalle/lukijalle totaalisen hämäännöksensä. Samoin toimii kertojan käyttämä toinen metodi: kaikki tilat ja paikat, joissa koulutyttöys ja uusi naiseus kohdataan, vyörytetään nopeaan tahtiin kertomukseen.

Appelsiininsiemenen kertoja ei, kuten Anni Swanin tyttökirjojen kertoja, yritä kitkeä 1920-luvun tytöstä ylpeyttä, pöyhkeyttä, turhamaisuutta ja epärehellisyyttä.³⁵² Kertoja vain vyöryttää kaikki koulutytön tilat näyttämölle ja lukija saa itse arvioida, miten tulee suhtautua kertojan hämääntyneeseen, paradoksaaliseen vyörytykseen ja Irenen affirmatiivisiin huudahduksiin, jotka osoittavat Irenen näkökulman. Koulutytön paikkoina ovat Tähtitorninmäki, Fazer

³⁵² Vrt. Kaarninen 1995, 186.

harvoin käytyinä, vähän kuin haaveena, kuraiset, nimettömät kadut vaalean taivaan alla, kodin eteinen, päivällispöytä ja oma huone. Abiturienväen Irenelle nämä jälkimmäiset paikat ovat kuitenkin jäänteinä, hämärinä, harmaina, tylsinä. Paikkoina ovat myös Kappeli, Ekbergin kahvila ja Särkkä. Puhun Irenen paikoista enemmän luvussa kuusi.

Koulutyttöinä Irene esittäytyy erikoisella yksinäisyyden tavalla. Hän on osa joukosta, koulutyöistä, mutta kuitenkin yksin. Hän tosin juoksee Mirren kanssa alas Tähtitorninmäkeä, mutta vastakaikua saamatta. He juoksevat käsi kädessä, toistensa suuhun huutaen. Kertoja käyttää omituista he-eläytymisesitystä. Irene kokee muidenkin tyttöjen puolesta:

He kävelivät edelleen Tähtitorninmäellä, vaikka kello oli jo uhkaavasti melkein viisi. Tuuli niin, että heidän täytyi puhuessaan huutaa toistensa suihin, tahallaan huutaa mitä tahansa, juosta käsi kädessä alas mäkeä, katsella likaista, valkoista ja sinertävää ulappaa, jossa jäänmurtaajan väkevät vaot näyttivät levenevän aivan äärettömiin. (AS, 7.)

Tällaisina päivinä täytyi vain olla ulkona ja ihmetellä ihmisiä ja katsella kevätpukuja ja kävellä... kävellä loppumattomiin... kahden Mirren kanssa (AS, 7).

Tässä sitaatissa tulee esille sekä flanööri että uudet vaatteet, mutta myös vapaus verrattuna edelliseen olotilaan. Ne tuodaan paradokseina yhtä aikaa, toinen sisältää toisen. Irene kävelee kahden Mirren kanssa, mutta hänen kommunikaationsa eläytymisesityksenä viestii yksinäisyyttä. Irene on uuden naisen kansalaisuutensa kanssa yksin joukossa, niin kuin flanöörit yleensä ovat. Tämä on KHD:na kertojan kantaa, mutta myös Irenen omaa puhetta ja ajatusta.

Seikkailua värisevä uutinen on sitten Mirren tuoma tieto Kurt Waldhofin illanviettoon kutsutuksi tulemisesta. Mirre jotenkin osallistuu tähän paheelliseen seikkailuun ainakin sanantuojana mutta myös olemalla samaa uuden naisen diskurssia kuin Irene. Viimeisenä koulupäivänä koulusta lähtiessä ”Irene lähti yhdessä Mirren kanssa”(AS, 21). Nopsa, eräs luokan pojista, pyrki saattamaan, mutta sai ”äkäisen lähdon”. Tytöt kokevat olevansa kypsempiä kuin luokan pojat, mutta tässä suhteessahan ei ole tapahtunut muutosta nykyaikanakaan. Tytöt ovat tulleet entistä kypsemmiksi poikiin verrattuna.

Nopsa oli vain pahuksen kloppi, itserakas nulkki. Kummallista, miten pojat tuntuivat kehittyvän paljon myöhemmin kuin samanikäiset tytöt. Taikka se oli oikeastaan jotenkin syvempää eroa. Nopsa oli liian tuttu, Nopsa oli liian toverillinen; hänet otti aivan tasaveroisena

kaverina. Tyttö kaipasi jotakin ihmeellisempää, väkevämpää ja miehekkäämpää. Sellaista, joka ei pyytänyt, vaan otti ilman muuta. Sankaria! Pyh, roskaa — tylsää. Ei hän sentään ollut enää mikään viidesluokkalainen elokuvatähtien kuvain keräilijä.

Yksinkertaisesti, Nopsa oli pentu. (AS, 21.)

Irene on lupumassa koulutyttöydestä, koska koulu-aika on ohi. Tämä eläytymisesitys vuodatus irenemäisine idiolekteineen: ”pahuksen kloppi, itserakas nulkki”, ”pyh, roskaa”, ”tylsää” tuntuu luonnolliselta ja voisi sopia nykyajan lakkiaisiin valmistautuvan nuoren naisen puheeksi, mutta kuuluu siinä toisaalta jälleen vanhemman mieskertojan tiliin laitettavaa idiolektiäkin. ”Kummallista, miten pojat tuntuivat kehittyvän paljon myöhemmin kuin tytöt”, kuulostaa kertojan puheelta. Kertojan argumentointia on puolestaan se, että idiolekit vuorottelevat.

4.4.2 *Farsan tyttö*

Isän tyttö on romaanissa yksi uuden naisen figuuri. Isä ei koko romaanin kerronnan kuluessa kohtaa suoraan tyttärensä kautta kokonaista uutta naista, häivähdyksiä kyllä. Isän kokemana tuo kohtaaminen kuitenkin saa syvimmän merkityksen. Määrällisesti hän myös pohtii eniten uutta ilmiötä. Hänen näkökulmastaan asia myös näyttää voimakkaimmin, kun koodan ja päätöksen kautta kertojan argumentti kääntyy traagisuuden puolelle. Professori-isä kohtaa ilmiön Irenen ystävättären, Mirren, ja aluksi nimettömän nuoren naisen, opiskelijansa, kautta sekä myös kollektiivisempänä opiskelijoiden kautta yliopistolla. Nämä nuoret naiset ovat tavallaan hänen tyttäriään, heissä on uuden naisen piirteitä, joista jotkut hän tunnistaa omassa tyttäressäänkin, mutta kaikkia piirteitä hän ei uskalla kohdata omassa lapsessaan.

Kesäniemessä isä pohtii asiaa kollektiivisena ilmiönä ja sillä tavalla hän kohtaa Irenenkin uuden naisen figuurin. Kertoja vihjailee jo tulevasta tragediasta, mutta opiskelijatyttö saa vielä nimen ennen kuin nykyajan kohtaaminen vie professorin kohdalla traagiseen tulokseen.

Alkuun professori hajamieliseen tyyliinsä huomaa Irenen kasvaneen naiseksi: ”Tyttö oli jollakin kummallisella tavalla muuttunut” (AS, 26).

Mikä sen vaikutti, sitä hän ei osannut arvioida. Pukeutumisesta se tietysti johtui, mutta hän tiesi niin vähän tuollaisista asioista. Tämä uusi oli jotakin hämmästyttävää, säpsähdyttävää, joka sai hänet heräämään omista ajatuksistaan ja katselemaan tytärtään uusin, valppain mielenkiinnoin.

Kas vain, Irene alkoi olla jo täysi nainen, tuo nuorten kehityskulku oli kummallinen. (AS, 26.)

Eläytymisesityksenä kerronta viestii kertojankin puheena ja ajatuksena kuitenkin sen, että ”tämä uusi” saa jopa poissaolevan isän huomaamaan ja valpastumaan. Lukija päätelkään, onko tämä muutos isässä positiivinen asia, kirjailija ilmaisee sen isän ja kertojan kautta. Isän puheena ja ajatuksena tämä hämmennys saa erikoista painoarvoa.

Ja nyt tämä äkillinen säväys, — että Irene alkoi olla aikaihminen, eikä enää lapsi. Lapset olivat niin helppoja, ja nyt hän vaistosi jotenkin, että hänen täytyi alkaa uusi suhde, jotenkin...jotenkin läheisempi...tai inhimillisempi...Hän ei yleensä oikeastaan koskaan kai ollut tullut tarkemmin ajatelleeksi, että lapsetkin saattoivat ajatella ja arvostella... (AS, 27.)

Waltari etenee tyyppilliseen kertomisen tapaansa: isän hämmennyksen jälkeen puhuu henkilö-Irene omalla idiolektillään kevyttä uuden sukupolven puhetta ja heti sen jälkeen kerronta taas heittäytyy KHD:ksi, jossa Irene pohtii suhdettaan isään kertojan äänen ollessa mukana:

”No, farsa, — nukahditko sinä?”

Irene katsoi isäänsä ilkamoivin, nauravin ja rakastunein silmin. Niin, hän oli nyt ihan äkkiä rakastunut farsaan. Farsa oli liikuttavan kiltti ja avuton. (AS, 27.)

Kertoja toteaa omalla puhetyylillään kuvausta korostaen että ”Irene katseli isäänsä ihan silmät pyöreinä” (AS, 27). Kerronta sujahtaa sitten välittömästi seuraavassa lauseessa taas Irenen eläytymisesitykseen:

Oliko vanhus tullut hassuksi? Auttoi takkia hänen ylleen ja tahtoi lähteä kävelemään hänen kanssaan. Sellaista, sellaista ei totisesti ollut koskaan tapahtunut. Mikähän sen nyt oli noin villinnyt? (AS, 27.)

Tässä ei ole isän kokemana uutta naista, mutta Irenen modernilla idiolektillä uusi nainen tuodaan voimalla kerrontaan. Isä kohtaa ensin myös Mirren ikaikäisen nuoruuden/vanhuuden puhuntojen kautta. Uusi nainen ei vielä näyttäydy vanhalle professorille. Hyvästellessään tyttöjä ”professori kulki tyttärensä rinnalla huhtikuisen illan hämärässä. Kokonainen lyhtyrivi lehahti palamaan kadulla heidän edessään. Kaupungin yö alkoi elää, autoineen, valaistuine ikkunoineen, mainosvaloineen”. (AS, 27.) Uusi aika näyttäytyy professorille omassa tyttäressä näin. Tytär on uudessa

ajassa mukana, mutta isä ei tunnista muuta kuin aikuisuuden tyttäressä.

Tyttö kulki reippaasti, pitkin, joustavin askelin, vartalo keinuen. Niin, hän oli pidempi isäänsä. Ja hänen kanssaan saattoi aivan hyvin kävellä samaa tahtia. Tuntui kuin askeliin olisi tullut uutta voimaa ja ryhti olisi kohentunut tuon suggeroivan, kauniin nuoruuden kosketuksesta. (AS, 28.)

Isää ja tytärtä puhuessaan kerronta muuttuu romaanissa harvinaiseksi puhunnan muodoksi: dialogiksi. Tuo dialogi käsittelee isän ja tyttären näkökulmien välillä liikkuen kaupungin muuttumista. Koko *Appelsiininsiemen*-romaanin kerronnan tapaan dialogi luisuu tässäkin parin repliikin jälkeen henkilön ja kertojan sisäiseksi puheeksi eikä lukija voi olla varma siitä, kuka ajattelee. Tämä on waltarimaista monikerroksista, fiktiivistä keskustelua.

”Silloin...silloin minun nuoruudessani täällä oli vain paljaita kallioita” (AS, 28.)

Isä katseli noita suoraviivaisia, kylmiä taloja, jotka olivat vieraita ja ankaroita, — joissa ikkunat olivat nurinpäin, oudon siniset ikkunat, sellaista äärimmäisen tummaa sinistä niin kuin jossakin barbaarisessa lasitiilikoristeessa. (AS, 28.)

”Ja nyt se on sivistyneistön Sörkka. Eiks se ole hyvin sanottu, farsa?” (AS, 28.)

”Hm...hm...” (AS, 28.)

Vähitellen kaupungin muuttumisen kokemisen myötä isän eläytymisesitykseen tulee myös kokemista nuorten käytöksen muuttumisesta uuden ajan mukana. Kokemus on vielä isän kokemana kollektiivista: isä mieltää Irenen osana ”heistä”. Tyttären näkeminen uutena naisena yksinään on tarinan alussa liian rajua tälle hajamieliselle, kiltille isälle. Romaani pohtii ja analysoi ilmiötä ja näin tekee professori-isäkin kuin personifioiden kertomuksen pohdintaa.

Isä naurahti, — ne puhuivatkin niin kummallisesti, jyrkästi, melkein raa’asti nämä nuoret. Heille piti kaiken olla aivan selvää ja särmikkäästi sanottu. Mitä heidän kanssaan oikeastaan saattoi puhua, kun he heti ensi lauseellaan pyrkivät ratkaisemaan keskustelun, viemään ajatuksen loppuun asti. He eivät osanneet puhua puhumisen vuoksi, — tai sitten heillä ei ollut mitään puhuttavaa. Heidän ajatusmaailmansakin tuntui olevan niin kokonaan toinen. (AS, 28.)

Koska isä on yliopiston professori, on varsin johdonmukaista, että hän ensimmäiseksi kokee uuden sukupolven puheen raakana ja särmikkäänä. Äitihän koki nuoren naisen käyttäytymisen liian vapaana. Isän tila on koko kaupunki ja yliopisto silloin, kun hän kohtaa tätä uutta nuoruutta, ja viimeisenä Kesäniemi, jossa isä ajatuksissaan käy asian läpi.

Yliopistossakin oli leimaavana täydellinen ihanteiden puute. Kylmäverinen asiain tarkastelu. Nuoret tarkastivat ihmisiä laumoina, — aivan uudet perusprinsiipit hallitsivat nykyään maailmaa, — elämän taistelu oli säälimättömämpi kuin ennen, temppe nopeampi, heidän maailmassaan ei ollut sellaista käsitettä kuin humaani rauha. He tahtoivat vain realiteetteja, — ja tekivät niiden pohjalta omat häikäilemättömät johtopäätöksensä. (AS, 28.)

Kerronta rakentuu hyvin johdonmukaisesti kulkevin, rinnakkaisin kohtaamisstruktuurein nimenomaan isän kohdalla. Isän ja uuden naisen kohtaamiset ovatkin romaanin tärkein struktuuri. Romaani etenee kuin portaissa kulkien, rappunen kerrallaan, tätä teemaa ylöspäin. Irene ei yksinään näyttäyty isän näkökulmaan arveluttavana uutena naisena, vaan sen tekevät muut nuoret naiset ja hyvin heiveröisesti tytär yhdessä muiden kanssa. Irenen kasvun kohdatessaan isä tuntee ”kaihomielisyyttä” (AS, 29), kun hän ”vanha mies, saattoi kahta nuorta tyttöä heidän kevätjuhlaansa, kahta siroa, kaunista nuorta tyttöä huhtikuuisena, kylmänä pilvisenä iltana”. Kirjailija käyttää kertojan retoriikkaa voimalla uuden naisen isän kohdalla. Kertoja puhuu voimakkain kontrastein ja eläytymisesitys tulvii deiktisiä ilmauksia, jotka tulevat suoraan kokevan isän näkökulmasta. Samoin toimii dialogi Irenen kanssa, jossa kontrastina isän vanhakantaiseen puheeseen on Irenen moderni slangi. Samanlaista kirjailijan argumentointia on myös se, että uusi sukupolvi tulee isän kautta esitettynä maskuliinisena, negatiivisena ja päätyy siihen, että nuoret miehet raiskaavat joukolla opiskelijatyttö, joka liikkuu yksinään kadulla. Nainen on Annikki Sandberg, johon professori on luennoilla ja seminaareissa rakastunut. Annikki on moderni nainen, mutta ei keinotekoisesti itseään korostava. Helle Kannila vertasi arvostelussaan v. 1931 Annikin syvällisyyttä Irenen pintapuolisuuteen. Olen samaa mieltä pinnallisuudesta, mutta tarkennan hiukan. Tytöt personoivat uuden naisen eri puolia Waltarin, *Appelsiininsiemenen* kertojan ja mieshenkilöiden keskustelussa ilmiöstä.

4.4.3 *Mirre ja Annikki, opiskelijatyöt*

Mirre on se nykyajan tyttö, joka näyttäytyy professori-isälle ensimmäisenä ja selkeämmin uutena naisena. Tyttäressä isä ei vielä

uskalla koko ilmiötä käsitellä eikä nähdä. Mirressä on jo niitä uuden naisen elementtejä, jotka Irenessä vielä ovat piilossa, mutta Mirressäkin elementit ovat vasta puhkeamassa. Tyttö representoi enteellisesti työssäkäyvää itsenäistä naista kertoessaan aikovansa opiskella lääkäriksi.

Mirre ei kyennyt voittamaan ujouttaan, hän tunsi itsensä tylsäksi ja puhui melkein tylästi. Mutta professori ei huomannut sitä. Hän oli siksi hämmästynyt. Tuo tyttö, joka vaikutti nuoruudessaan niin hennolta ja solakalta, jolla oli pitkät, kapeat ja vähän kylmät sormet. Hän siis aikoi ryhtyä lukemaan lääkäriksi, vaivalloiselle, todella vastuunalaiselle uralle. (AS, 30.)

Koska kyseessä ei ole oma tytär, professori ottaa asian oudon ymmärtävästi, vaikka onkin aluksi hämmästynyt. Hän jopa ”punoitti mielihyvystä, kun hän oli saanut tytön puhumaan noin luottamuksellisesti” (AS, 30). Hän ”kyseli vielä jotain medikofilistä, oppimääristä, harjoitteluajoista”, vaikka asiat eivät ”häntä oikeastaan intresseeranneet, mutta tyttö tuntui mielellään puhuvan niistä” (AS, 30).

Irene kuuntelee tätä keskustelua hämmästyttävästä naisen tulevaisuudesta tuntien itsensä ”jollakin tavoin hylätyksi ja ajalehtivaksi” (AS, 30), koska ei itse ole vielä ollenkaan ajatellut tulevaisuutta. Irene ja Mirre ovat kuitenkin yhdessä uusi nainen ja osa tuota ilmiötä olikin toverillisuus. Kertoja puhuu heistä usein muodossa tytöt. Tytöt häviävät porraskäytävään mennessään Kurt Waldhofin kohtalokkaille kutsuille. Isä jää seisomaan ”kadulle”, lähtien sitten ”hyvin hitaasti kävelemään eteenpäin, jonnekin” (AS, 30).

Professori on kohtaamassa nykyaikaa. Isä kävelee hitaasti jonnekin. Hän kuitenkin kävelee eteenpäin, ajatellen, että ”eh`kei, eh`kei hän sentään ollut niin vieras tälle ajalle ” (AS, 30). Professori alkaa kuitenkin muistaessaan miten ”tämä sukupolvi antoi polttaa ruumiinsa” haluta ”päästä rauhaan nukkumaan, kotimaan multaan lehtipuiden varjon liikkussa mullan kamaralla” (AS, 30).

Ja kaupunki kasvoi, tänäkin parina vuonna syntynyt puistokatu. Hän pysähtyi ja kosketti sormellaan vaivaisen, mustan puun oksaa. Ja siinä, huhtikuisen illan pimeässä hän tunsi harmaanvalkoisessa kädessään, jonka suonet kohoilivat paksuina ja sinertävinä, miten silmut alkoivat paisua ja puhjeta kuivasta puusta, joka imi elämää maapyörylästään kovan sementin keskeltä. (AS, 32.)

Professori on lähdössä tyttärensä puolesta uudestisyntymisen

matkalle, jonka toinen vaihe on vihreän maailman opas.³⁵³ Hän on avuton omaa elämäänsä aloittavan tyttärensä suhteen. Mies kokee yhtä aikaa oman vanhuutensa ja tyttären orastavan naiseuden, omat harmaanvalkoiset kätensä, joissa suonet kohoilevat ja mustan puun paisuvat silmut. Professori alkaa valmistautua Äiti Maan kohtaamiseen.

Omituinen, havahtuva, kylmä ilta. Hän piteli avuttomasti kädessään tuota mustaa lehdetöntä oksaa arkoine silmuineen. Nuo tytöt, — Irenekin siis alkoi olla täysi-ikäinen, alkoi omaa elämäänsä, vieraantunutta, kaukaista elämää. Ja hän, — elämän ilta läheni, ja mitä hän oli tehnyt pitkistä vuosistaan? Kuollutta, kuollutta työtä. Miten vähäpätöisiltä tuntuivat paksut kirjat ja tahraantuneet käsikirjoitukset tämän ainoan havahtuvan puunoksan rinnalla! (AS, 32–33.)

Kertoja tuntuu oikein herkuttelevan tällä professorin väsymyksen kokemuksella. Professorin eläytymisesitys juuttuu voimalla näihin tuntemuksiin. Niitä peilataan nuoren sukupolven ohjelmanjulistukseen ruumiinkulttuurista. Lukijassa herää jälleen epäily siitä, kuka tässä nyt kokee näin. Iällisesti professori ei tarinassa ole vielä niin vanha, mitä puhunta antaa ymmärtää. Ehkä nyt puhuukin vanha ja väsynyt kertoja, joka ei jaksa nuoren sukupolven ”raakaa” puhetta, kun kaiken pitää olla ”aivan selvää ja särmikkäästi sanottua”, kun ”yliopistossakin oli leimaavana täydellinen ihanteiden puute”, kun ”elämän taistelu oli sääliittävämpi kuin ennen, temppe nopeampi” (AS, 28). Krematorio on jälleen väsyneen, vanhan miehen paikka etäältä koettuna, samoin kuin Kurtille hänen väsyttyään naisnuoruuteen ihastumiseen ja palattuaan sairaan vaimonsa lähelle. Kotiin palataan nukkumaan.

Jostakin tuolta meren suunnalta, krematorion takaa tuli kylmä, kostea tuulhenkäys. Häntä vilutti, hän painoi takin tiukemmin ympärilleen ja lähti kulkemaan vanhan miehen hitain, käännähtelevin askelin. — Kotiin, niin, kotiin — nukkumaan. (AS, 33.)

Vaikka tytär ei selkeästi kovin paljon olekaan viettänyt aikaa isän kanssa, on tämä kuitenkin ollut hyvin tärkeä hajamieliselä mentaalitasolla. *Appelsiininsiemenen* puhunta kertoo asian puhuen isän ja tyttären suhteen julki tarkemmin vasta romaanin loppupuolella. Kun tytär on kihlautunut, eikä häntä ”näkynyt enää juuri milloinkaan kotona” (AS, 373), ”professori jäi aivan yksin — yksin enemmän kuin koskaan ennen”, sillä ”aikaisemmin hän ei ollut kaivannut ymmärtämystä ja myötätuntoa perheen puolelta” (AS,

³⁵³ Pratt 1981, 136, 137.

374). Romaanin spatiaaliselle rakenteelle kuvaavasti professori alkaa tässä vaiheessa käydä yksin elokuvissa. Hän yrittää sopeutua nykyaikaan niin kuin tytärkin, koska tämä on isältä nyt pois nykyaikaa edustamasta. Tyypillistä romaanin argumentaatiolle on, että elokuvissakin käy vanhempi mies eikä nuori nainen: uusi nainen -tematiikkaa romaanissa pohtii mies. Kukaan muu ei romaanissa käy elokuvissa, professori tosin melkein vei Sanni-vaimon elokuvaan. Professorille ei elokuvateatteri paikkana ole tärkeä, vaan häntä kiehtoo kuvien liikkuminen, joka tuo paitsi rytmiä myös vaihtelua hänen elämäänsä, josta on kadonnut tyttären myötä nopea rytmi.

Hän alkoi yksin käydä elokuvissa; eihän kukaan koskaan kysynyt häneltä, missä hän oli. Hän kaipasi liikkuvaa vaihtelua elämänsä yksitoikkoisuuteen. Oli kuin ajan nopea rytmi olisi tarttunut salaa häneenkin, saanut hänen hengityksensä käymään katkonaisemmin, sydämen sykkimään epätasaisesti. (AS, 375.)

Väsyneen isän ajattelussa ja siinä, miten se kerrotaan, saa ilmauksensa ikiaikainen ambivalentti naisjumaluus. Silloin, kun isä ei vielä tiedä raskaudesta, tytär merkitsee hänelle arkaa oksaa silmuineen, puhkeavaa hedelmällisyyttä. Äitijumalattaren kuvaan kuuluu myös hallita kuolemaa, hän on elämän alku ja loppu. Kun professori sairaana ja väsyneenä haaveilee maalle lähdestä, hän haluaisi ottaa tyttärensä mukaan väsyneelle matkalleen Kesäniemeen. Tytär kieltäytyy aluksi ja tyttären uudestisyntymismatkalla on initiaatiota edeltävä vaihe: hän lähtee Kurtin kanssa automatkalle Helsingin ympäristöön eikä isän kanssa ”mylläämään puutarhaan”, ”likaista multaa ja lantaa, hyi, hitto” (AS, 59). Ennen Äiti Maan kohtaamista yhdessä isän kanssa tytär kohtaa seksuaalisuuttaan automatkalla vihreään metsään, menee naimisiin, viettää häyönsä, jota isä ei oikein tohdi ajatella ja tulee raskaaksi.

Erikoinen ratkaisu kirjailija Waltarilta on se, että tyttären raskaus ja suhde isään keskustelevat uuden Stockmannin tavaratalon ”lounashuoneessa”. Toisaalta tämä viestii romaanin olennaisesta tematiikasta. Stockmann on mentaalisesti uusin paikka kaupungissa ja siellä käydäänkin nyt romaanin tärkein keskustelu naiseudesta. Keskustelu käydään piilotetusti isän ajatuksissa ja reaktioissa tyttären ajatuksiin ja ulkoiseen olemukseen. Keskustelua käydään niin ikään tyttären ajatuksissa ja hänen reaktioissaan fyysiseen, mutta myös mentaaliseen isään. Taustalla puhuu idea Jumalan Äidistä ja Äiti Jumalasta yli kulttuuri- ja tunnustusrajojen ja keskustelun tai pohdinnan aiheena kuuluu neitsytäiti naisihanteena. Lähi-idän ja Välimeren alueen esikristillisissä uskonnoissa Äiti Jumalattarella oli keskeinen asema. Jo ennen Mariaa oli olemassa myytti neitseellisestä Äiti Jumalattaresta, joka loi elämää omasta itsestään ja oli näin kaiken olevaisen alkuperä ja perusta. Neitsyys saattoi symboloida

hänen ikuisesti uudistuvaa nuoruuttaan ja itseriittoisuuttaan. Kaikki elämä tulee näitten myyttien mukaan naisesta, niin psyykkisesti kuin fyysisestikin.³⁵⁴ Waltarin mies kipuilee tämän myytin edessä eikä oikein tahdo tohtia ottaa vastaan tietoisuutta naisen itsenäisestä, miehestä riippumattomasta, luovasta tietoisuudesta.

Johdonmukaisesti romaanin uuden naisen miehelle etsimiselle mies lähtee naisen kanssa naisen uudestisyntymismatkalle. Teollistuneen, kaupungistuneen maailman arvojen kieltäminen voidaan nähdä kadotetun naisminän etsintänä, paluuna syntylähteille.³⁵⁵ Kadotettua naisminää etsivät maaseudulta Kesäniemestä ensin isä, sitten myöhemmin isä ja tytär yhdessä, mutta tytärkin enemmän isän kokemisen kautta.

Isä kokee myös tyttärensä nuoren naiseuden siinä nuoressa opiskelijatyössä, johon hän rakastuu. *Appelsiininsiemen*-romaanissa myyttinen isän ja tyttären suhde puhutaan samaan tapaan kuin monessa muussa teoksessa. Kuvaan tulee toinen nuori nainen, joka vertautuu mentaalisesti menetettyyn tyttäreeseen jo ikänsä puolesta mutta myös ulkoisesti. Tässä nuoressa naisessa ovat vain ne uuden naisen piirteet, jotka sopivat professorin naiskuvaan. Isä haluaakin ”unohtaa vieraantuneen, täysikasvuisen tyttärensä”. Hän haluaa unohtaa ”kaikki monimutkaiset, brutaalisti ajattelevat ihmiset, paeta omaan resignoituneeseen, viileään maailmaansa, joka ei löytänyt kosketuskohtaa tämän elämän kanssa” (AS, 391). Professori vertaa Annikkia ”valkovuokkokenttiin ja koivujen keväisiin runkoihin” (AS, 392). Myöhemmin, kun tytär on vihitty, isä ajattelee ”hääyötä tuntien pientä, vaistomaista vastenmielisyyden värinää” ja miettii Annikkia, jonka ”vaalea, kapea pää, viattomat silmät ja hieno punertava iho” keinuu hänen mielessään (AS, 392). Tytär näyttäytyy sinä uutena naisena, joka on jo tehnyt eroottisia retkiään: ”Irenestä saattoi kyllä nähdä, ettei hääyö enää tuottanut mitään yllätyksiä hänelle. Nämä nuoret kyllä pitivät kiirettä maistaessaan kiellettyä hedelmäänsä puoliraakana” (AS, 389). Tyttären hääyötä miettiessään professori kokee rakkautensa siihen naisnuoruuteen, jota tytärkin aikaisemmin hänelle merkitsi ja nyt merkitsee Annikki:

Hän tahtoi unohtaa vieraantuneen, täysikasvuisen tyttärensä, — unohtaa kaikki monimutkaiset, brutaalisti ajattelevat ihmiset, paeta omaan resignoituneeseen, viileään maailmaansa, joka ei löytänyt kosketuskohtaa tämän elämän kanssa. Paitsi yhdessä asiassa.

Ja jälleen keinui hänen mielessään tuo vaalea, kapea, pää, viattomat silmät, hieno, punertava iho, jossa ei varmasti ollut hiventäkään puuteria. (AS, 392.)

³⁵⁴ Vrt. esim. Tallqvist 1920, 8, 9; Koivunen 1994, 14-17.

³⁵⁵ Felski 1989, 1332; Pratt 1981, 16-24; Tuohimaa 1989, 146.

Koska mies on oppinut teoreetikko, hän pohtii asiaa syvemmältä ja toteaa Goetheä ajatellen olevansa vanha. Tämä on hänessä henkistä vanhuutta, sillä hän ei iältään kuitenkaan ole vanha vaan keski-ikäinen ainakin nykyisten mittapuiden mukaan. Täytyy tietysti ottaa huomioon, että nimenomaan miesten keskimääräinen elinikä on noussut vuosisadan alkukymmeniltä. Tässä representoituu tietysti myös 1930-luvun vanhan ja uuden sukupolven kamppailu, josta Paavolainen ja Vaaskivi reippaasti puhuivat. Professori toimii kuin Irene tämän pohtiessa nuorena naisena: hän katselee ympärilleen ”vanhassa huoneessa, ettei vain kukaan olisi näkemässä hänen ajatuksiaan”. Irene pelkää konkreettisemmin, että joku muukin näkee hänen nuoret jäsenensä peilistä, kun taas teoreetikkoisä pelkää, että joku näkee hänen ”ajatuksensa” (AS, 392). Tässä puhuu myös ajan patriarkaalinen käsitys miehestä edustamassa järkeä, kun taas nainen samaistuu luontoon, johon puolestaan liittyy vähempiarvoisia ominaisuuksia, kuten tunne ja ruumis.³⁵⁶

Paitsi tyttärestä jo kadonneisiin nuoren naisen positiivisiin piirteisiin Annikki, jonka nimikin on professorin mielestä ”vaalea ja kaunis” (AS, 392), vertautuu suomalaiseen keväiseen luontoon ja vanhan Goethen nuoriin rakkaudenkohteisiin. Professori ei ennen ollut käsittänyt sitä, että Goethe saattoi rakastaa ”jotakuta kypsymätöntä lasta”, mutta ”nyt hän sen äkkiä käsitti” (AS, 392).

Tuon vanhuuden syvän kaipauksen nuoruuden puoleen, myöhästyneen elämänjanon, joka halusi uudistaa kaiken hukkaankuluneen elinvoiman ja turhaan työhön käytetyt hetket. (AS, 392.)

Annikki näyttäytyy professorille luentosalissa ja seminaarikirjastossa käsivarret peitettyinä, mutta vaalean metafora kuvaa häntäkin. Professori viihtyy Maariankadun seminaarikirjastossa nähdessään ”kaukaisen lampun valokehässä tuon kapean, vaalean pään, puhtaan ihon, silmien viattoman kirkkauden” (AS, 376, 377). Kun tyttö ottaa hänet kiinni kotimatalla ja ”he seisoivat kahden Ritarihuoneen puistikon pienen, vedettömän ja märän suihkulähteen luona”, tuntee professori itsensä avuttomaksi ja miettii, ”miten hän voisi hetkisen kauemmin pitää luonaan tämän aran, vaalean auringonsäteen” (AS, 377), kun tytär on nyt menetetty toiselle miehelle. Professori vierastaa ennakolta ajatusta, että tämä arka, vaalea auringonsäde, ”tämä hento, kapea, herkkä ja viaton tyttö tulisi kuivan tieteelliseksi, järkevästi ja intohimottomasti arvostelevalaksi, historialliseksi naispapukaijaksi ja sanakirjaksi” (AS, 378). Kertoja keskustelee professori-isän puhunnan kautta ajan yhdestä idealisoidusta naistyypistä: ylijäämäisestä, yksinäisestä naisesta eikä professori toivo

³⁵⁶ Ks. Kuusinen 2008, 81; Theweleit 1990, 432.

ihastukselleen tätä roolia.³⁵⁷ Tässä yhteydessä kertoja toisaalta voi käyttää ”viaton” -käsitettä eikä sitä tarvitse peitellä kaksinkertaiseen metaforarakenteeseen, koska kyse ei ole hankalasta seksuaalisesta vaan älyllisestä viattomuudesta. Tyttö tahrataankin ensin älyllisen viattomuuden alueella ja vasta sitten fyysisesti, mikä sopii hyvin professorin tiedemiesdiskurssiin. Nuori mies, ”vastaväittäjä”, ”umpimähkään valittu miesylioppilas”, tyrmää täysin Annikin Danten tekstejä käsittelevän seminaarityön, jota professori itse oli pitänyt ”hyvin naisellisena, pikkudetaljein luotuna kuvana Danten Italiasta” (AS, 414). Hiukan puhuu taas myös patriarkaalinen ideologia miehen ja järjen sekä toisaalla naisen ja tunteen yhteenkuulumisesta. Vaikka tahraminen tapahtuu tytölle, kuvataan kokemus vanhan professorin kautta. Tytön kokemus vaietaan pinnalliseksi ”joko – tai-tuntemiseksi”, hän on ”nuori, siksi intohimoinen intellektuaalisessa elämän kauneuden janossaan”, ja professori analysoi myös tytön surun tieteen hallinnassaan:

Vastaväittäjä silmäili kuulijakuntaansa, piti pienen paussin. Tyttö oli painanut päänsä alaspäin, ei näyttänyt kasvojaan. Professori tunsu, miten hänen omat kasvonsa olivat vihasta punaiset. Miten tuo mies kehtasi ryhtyä tahramaan viattominta, puhtainta mieltä tuollaisilla tarkeyksillä. Tämä oli häpeällistä, — mahdollisesti noissa ajatuksissa saattoi olla jonkinlaista todellisuuden pohjaa, tavallaan mielenkiintoistakin näkemystä. Mutta miksi oli välttämätöntä tuoda se noin jyrkästi ja raa’asti esiin. Jotakin hienotunteisuutta olisi pitänyt olla, alkeellista kohteliaisuutta, ei tuollaista syvää, hiljaista ivaa koko tytön edustamaa ajatustapaa kohtaan. (AS, 417.)

Onnettoman seminaari-istunnon jälkeen Annikki ja professori kulkevat ”kahden suojaisia iltakatuja, molemmat epätietoisina ja hämillään tästä heidän yhteisestä luottamuksestaan, joka oli enemmän ja syvempää kuin vain opettajan ja oppilaan suhde” (AS, 421). Vain tarkan, moninkertaisen lähiluvun jälkeen ja koko romaanin luettuaan lukija saattaa ymmärtää tämän metaforisen vihjeen ennakoivan tytön ja professorin traagista tulevaisuutta. Ensimmäisellä lukukerralla tarina muuttuu lähinnä koomiseksi tässä vaiheessa. Professorin tunnekokemukset tuntuvat liioitelluilta. Koska teksti rakentuu spatiaalisesti, sitä on vaikea ymmärtää ja se tuntuu paradoksaaliselta liioittelulta:

Ja rajattoman surumielisenä professori mietti, miten kauan hän saisi pitää tätä nuorta, puhdasta olentoa suojeluksessaan, milloin tämän täytyi astua ahtaaseen, likaiseen elämään yksin ja avuttomana. Nämä kauniit,

³⁵⁷ Ks. Roberts 1994, 1-6.

kapeat jalat joutuisivat nekin kerran astumaan hämäriä, kiihkeitä polkuja, — noiden silmien puhtaus hämärtyisi intohimon sakeaan kuohuun. (AS, 421.)

Kertomus etenee spatiaalisesti niinkin pitkälle kuin kuolemaan eikä lukupaikkaa ole aivan helppo löytää. Tytön älyllinen raiskaus vihjaa myöhemmin tapahtuvaan fyysiseen raiskaukseen, jonka äärellä professorin kuolemanväsämyksen jo ymmärtääkin, mutta tämän lukija ymmärtää vasta luettuaan koko romaanin.

Tässä aivan, hämäärällä, lumentuoksuvalta kadulla oli viileä, kaunis ikuisuus. Ja hän tunsi äkkiä janoavansa vapauttavaa, lempeää kuolemaa, niin kuin vain vanha mies voi sitä janota kaikkien pettymyksien ja suuren katkeruuden jälkeen. (AS, 421.)

Yliopistolla pidetyn pienen sävellyskonsertin väliajalla, huomattuaan, että ”tämä musiikki ei löytänyt hänen sydäntään, hermostutti vain irratsionaalisuudella” (AS, 450), professori menee tupakkahuoneeseen ja kuulee siellä, että ”eräs yliopiston nykyisistä opiskelijoista oli joutunut väkivallan uhriksi” (AS, 450). Pala palalta professorille selviää, että kyseessä on juuri hänen uuden rakkautensa kohde, Annikki Sandberg, joka raiskauksen jälkeen oli mielisairaalassa hoidettavana.

Ratsastava poliisi oli sitten myöhemmin löytänyt hänet puolitajuttomana, vaatteet inhoittavasti revittyinä kaukaa Sörnäisten puolelta. Jokin tuntematon humalainen miesseurue oli siepannut hänet autoon tieltä, olivat ehkä luulleet joksikin palvelustytöksi tai tavalliseksi huonoksi naiseksi, — olivat tehneet hänelle autossa karkeata ja häpeällistä väkivaltaa lyötyään hänet ensin pökerryksiin, kun hän oli yrittänyt huutaa. (AS, 451.)

Tämä tieto on professorille niin raskas, että hän haluaa ensiksi yliopistolta ulos: ”ulos, — ulos hän tahtoi. Ensiksi pois täältä. Missä oli ihmisiä ja kasvoja” (AS, 452). Kadulla hän ”tunsi herättävänsä huomiota, kirkas kylmä ilma virvoitti jotenkin” (AS, 453). Kevätilta tuntuu nyt sairaalta ja ”professorin voimat alkoivat pettää”, hän ymmärtää vasta jälkeinpäin, että ”jossain kadunkulmassa jarruttavan auton kurasiipi oli työntänyt hänet kumoon” (AS, 453). Professori tuntee itsensä sairaaksi: ”ruumis tuntui epätoivoisen sairaalta”. Jotenkin professori pääsee kotiin, mutta ”ikinä hän ei olisi osannut selittää tai kertoa, mitä katuja pitkin hän oli kulkenut, mitä hän mahdollisesti oli tehnyt” (AS, 453) Kotona ollessaan professori kuumeisena vaipuu ”väliin raskaaseen horrokseen”, näkee ilkeitä unia ja hereillä ollessaankin ”tahtoi tietoisuus tuosta hirveästä tunkeutua hänen tajuntaansa”:

Mielikuvitus toimi itsenäisesti, pakotti hajanaiset kuvat liukumaan aivojen halki, konstruoi ja rakensi yhteen. Hän näki mielessään auton pimeällä tiellä, kaameassa pimeässä, näki juopuneiden miesten raat, vastenmieliset kasvot, kuuli heidän törkeän keskustelunsa. Tyttö halvassa, kuluneessa päällystakissaan sattuu autolyhtyjen valopiiriin, auto pysähtyy, raaka, humalainen ääni huutaa jotakin. Tyttö koettaa paeta, juosta, hätä, vaistomainen kauhu viattomassa mielessään. Hän käsittää vain epämääräisen vaaran, ei muuta. Väkevät, rumat kädet tarttuvat hänen hentoon ruumiiseensa. Häntä lyödään raasti, hänen vaatteensa revitään, hänen jäseniään kosketaan likaisin, saastaisin käsin, nauretaan. Muserretaan kaikki hänessä. Heitetään tielle, kun humala alkaa hälvetä ja seurausten pelko ajaa pakenemaan. (AS, 454.)

Erikoisella tavalla tässä artikuloituu naisen raaka kohtelu. Kerronnassa ei enää luoteta pelkkään miehen eläytymisesitykseen, koska nyt ollaan naisellisen kokemuksen ytimessä. Kertoja kertoo eksplisiitisti, että miehen mielikuvitus toimii itsenäisesti. Kuvat ovat niin voimakkaita, että mielikuvituksen on pakko konstruoida ja rakentaa yhteen. Kun kertoja näin kertoo tytön raasta kohtelusta, on miehen mielikuvituksen kautta koetussa raiskauksessa silminnäkömiehen kokemus. Tämäkään raaka naisen kokemus ei tule naisen kautta kuvattua, vaan sen kokee mies. Mies kokee asian niin voimakkaasti, että lähtee maalle, ”kaikkien muistojensa tyyneen, rauhalliseen pakopaikkaan, pois tästä julmasta kaupungista” (AS, 455). Irene ei koskaan kohtaa faktisesti Annikkia, mutta tämä kohtaaminen tapahtuu isän mielikuvissa ja ajattelussa. Annikissa isä kokee sen, mitä tytär olisi voinut kohdata uuden naisen roolissaan, mutta suhteessaan Annikkiin isä kokee myös myyttisen, ikaikaisen isän ja tyttären suhteen.

Diskurssin yhtenäisyys on itse asiassa erillisten alkeisosien artikulaatio. Nämä osat voidaan niveltää yhteen uudelleen eri tavoin, koska niiden välillä ei vallitse välttämätöntä yhteenkuuluvuutta. Ykseys, jolla on merkitystä, on kytkemä artikuloitujen diskurssin ja ideologisten aineiden välillä.³⁵⁸ Riippuu lukijasukupuoletta ja -sukupolvesta, miten tällainen yhteenkuuluvuus tulee luettua. Olen vakuuttunut siitä, että nykyaikainen naislukija lukee Annikin edustamaa uuden naisen diskurssia eri tavalla kuin 1930-luvun naissaati sitten mieslukija. 1930-luvun arvostelijat kiinnittivät tietysti huomiota vanhan isän omituiseen hajamieliseen poissaoloon konkretiasta. Selkeimmin asian ilmaisee Lauri Viljanen Helsingin Sanomissa (16.10.1931):

³⁵⁸ Hall 1992, 368.

Vanha professori omalla tahollaan sortuu lopullisesti avuttomaan yksinäisyyteensä, kun hänen viimeinen aineettoman hento kosketuksensa elämään katkeaa väkivaltaisesti erään räikeän tapauksen johdosta.

Arvostelijan lukupaikka on ajankohdasta riippumatta nopeasti otettava ja hylättävä. Uudemman kerran luettuna diskurssit fiktiossa niveltäytyvät myös yhteen eri tavoin kuin ensimmäisen kerran lukiessa. Waltarin tapa artikuloida tuottaa naisdiskursseja eri näkökulmista koko ajan päällekkäin ja lukijan on luettava diskurssia tällaisena kohtaamisten kimppuna: luettava, purettava ja tuotettava uudenlaisia kytkentöjä. Lauri Viljanen toteaa tämän 1930-lukulaisittain siten, että Waltarille on luonteenomaista tuoda ongelmat esille ”tavalla, jossa sekaantuvat toisiinsa haaveellinen tunnelmointi, naiivi kyynillisuus ja melkoisen rohkea aistillisuus”.

Waltari rakentaa monessa teoksessaan kuvion niin, että isän ja tyttären suhde saa isän muistamaan oman nuoruutensa hauraat, viattomat ja kauniit rakkaudet sekä sitten rakastumaan tyttären ikäiseen naiseuteen. Traagisimmillaan ikiaikainen, myyttinen kuvio kerrotaan *Surun ja ilon kaupunki* -romaanin johtaja Sunnilan kokemusten kautta. Tässä romaanissa kuvio toistuu kuin koston jumalattaren tuomana pakkomielteenomaisena noidankehänä. Johtaja Sunnila on nuoruudessaan raiskannut maahan tulleen itävaltalaistytön ja tämä julma tapahtumaketju, joka toisaalta vertautuu hyvin kauniiseen nuoruudenrakastumiseen, kertautuu johtajan tyttären kohtalossa aluksi vihjeenomaisesti. Johtaja kokee aina tyttären ”solakoissa, valkoisissa jäsenissä” näkevänsä tuon raiskaamansa naisen. Myös tyttären ikäiset, pesäpalloa pelaavat nuoret naiset näkyvät johtaja Sunnilalle tyttöinä, joilla on ”valkeat ja paljaat käsivarret, joiden valkoisuuteen ei päivänpaiste ole vielä ehtinyt imeytyä” (SJK, 179). Waltarin valkoisen metafora toistuu taas kerran. Romaanin lopussa johtaja näkee tyttären tulevan kaunis päällystakki tahriintuneena kotiin. Johtaja huomaa, että ”tytön sinisestä puvusta on rinnan kohdalta reväisty palanen, niin että iho hohtaa valkoisena” (SJK, 287). Johtaja miettii peläten tyttärensä joutuneen saman rikoksen uhriksi, mihin hän itse nuorena syyllistyi:

Voisiko elämä sillä tavoin kerrata itseään? Voisiko olla olemassa kosto, joka iskee aavistamatta ja äkkiä, salakavalasti takaapäin voiman ja menestyksen korkeimpana hetkenä ja arimpaan kohtaan. Ja samalla tavoin, järkähtämättä toistaen itseään, toistaen tapausta, joka on mennyt ja unohtunut niin kokonaan kuin sitä ei koskaan olisi tapahtunut. Ja äkkiä hän näkee mielessään öisen kadun, aution, liikahtamattoman kadun ja aavemaiset lyhdyt ja ikkuna avautuu kolahtaen viidennessä kerroksessa ja sininen, solakka hahmo suistuu kadun kiviin. (SJK, 288.)

Waltari käyttää impressionistista kolorismia juuri tällaisissa

metaforisesti merkittävässä kohdissa kaikissa teoksissaan. *Surun ja ilon kaupungissa* johtaja Sunnila katselee vuoteeseen mennyttä tytärtään ja näkee valkeat käsivarret, jotka ”hohtavat solakkoina, marmorisina peitteellä, vaalea tukka himertää kultaisena yölampun valossa” (SJIK, 289). Neidon idean symbolina Waltari käyttää valkoista läpi tuotantonsa. Tämä valkoinen viattomuuden symbolina ei ole mitenkään uutta. Odysseuksen Nausikaa on helo-olka Mannisen kääntämänä ja valkeat käsivarret hänellä on muissakin käänöksissä ympäri maailman.³⁵⁹

4.4.4 *Bobbattu moottorimorsian vai tyttö vaaleanvihreässä metsässä?*

Rakastuminen kauniiseen neitiin saa autonkuljettaja Lehtisenkin rakastumaan ihmiseen auton sijasta. Tässä on kertojan vihjeenomaisena viestinä ajatus siitä, että uuden sukupolvenkin nuori nainen, vaikka kulkee vähissä vaatteissa, on miehelle nainen. Waltari ottaa näin kantaa Vaaskiven ja Paavolaisen voimakkaisiin ajatuksiin ajan epäeroottisuudesta naisen paljastaessa enemmän kuin ennen ja ollessa poikamainen: ”rinnaton ja lantioton, siro, urheilun treenaama ja pojankaltainen”³⁶⁰. Irene on autonkuljettaja Lehtiselle tällainen moderni nainen kuitenkin vasta sitten, kun hurmion hetki bussimatkalla on ohi ja autonkuljettaja palaa reaali maailmaansa, johon ei kuulu hienot kaupunkilaisneidit, ”professorintytär, jonka syreenintuoksuvaa, pehmeää ihoa hän tuskin olisi uskaltanut koskettaa kovettuneilla käsillään”. Näihin kovettuneisiin käsiin ”oli ikuisiksi ajoiksi takertunut bensiinintuoksu ja musta, palanut rasva” (AS, 198).

Mielenkiintoisella tavalla Waltari yhdistää Vaaskiven koneihmisen kritiikkiä ja puhetta ” erotiikan inflatiosta” tässä episodissa, jossa autoja rakastava maskuliinisena kuvattu maalaismies rakastuu uuteen naiseen, joka ei hänelle kuitenkaan näyttäydy rohkeimmillaan.

Uusi ruumiinkulttuuri, ei vähemmän saksalainen alastomuudenkultti, on totuttanut molemmat sukupuolet katsomaan ujostelematta ihmisen fyysillisiä muotoja, ja lukemattomat hietarannat, kylpyläalueet ja uimahallit, ei vähimmin saksalainen Wannseen ilmakylpylä, ovat kouluttaneet uuden sukupolven silmän alastomuuden kauneusarvoille (Vaaskivi 1938, 75).

Autonkuljettaja ei näe tyttöä alastomana, hän on vielä edellistä sukupolvea maalaisuudessaan ja traditionaalisuudessaan. Tyttö näkyy hänelle keveässä, kukikkaassa kesämekossa tai uimapuvussa.

³⁵⁹ Riikonen 1985, 100.

³⁶⁰ Vaaskivi 1938, 79.

Lehtinen on ensimmäinen mies kertomuksen spatiaalisessa rakenteessa, joka näkee Irenen uimapuvussa. Ilmarinkin kanssa katsellaan aluksi muita Hietarannan uimareita ja auringonottajia. Irene on Lehtiselle ”solakka, vaalea neiti”, joka tuskin ”kehtaisi tulla hänen matkaansa” (AS, 192).

Vallaton Irene lähtee leikkiin, koska ”Lehtisen kankea, salavihkainen ihastus tuntui hyvältä” (AS, 194). Lehtisen ja Irenen vuorottelevan eläytymisesityksen kautta kertoja tuo ristiriitaa ja yhteensopimattomuutta, joka tuntuu tähtäävän sen poistamiseen: lukijalle tuodaan vastakkaisia argumentteja. Arvot törmäävät yhteen, eikä aluksi tunnu kumpikaan arvo tulevan hylätyksi, mutta vähitellen Waltarin kertoja päätyy omituiseen diplomaattiseen yhteensopimattomuuden vaikenemiseen: Irenen kautta todetaan, että ”häntä ei oikeastaan huvittanut tanssia Lehtisen kanssa, tämä oli liian kömpelö” ja kun Irene ”kulki kotiin kapeaa, kivistä, rattaanjälkien merkitsemää polkua” hän ”ei enää muistanutkaan Lehtistä, vierasta, ihastunutta autonkuljettajaa” (AS, 211). Irene tuntee, että ”maalla oli tylsää, — jäykät ihmiset, sekava torvisoitto, tuo brutaali välikohtaus, joka vaikutti häneen vieläkin syvän turvattomuuden tunteen” (AS, 211,212).³⁶¹

Täytyi! Täytyi päästä Helsingissä käymään, Ilmaria tapaamaan, — vielä heinäkuussa, eihän täällä muuten voinut kestääkään. Kun nyt vain keksisi sopivan tekosyn...Huomenna täytyi kirjoittaa Ilmarille. (AS, 212.)

Lehtiselle Irene jää uimapukuisena ja kesämekkoisena ”kipuna ja palona sydämeen ja ruumiiseen” (AS, 213).

Kauniit, solakat jäsenet, — vaaleat, lämpimänruskeat auringosta, nilkoissa hienoa, varisevaa hiekkaa. Sellaisena, kuin hän oli kerran juossut maantielle uimapuvussa, valkoinen, hieno vyökin, — sellaisena kuva oli jäänyt kipuna, palona sydämeen ja ruumiiseen. Muisti jokaisen pikkuasian. Ne varjot ruumiin kaarteissa, olkapäiden pehmeät viivat. (AS, 213.)

”Oma suuri bussi” tuntuu autonkuljettajasta ”nyt niin vähäiseltä, kömpelöltä” (AS, 213). Lehtinen asuu ”pienessä, parin metrin suuruudessa koppelissa” (AS, 212) kirkonkylässä ja miettii siellä omaa kömpelyyttään vastakohtana tytön hienolle kauneudelle. Kertoja argumentoi niin voimakkailla ristiriidoilla, että turvautuu uuden naisen figuurin kohtaamisen kohdalla kovin lopulliseen ja voimakkaaseen totuuteen, joka taas korostuu noitten ristiriitojen ansiosta. Lehtisen eläytymisesitykseen sujahtaa tytön idiolektiä ja

³⁶¹ Vrt. Perelman 1996; Blomstedt 2004.

kontrasti korostuu entisestään.

Mahtoikohan tyttö halveksia häntä kovinkin, nauraa yksin tai toisten kanssa hänen hassutuksiaan. Ajatus ei herättänyt vihaa, vain toivotonta haikeutta. Jos olikin huono ja alhainen, olihan ihminen kuitenkin. Niin katkeraa olla *vain ihminen*. (AS, 214, kursiivi alkuperäisessä tekstissä.)

Diskurssin kohtaaminen on kovin miehinen, vaikka kyse pitäisi olla Irenen ja diskurssin kohtaamisesta. Ikiaikainen naisellinen kokeminen toisen, miehen, kautta toistuu taas kerran. Irenen diskurssin kohtaaminen on kovin pinnallista, kun taas Lehtinen kokee hyvinkin syvällisesti.

Tatu Vaaskivi toteaa, että uusi sukupolvi ja moderni naisellisuus ”on herännyt seksuaaliseen tietoon — se käyttää tätä tietämystä hyväkseen inflatioajan nautinnonmetsästyksen keskellä, ja uuden asiallisen ujostelemattomuuden pohjalla viriää ajan ’epäeroottista erotiikkaa’, mekanisoitua koneihmisen rakkautta”.³⁶² Vaaskivi on sitä mieltä, että ”tämä kainostelematon, uusasiallinen steriili olento”, tämä ”tanssiva ja urheileva pikkuamatsoni, joka maalaa huulensa palavan punaiseen sydämenmuotoon, on menettänyt mahdollisuutensa sydämellisiin tunteisiin”. Tämä nainen ”alentaa itsensä miesten tasolle valitakseen itselleen rakastajia yhtä kepeän ylimalkaisesti kuin kylmäveriset, urheilevat, autoilevat poikatoverit”.³⁶³ Irene ei alenna itseään autonkuljettaja Lehtisen tasolle eikä ole vielä ”bobbattu moottorimorsian”.

Uusi nainen Irenessä herää kaupungissa Kurt Waldhofin kutsuilla tämän kotona, mutta uusi nainen keskustelee Irenen mielessä perinteisen naisen kanssa. Keskustelu päättyy Irenen kohdalla tuohon ”sydämellisten tunteiden mahdollisuuksien menettämiseen”, josta Vaaskivi puhui, mutta Kurtin päässä sama keskustelu päättyy tytön viattomuuden kokemiseen. Kunhan ensin käydään kylpyhuoneen ”verhottomassa liian kirkkaassa valossa” suudelmaan päättyvä kamppailu, joka ensin on Irenellekin ”helppotus, vapautus ja onni” (AS, 44). ”Tämä oli siis suudelma...ja...ja rakkaus”, toteaa Irene kuitenkin tämän päätteeksi ja jatkaa: ”Pyh, roskaa” (AS, 45).

Kertoja toteaa Kurtin äänellä:

Kadutti vähän jo, teki mieli lopettaa, oli väärin opettaa tytölle pahoja tapoja. Sillä tuo tyttö oli aivan viaton, sen tunsin kyllä heti. Hänhän ei osannut suudellakaan vielä, vain olla, vähän jäykkänä ja herpaantuneena. (AS, 45.)

Eroottisesti vapautunut moderni nainen ilmaistaan aluksi varsin

³⁶² Vaaskivi 1938, 78.

³⁶³ Vaaskivi 1938, 78,79.

ristiriitaisesti nuoren tytön, vanhemman miehen ja vanhemman mieskertojan näkökulmien kautta eikä päädytä mihinkään muuhun kuin turhautumiseen. Ongelma on liian suuri, seuraa nimeämisen ongelma, jonka ympärillä teksti pyörii. Tyttö on vaaleanvihreässä metsässä, vaikka onkin kaupungissa. Vaaleanvihreä symboloi heräävää seksuaalisuutta, mutta sen voi myös tulkita Prattin arkkityyppisen mallin mukaan uudestisyntymisen toiseksi vaiheeksi, avun hakemiseksi luonnosta

Tyttö konkreettisesti valitsee ”autoretken keväisille maanteille” sen sijasta, että menisi isän kanssa Kesäniemeen.³⁶⁴ Isällekin tyttö näyttäytyy nyt aikuisena naisena. Ja isä haluaa tytön mukaansa, puhuakseen tämän kanssa ”joistakin asioista, tullakseen lähemmäksi häntä, — ja hänen kauttaaan uutta nuoruutta” (AS, 58). Isän näkökulmasta uusi nuoruus nimetään ensimmäisen kerran näin epämääräisenä, kuin hiukan pelottavana. Irenen näkökulmaisesti asia ratkeaa:

”Voi farsa, rakas, kulta...Kun minua on pyydetty autoretkelle sunnuntaina. Siitä tulee niin kauhean hauskaa! Muuten minä tulisin kauhean mielelläni:”

Itse asiassa, — isän kanssa olisi pitänyt myllätä puutarhassa, likaista multaa ja lantaa, hyi hitto. Hän oli pienempänä saanut lopen kyllikseen puutarhatöistä. Vaikka olihan se tylsää, kun farsa nyt ainoan kerran pyysi. Mutta miksi sen piti tulla juuri nyt, — nyt, kun hän lopulta oli tavannut Kurtin ja Kurt oli pyytänyt häntä autoretkelle keväisille maanteille ensi sunnuntaina. (AS, 58.)

Professori-isä ei näe tyttärensä uusiaasiällisena pikkuamatsonina, vaan ikiaikojen isien tapaan toteaa tyttären kasvaneen naiseksi.

Kun Irene tapaa arkkitehti Karimaan Särkällä ja rakastuu, hänen suhtautumisensa naimakipeän backfishin figuuriin³⁶⁵ muuttuu. Subjektin kohdattua uuden diskurssin edellinen diskurssi kohdataan uudestaan ja nähdään toisin. Tämä on Waltarin tapa rakentaa romaania *Appelsiininsiemen*. Huomatessaan nuoren miehen ”yhä kasvavan, sokean ihastuksen” (AS, 130) Irene kokee Kurtin olevan ”vain suuri, raskassilmäinen, voimakas eläin”. Näin Irene kokee Särkällä. Ensin asia nimetään Irenen kautta, mutta enemmän tässä diskurssien keskustelussa on vanhempi, patriarkaalinen kertoja äänessä. Kurtin eläytymisesityksen kautta kerronta tuo toisen totuuden:

³⁶⁴ Autoretki on merkittävä vaihe tytön uuden naisen prosessissa ja auto on merkittävä paikka. Puhun tästä enemmän seuraavassa luvussa.

³⁶⁵ Backfish (paistinkala) tarkoittaa keskenkasvuista tyttöä, joka haluaa käydä aikuisesta. Ks. esim. Rajala 2008, 798.

Tuomari Waldhof taas katseli väliin Ireneä. Nautti kipeästi ja kaihomielisesti tuosta nuoruudesta, joka ei voinut eikä saanut kuulua hänelle. Tuotti jonkinlaista tuskallista tyydytystä tuo yhä kiihtyvä, salailematon flirtti. Nythän tyttö löysi miehen, joka saattoi antaa hänelle jotakin, oman polvensa miehen. Siihen ei ollut mitään lisättävää. (AS, 130.)

Kertoja ottaa reippaasti näin kantaakin: ”siihen ei ollut mitään lisättävää”. Eläytymisesityksen kautta kertoja muistuttaa Waltarin pienoisromaaneissa usein esiintyvää minäkertojaa: vanhempaa, viisastelevaa, nuoremman, kokevan minänsä kokemuksia ironisesti kommentoivaa kertojaa. Tämä kannanotto täytyy kuitenkin eläytymisesityksenä ilmaistuna lukea myös Kurtin ajatteluksi. Kurt käy läpi koko vanhemman sukupolven suhtautumisen nuoreen polveen tämän rakkauden kautta, hänet valtaa ”jonkinlainen ylemmyyden sääli tuota nuorukaista kohtaan” (AS, 130). Kurt tuntee ”alakuloisesti, miten tämä kaunis, elävä nuoruus pakeni hänen käsistään” ja tuntee oman diskurssinsa tässä kohtaamisessa: tuo kaunis nuoruus ”muuttui hänen kosketuksestaan jäykäksi ja liikkumattomaksi” (AS, 130). Vasta sitten, kun Kurt, vanhempi mies, on käsitellyt asian, on Irene kertomuksessa valmis vapautumaan omituisesta figuuristaan, joka ei kerronnan mukaan oikein sopinut hänelle.

Ja Irene tunsu kaihomielistä vapautumista.
Itsepuolustusvaisto oli pelastanut hänet tyhmästä
seikkailusta. (AS, 131.)

Tätä kokemusta säestää ”vaalea, kylmän lämmin hämärä” (AS, 131). Luonnonkuvakin on täynnä ristiriitaa ja päinvastaisuuksia, jotka ovat sulautuneet yhdeksi. Nuori rakkaus, keväinen Eros, keskustelelee paheellisuuden kanssa ja ehkä voittaa tämän väittelyn. Kuva jatkuu kaupungissa, jossa nuoret kävelevät ”umpimähkään Lehtokujaa pitkin” (AS, 134). Ristiriita on sulanut synesteettiseksi luonnonkuvaksi, joka on taustana, kun nuoret suutelevat ensi kerran.

Ilmassa oli tuoksua, hyvin pientä, viileää, — vihertävää
ja öistä tuoksua. (AS, 136.)

Nuoren rakastuneen naisen diskurssi on miehinen romaanissa siinä mielessä, että sitä käsitellään enemmän ja syvemmin Ilmarin näkökulman kautta ja äänellä. Kun nuoret ovat rakastuneet ja Irene on lähtenyt maalle kesäksi, Ilmari pohtii kaupungissa kotiin kävellessään uutta rakkauttaan. Romaanin naiseuden artikulaatiolle tyypillisesti mies, Ilmari, pohtii kotimatallaan äitiään, lapsuuttaan yksinhuoltaja-äidin kanssa ja uutta rakastaan. Tarkoitin artikulaatiolla erillisten elementtien yhteen kytkemistä, jolloin

muodostuu satunnaiselta vaikuttava ykseys.³⁶⁶ Tässä tuo ykseys on ja ei ole satunnaista. Se on juuri tälle kertomukselle hyvinkin johdonmukaista. Naiset, äiti ja rakastettu, mutta myös kadut ja koti artikuloituvat yhteen kuin lankakeräksi, josta vain tarkka lähiluku selvittää ykseyden, joka on aika miehinen. Ilmari kävelee Etu-Töölöstä Korkeavuorenkadulle ja Arkadian sillan kohdalla hän ”pysähtyi nojaamaan kaiteeseen” (AS, 141) miettimään elämäänsä. Mietittyään nuoruuttaan äidin kanssa hän päätyy siihen, että ”hänen elämänsä ja nuoruutensa oli toistaiseksi kehittynyt tasapuolisesti eteenpäin” (AS, 142) ja äidin vaikutus oli vähentynyt niin, ettei pojan enää tarvinnut kaikkina krapula-aamuina kantaa huonoa omaatuntoa. Halpahintaiset, eroottiset seikkailut ovat saaneet Ilmarin kaipaamaan jotakin.

Sillä syvimmällä hänessä eli syvä, hiljainen rakkauden, hellyyden, hienomman erotiikan nälkä. Hän kaipasi saada hyväillä, kaipasi myös itse melkein lapsellisesti hyväilyjä, sitä, että hän merkitsisi jollekulle toiselle koko elämää ja sen kaikkea onnea. (AS, 144.)

Todettuaan hienomman erotiikan kaipuunsa ja sen, ettei koti enää tuottanut tyydytystä hänen mieleensä tulee, että äiti jäisi ihan yksin, mikäli hän toteuttaisi ”halunsa päästä aivan vapaaksi kaikista kotiin kahlehtivista siteistä” (AS, 144). Ilmari ”hätkähti hereille ja lähti jatkamaan matkaansa ohi Hankkijan talon Heikinkatua pitkin” (AS, 144). Hän ei huomaakaan kadun ”vanhoja, tuttuja piirteitä, ohikulkijoita” (AS, 144), jotka rinnastuvat nyt äitiin ja toisaalta nuoreen naiseen, Ireneen. Ilmari ihmettelee, miten he heti tutustuessaan saattoivat ”puhua kuin vanhat tuttavat”:

Se oli hänelle itselleen aivan ainutlaatuista etenkin naisten suhteen. Tavallisestihan hän oli hyvin jäykkä, koetti turhaan keksiä sanottavaa. (AS, 145.)

Irene on kuin äiti ja toisaalta jotain aivan muuta. Nuori nainen näyttäytyy Ilmarin kokemana, hänen eläytymisesityksensä kautta:

Oh, tuota kullanhimertävää, pehmeää tukkaa, huulten hienoa eroottista kaartaa, vartalon notkeutta, pehmeää kulmikkuutta, poven ääri viivoja. Hän kuumeni ajatellessaan, ruumista pisteli ikävä, joka oli samalla suloista, haaveellista, vähän alhaista, säpsähdyttävää. (AS, 145.)

Ilmarin näkökulmaisesti uusi nainen näyttäytyy miehen reippaana toverina, vaikka siinä mukana onkin ikiaikainen naisen kiihdyttävä

³⁶⁶ Rojola 2004, 37; Hall 1992, 335-380.

olemus. Tässä on se naiseuden paradoksi, joka hurmaa miehen.

Tuo oli juuri se jokin, mitä hän kaipasi, reipas toverillisuus, hillitty ylemmyys suhtautumisessa, joka teki suudelman aivan kuin voitoksi, korosti itsetuntoa, pukeutumisen yksinkertainen hienous, joka miellytti hänen koulutettua silmäänsä. — Häntä ei ollenkaan loukannut Irenen näennäinen kokemus, tietoisuus siitä, että hän varmasti oli jo ehtinyt suudella paljon, kulkea monien käsivarsien kautta. Se oli varmaa, nykyaikana. Sillä pohjimmalla hän saattoi kuitenkin vaistota viattomuuden, herkän puhtauden, jota tyttö kenties ei itsekään tiennyt, vaan kuvitteli olevansa hyvinkin kokenut ja kyynillinen. (AS, 145.)

Kertojan arviontina näyttäytyy jälleen kerran miehen kautta nähty uuden naiseuden pinnallisuus ja ikuisen naiseuden olemus, joita nainen ei itse ”kenties” tiedosta. Koska kertomus kulkee Ilmarin eläytymisesityksen kautta, lukupaikasta riippuu se, kenen lukija tulkitsee tuntevan ”hillittyä ylemmyyttä”. Koska ”ylemyys” kuvasi myös Kurt Waldhofin tunnetta nuorta arkkitehtia kohtaan, tuntuu siltä, että tuo ylemmyys suhtautumisessa on sittenkin miehistä tunnekokemusta, se on kertojan tai Ilmarin ääni.

Irenen prosessi näiden ristiriitaisten ja toisaalta samansuuntaisten naisdiskurssien, naimakipeän uuden naisen ja eroottisesti heräävän nuoren naisen kohtaamisessa tapahtuu muutaman keväisen päivän aikana maaseudulla. Irene lähtee maalle, ja kerronta viivyttelee vielä Ilmarin prosessissa keväisen Eroksen äärellä, ”lehmusten tuoksussa keväisessä Kaivopuistossa” (AS, 264). Näinkin romaani tuo miehisen kokemisen hallitsemaan, ja naisen kokeminen marginalisoidaan. Siitä kerrotaan vasta myöhemmin. Prosessi on Ilmarillakin paradoksia tulvillaan, ja siinä on samaa ristiriitaa kuin Irenellä, mutta voimakkaampana. Ja Ilmarin prosessiin kuuluu äidin hylkääminen. Irenen paradoksi jatkuu maalla hänen antautuessaan vielä kerran leikittelemään uuden naisen diskurssin kohtaamisessa..

Pintapuolisen naisen vastakohtaksi asettuu nuoren miehen syvälinen kokemus, jota säestävät kaupunkiluonnon, koloristiset, vastakkaiset kuvat. Naisen kokema marginalisoidaan. Äänessä on yhtä paljon vanhempi konservatiivinen kertoja kuin nuorempi, funktionalismin läpitunkema, mutta rakastunut arkkitehti. Idiolekti on kertojan, joka puhuu arkkitehdin suulla. Puhe on siis varsin maskuliinista, jossain määrin myös patriarkaalista. Lisämausteena on 1920-luvun eksotiikkaromantiikka ja koneromantiikka maskuliinisessa muodossaan.

Irenen tulo hänen elämäänsä, se oli jollakin tavoin liittynyt aivan kuin musiikkiin, jazzrummun kumeraan vavahteluun, yli ruumiiden liukuvaan huumaukseen. Se

oli aivan kuin pitkä, intohimoinen huuto, kasvojen pehmeät piirteet, ihon lämmin hohto, tukan himerrys. Siinä oli vähän alkoholia, Helsingin yön kylmä huumaus, äänettömien autojen humistessa katuja pitkin, katulyhtyjen palaessa puolivaloisina ja keväisen kalpeina. Miten toukokuinen yötaivas hehkuikaan kylmää kalpeuttaan, miten ikkunaruudut kiilsivät lasinsineä. (AS, 264.)

Ilmari ja kertoja huomaavat näissä Ilmarin ajatuksissa, että uusi nainen Irenessä on jotain sellaista, mitä nuori, ihanteellinen arkkitehti naisen ikaikaisen houkutuksen kohteena ollessaan ei kykene ymmärtämään:

Hän ei voinut käsittää Irenen ihastusta muutamiin tyyppeihin, jotka polttivat lukemattomia savukkeita eri kahviloissa, puhuivat tylsää, jossa ei ollut mitään tarkoitusta: miten päissään se ja se oli ollut siinä tilaisuudessa, — ja muuta sellaista. Jotka nauroivat työtä ja halveksivat vakavampia ajatuksia tai yksinkertaisesti eivät viitsineet kuunnella. (AS, 265.)

Niin, he olivat kovin erilaisia, — ja — ja kuitenkin niin läheisiä toisilleen. Mutta olivatko he enää? Kun hän noina muutamina, häviävinä hetkinä seiso keittiössä kaasun vieressä pitäen silmällä, ettei kahvi kiehuisi hellalle, ajatteli ja kertasi kaikkea tuota, tuntui niin toivottomalta, — tuntui aivan kuin heidän välillään ei olisi mitään, mitään ollutkaan. (AS, 265.)

Vallitsevana naispuhunta on miehen kipuilu uuden naisen edessä. Naisen oma kamppailu heittyy kovin pintapuoliseksi, ja kertojan arviointina tuntuu olevan ilmiön ohimenevyys pinnallisena ajan muotina. Tämä tulee vankasti arvioitua Ilmarin kokiessa uuden naisen näin. Kun Irene sitten tulee maalta, ja he tapaavat ensimmäisen kerran kesälomalla, tapaamisen kertominen vahvistaa tätä arviointia. Irene on Ilmarille, miehelle, nuori ja ikuisesti sama nainen, uusi naiseus jää syrjään. Ilmari näkee Irenen ”silmät tummansinisinä, loistavina hatun alla, hänellä ei ollut nyt ylioppilaslakkia, vain vaaleansininen, kevyt kesähattu” (AS, 266). Romaanin miltei täsmälleen puolessa välissä kerronta antaa tämän kertojan arvioinnin ilmiöstä uusi nainen. Romaanin jatko vahvistaa tätä; Waltari rakentaa tekniikalleen uskollisesti tätä arviointia eri näkökulmien kautta huipentaen lopussa arvion kuin antiikin näytelmässä.

Ja koko olemuksesta huokui kesän raikkaus, raju riemu, uhma, hellyys ja odotus (AS, 266).

Miten pehmeät nuo huulet olivatkaan, miten ihanasti ne vastasivat suudelmiin, hiusten kullanhimerrys hyväili poskea (AS, 266).

Miten hullu, miten pateettinen ja typerä hän olikaan ollut! Järjettömiä, vihattavia kaikki ajatukset. Miten hän olikaan voinut epäillä omaa onneaan, joka nyt ihanan elävänä hengitti, läähätti hänen sylissään. (AS, 266.)

Se, että Ilmari ja Irene sitten rakastelevat ensimmäisen kerran Ilmarin lapsuudenkodissa, joka hänellekin merkitsee äidin läsnäoloa, on myös tätä arviointia. Äiti ja nuori nainen, he ovat osa ikuista naiseutta miehen mielessä. Myös uusi nainen kokee kertojan ja oman diskurssinsa kuvaamana olleensa ikuisuuden portilla.

Tuo yö oli heille molemmille rajattoman kaunis, sekoittamattoman kaunis, heidän yhteisen hellyytensä ja surunsa tähden. Eihän Irene oikeastaan saanut mitään, hän ihmetteli sitä, hänestä tuntui aivan kuin hänet olisi käännytetty takaisin kaikkein ihmeellisimmän ja autuaimman iankaikkisuuden portilta, kun Ilmari lopulta päästi hänet. Hänen huulensa painuivat Ilmarin kasvoihin, kaulaan, rintaan avoimina, pehmeinä, kylminä ja rakkaina, — kuin kukkaissade. (AS, 273.)

Raamatullisen metaforan kautta kertoja vielä vahvistaa arviointinsa painavuutta tämän avioliittoa edeltävän rakastelun suhteen. Se sinänsä kuului aikaan ja uuden sukupolven elämäntapoihin, mutta sitäkin täytyy yhdessä kertoja kanssa arvioida tämän tekstin myötä. Uusi nainen pohtii elämää tämän koettuaan ja miettii, että oikeastaan on ”aivan varma siitä, että arkipäivätkin saattoivat olla täynnä romantiikkaa, — kaksi huonetta ja kaasukomero!” (AS, 277.) Irene myöntää, että hän ”oli tehnyt sen suuren hyppäyksen, tuolle puolen rajan. Irene tietää nyt, koska ”hän oli syönyt hyvän ja pahan tiedon puusta ” (AS, 278). Tässä puhuu estynyt, ujo 1930-luvun kertoja.

Vaikka ”hyvän ja pahan tiedon puusta” on maistettu ja on menty kihloihin, kertomus säilyttää naisen ihanuuden sellaisena, kuin se parhaimmillaan miehelle on. Useinhan Waltarin teksteissä mies tässä vaiheessa menettää uskonsa rakkauteen. Irenen kotona vietetään kihlajaisia, joissa Ilmari on ”hämillään, vähän jäykkä” (AS, 358), mutta kertoja toteaa kuitenkin Irenestä, joka nyt ei enää olekaan vain uusi nainen, vaan ikiaikainen nuori nainen:

Irene oli keskipiste, nauravana, silmät loistavina, tukka himertävänä ja kultaisena, pitkin, solakoin säärin, ruumis nuoruuden unesta puhkeavana, himoittavana ja kauniina. (AS, 358.)

”Tukan himerrys” on Waltarin tekstissä positiivinen, nuoren naisen viattomaan, heräävään kauneuteen liittyvä metafora, jossa metafora lähenee runollisuuden huippua. Metafora ja runollinen kieli yleensä ovat todellisuuden kokemuksen uudelleenkuvausta. Metaforaa ja kertomusta voidaan pitää rinnakkaisina kielenkäytön muotoina: ne pyrkivät todellisuuden uudelleenahmottamiseen.³⁶⁷ Ilmarin naisen hahmottaminen tuodaan tällaisena moninkertaisena luovana matkimisena. Kukin lukija tulkitsee sitten omien kulttuuristen kerrostensa läpi tätä hahmottamista ja sen tuloksena syntynyttä naista ja miestä.

Kokemus uudesta naiseudesta asettuu näin monella eri kerronnan hierarkian tasolla miehen kokemaksi, vaikka kyse on naisen kokemuksesta. Päähenkilöksi alkaa asettua uusi nainen miehen kokemana.

³⁶⁷ Ricoeur 2005, 165, 166.

5 KOTI JA IRENE

5.1 *Koti*

Koti on käsitteenä tyypillisesti relatiivinen, mutta myös relationaalinen paikka. Puhumme kodista myös absoluuttisena paikan käsitteenä, puhumme tietyssä paikassa tiettyinä aikana sijainneesta asunnosta kotinamme, mutta koti on myös tunnetila ja tällaisena eksistentiaalinen suure, mielen koti.³⁶⁸ Laura Aro on tutkinut kansanrunouden tuottamaa tietoa kodista, ja hän toteaa artikkelissaan *Kerrottu ja laulettu koti*, että hänen aineistonsa hahmottavat kotia neljän lähes myyttisen retoriikan tai motiivin avulla. Nämä motiivit ovat läsnäolo, lähtö, poissaolo ja paluu. Kotia hahmotetaan myös utopian retoriikan avulla.³⁶⁹ Näin koti hahmotuu myös kaunokirjallisuudessa, joihin Waltarin teokset kuuluvat. Waltarin romaanissa koti on moneen suuntaan avautuva käsite.

Markkinatalouden laajentumisen myötä yhteiskuntaan ilmaantui pitkälle menevään yksityisyyteen perustuva perhekeskeinen keskiluokan pienperhe.³⁷⁰ Naisella oli merkitystä paitsi eroottista arvoa omaavana seksuaaliobjektina myös kotitalouden palvelusten tuottajana.³⁷¹ Kansantaloudellisena käsitteenä kotitalous on muodostunut 1920-luvulla, toteaa Merja Kinnunen.³⁷² Kansantaloustieteen yhden klassikon, Alfred Marshallin talusteoriassa naisen paikka on perhe ja työnä kotityö perheen piirissä. Marshallin 1800-luvun lopussa esittämä perhepalkkamalli tarkoitti sitä, että perhe on tehokkain organisoitumisen muoto kapitalistisessa yhteiskunnassa. Tehokkuus perustuu miehen tuloihin ja naisten kotityöhön.³⁷³ Tätä taustaa vasten nähtynä Irenen äidin rooli saa laajemman ulottuvuuden, eikä koti paikkana olekaan enää niin rajattu. Se on myös työpaikka. Mutta toisaalta näin vahvistettiin patriarkaalista yhteiskunnallista puhuntaa. Kotona on äidillä myös apulainen, Mari, joka hänkin on tietysti nainen. Mieselättäjäyden mallia vahvistettiin tässäkin kertomuksessa.³⁷⁴ Kulttuurinen representaatiomuoto, joka 1920-luvulla laajeni ja sai näin enemmän merkitystä, oli naisille julkaistut lehdet.³⁷⁵ *Kotiliesi* nosti 1920-

³⁶⁸ Hyvärinen 1998, 28.

³⁶⁹ Aro 2001, 28

³⁷⁰ Auvinen 1977, 108.

³⁷¹ Emt., 109

³⁷² Kinnunen 2001, 54.

³⁷³ Allen 1991, 10,11.

³⁷⁴ Ks. Kinnunen 2001, 70-71.

³⁷⁵ Näihin olenkin jo viitannut luvussa Uusi nainen.

luvulla kotitalouskysymyksen kaikkien muiden kysymysten yläpuolelle. Äitiyden ja perheenemännän tehtävien korostaminen naisen kutsumuksena oli se kivijalka, jolle Kotiliesi perusti.³⁷⁶

Ideologialla on laajempikin merkitys. Kansallisvaltion rakentamisen yhteydessä syntyneessä perheideologiassa äiti ja lapsi sijoitettiin yksityiseen elämänpiiriin, ja perhettä pidettiin tärkeänä valtion ja kansakunnan kehitykselle. Naisen kansallinen tehtävä määrittyi lasten kasvatuksen kautta, ja kansallisvaltion tulevaisuus riippui heistä. 1900-luvun alkukymmeninä käynnistynyt väestöpolitiikka nosti lasten hoitokysymykset julkisiksi. Naisten tärkeimpänä tehtävänä kansallisissa projekteissa on toimia uuden väestön synnyttäjänä ja hoivaajana.³⁷⁷

5.2 *Koti ja ruokapöytä, tyttö ja peili*

Absoluuttisina paikkoina koteja Irenelle on romaanissa neljä: lapsuudenkoti, Kurtin koti, Ilmarin koti sekä Irenen ja Ilmarin yhteinen, uusi koti. Näistä kaikki ovat relatiivisia, relationaalisia paikkoja ja sellaisina useinkin paradoksaalisia. Kurtin koti on voimakas heterotopia ja käsittelenkin sen sellaisena.

Fyysisenä paikkana lapsuudenkoti sijaitsee Töölössä, ”sivistyneistön Sörkässä” (AS, 28), kuten Irene kaupunginosaa isälleen nimittää. Kadunnimeä ei kerrota, vaikka muuten romaanissa mainitaan Helsingin katuja nimeltä. Katuja nimetään silloin, kun liikutaan kaduilla. Kotoa kadut ovat nimettöminä kaukana. Koti sijoittuu Helsingissä Kain kautta ensimmäisen kerran. Kun Kai lähtee kotoa työntäen ”kädet housuntaskuihin” ja lähtien ”laiskasti kävelemään”, kertoja kertoo, että ”Runeberginkadun leikkikentän reunassa olevissa puissa alkoi olla ruskeita, pieniä silmuja” (AS, 23).

Lapsuudenkoti jää muutenkin vähän kuvatuksi absoluuttisena tilana. Sen kalusteita kuvataan vasta kontrastina Kurt Waldhofin kodille. Näin tästä kodista tulee ennen muuta tunnetilojen paikka. Koti on myös ennen muuta äidin paikka, ja koska äiti saa laajan metaforisen merkityksen tässä romaanissa, näin käy myös kodille. Irenen äiti on aina läsnä kotona. Irene itse kamppailee läsnäolon ja poissaolon, lähtemisen ja paluun välillä. Koti on Irenelle usein paradoksaalinen paikka. Romaani alkaa virkkeellä, joka tuo kamppailun heti esille: ”Irene tiesi taas myöhästävänsä päivälliseltä, mutta hän ei kerta kaikkiaan voinut sille mitään” (AS, 7). Äiti on kotona, koska päivällinen merkitsee äitiä.

Irenelle lapsuudenkoti on kamppailun retoriikkaa, mutta hänhän on kamppailemassa siitä irti. ”Mursa” huutaa, koska tyttö on myöhästynyt liian monta kertaa ja ajatus äidin huutamisesta saa tytön ”jäykäksi ja uhmaavaksi” (AS, 8). Tyttö kamppailee rikkomalla

³⁷⁶ Vehkalahti 2000, 156.

³⁷⁷ Gordon 2002, 177.

kodin sääntöjä, ääneen lausuttuja ja implisiitteinä viesteinä ilmaistuja.

Oli todella kurjaa olla näin kotona, toisten määrätessä ja säännöstellessä joka askelta (AS, 9).

Kotiinpaluu tapahtuu, niin kuin yleensä, eteisen kautta. Eteinen on kuitenkin erikoisen painokas metafora tässä romaanissa. Waltari käyttää eteistä metonymiana. Konkreettinen paikka kuvaa abstraktia ilmiötä³⁷⁸. Irenelle eteinen tarkoittaa laskeutumista ”kodin harmaaseen, yksitoikkoiseen tunnelmaan” hänen tultuaan ”vapaan taivaan alta” (AS, 9). Eteinen ja ulko-ovi merkitsevät myös päinvastaista. Monesti Irene ”heitti päällystakin ylleen, paiskasi oven kiinni jäljessään. Ulos, ulos jonnekin, kävelemään” (AS, 60). Irenelle koti on paljolti paluun retoriikkaa romaanin alussa, mutta näihin palaamisiin sisältyy enteellisenä lopullinen lähtö.

Päivällispöytä ja ruokasali ovat ruokkivan äidin metaforia. Irene on yrittämässä tästä äidin puolesta irti, ja niinpä hän toivoo, että perhe olisi syönyt ”aikaisemmin, häntä odottelematta”. Ruokapöydässä puhuu äiti; isä ei ”yleensä koskaan puhunut mitään ruokapöydässä” (AS, 11). Veli ”pureskelee innokkaasti paistiaan, painoi päänsä alaspäin eikä ollut kuulevinaan”. Jälkiruoan jälkeen isä ”nousi ja meni työhuoneeseensa, hiljaisena, vieraana, harmaana ja kumarana” (AS, 13), äiti jatkaa puhumista tullen Irenen huoneeseen.

Koti, joka yleensä merkitsee yksityisyyttä, intiimiyttä, rauhaa, vapautta olla oma itsensä, on Irenelle paikka, jossa maristaan myöhästymisistä, joudutaan kiinni valheista. Se on paikka, jossa Irene kokee huonoa omaatuntoa ja epävarmuutta siitä, että yrittää irrottautua äidistä ja perinteisestä naisen mallista.

Äiti sanoikin jotain sellaista, ja Ireneä pisti kipeästi. Äiti luotti häneen kuitenkin siksi paljon, liiankin paljon. Jos kukaan oli epävarma hänestä, niin hän itse. Eihän hän tiennyt, mitä hän toivoi, mitä hän janoi. Hänen täytyi vain päästä mukaan, päästä aina nopeampaan ja hurjempaan elämään. Äidin maailma oli liian vieras hänen maailmalleen. Osanhan saattoi aina kertoa äidille, mutta siinä oli tietty raja, jonka yli ei voinut astua. Yksinkertaisesti äiti ei olisi ymmärtänyt. (AS, 15.)

Kaiken kaikkiaan lapsuudenkoti on äiti. Isä on siellä läsnä vain kasvatuksellisinä sääntöinä. Fyysinen isä on kaukana, vaikka onkin hajamielisenä paikalla. Veli, Kai, on silloin tällöin paikalla, mutta aina kömpelönä, jokseenkin sanattomana. *Appelsiininsiemen-*romaanin ei missään vaiheessa ota sellaista voimakasta näkökulmaa perinteistä, porvarillista, varakasta kotia vastaan kuin *Surun ja ilon*

³⁷⁸ Ks. Hosiailuoma 2003, 580, 581.

kaupunki.

Lapsuudenkodissa on ensimmäinen peili, josta Irene katselee itseään. Peili toimii myös naisen äidin metaforana. Irene kokee omassa huoneessaan yksin ollessaan, peiliin katsellessaan, itsensä ensimmäisen kerran naisena tässä kertomuksessa, ja äiti on nainen hänelle. Ajatus naisesta omaa kauneuttaan ihailevana Narkissoksena kiehtoi vuosisadan alun taiteilijoita; itseään peilaava nainen samoin kuin kylpijätär ja vedenneito toistuvat usein.³⁷⁹

Irenen ulkonäköä kuvataan selkeästi romaanissa ensimmäisen kerran sivulla 24, pienellä vihjeellä jo sivulla 21 ”tytön viimeistellessä kulmakarvojaan” sen jälkeen, kun äidin ja tyttären keskustelu odotettavissa olevasta, äidin mielestä huolestuttavasta illasta pahamaineisessa seurassa on käyty. Kai näkee tuon kulmakarvojen viimeistelyn. Veli nimeää ensimmäisenä uuden naisen ulkoisesti Irenessä. Kertoja ottaa näin kantaa viktoriaanisten ihanteiden puolesta; veljen totteleminen tytön arvona tulee keskusteluun näin hienovaraisesti, kuin vihjeenomaisesti. Veljen diskurssina, koska asia kerrotaan vuorosanoina, otetaan kantaa ensinnä tytön kauneuteen, mutta sitten keinotekoiseen kauneuteen. Kertoja heittää vielä taustaksi omaa näkemystään Kain eläytymisesityksenä.

Hän ei itse tiennyt, mikä hänet niin tenhosi katselemaan tuota solakkaa, kauniin puvun peittämää ruumista. Pahuksen komea tyttö tuo Irene vain oli. Ja vasten tahtoaankin pääsi hänen huuliltaan:

”Ai, kun sinä olet kaunis tänä iltana.”

Mutta siinä samassa, jo katuen tuollaista tylsää huomautusta, hän kiiruhti lisäämään:

”Olet taas töhrinyt mustaa silmiisi, — ja kitannut huulesi.”(AS, 22–23.)

Kun veli on lähtenyt ulos ”Länsi-Rantaa ja Aleksia” (AS, 24.) kohti, Irene katsoo itseään peilistä. Irene kokee ”toiseutta” sen oman kuvan kanssa, jota hän katselee peilistä. Hän etsii identiteettiä, joka on kahden puhunnan välillä täysin hukassa. Havahtuminen todellisuuteen tapahtuu Irenellä kovin monimutkaisesti ja vie aikaa. Myös pelko tulevasta elämänmuutoksesta voi Prattin mukaan käynnistää havahtumisen.³⁸⁰ Irene ei tiedä vielä, pelkääkö hän muutosta, mutta ”kiihdyttävää” se joka tapauksessa on. Naisten itsensälöytämiskertomuksissa on tavallista, että kertomuksen alussa naisen sosiaalisen roolin ahdistavuus kuvataan symbolisesti

³⁷⁹ Lyytikäinen 1997, 154.

³⁸⁰ Pratt 1981, 139.

perheenemännän hahmona, jonka koko elämänpiirin muodostavat taloustyöt.³⁸¹ *Appelsiininsiemenen* kerronnassa tämäkin kuvataan moninkertaisena keskusteluna, jota käyvät Irene ja äiti sekä kertoja, Irene ja äiti. Olen kuvannut puhetta luvussa mursa ja mami.

KHD:na kertoja viestii epäilystään tuon uuden naisen kauneuden kohdalla ja myös Irenen horjuntaa oman identiteettinsä suhteen:

Lopulta hän jäi katselemaan itseään peilistä. Noita kasvoja, jotka sähkövalo, kulmakarvojen mustat, ohuet viirut, huulten keinotekoinen puna teki vieraiksi ja kiihdyttävän kauniiksi. Hänkö oli tuo tyttö peilissä, hänen tuo kevytmielinen hymy, tuo käsivarsien pehmeä kaari? (AS, 24.)

Eläytymisesityksenä kerrottu havainnointi peilin edessä onkin oikeastaan enemmän vanhemman miehen salaista katselua kuin tytön omaa havaintoa. Kertoja on salaa kommentoimassa.

Hän vilkaisi ovelle, ettei kukaan vain salaa näkisi, oudon pahan omantunnon vaivaamana. Kohotti sitten käsivartensa niskaan, katseli kainaloittensa valkoisia, puuteroituja kuoppia, taivutti vartalooaan taaksepäin, niin että molempien rintojen ääriiviivat piirtyivät näkyviin puvun ohuen kankaan alta. (AS, 24.)

Vaaskivi puhuu ruumiinkulttuurista ja siitä, miten Henri de Montherlant'in teoksessa *Le songe* sekä naispuoliset että miespuoliset sankarit ”seisovat peilin edessä”, ”mittaillen kylmin ja kirkkain, mutta narsistisesti ihailevin katsein oman ruumiinsa kauniita muotoja”.³⁸² Irene tuntee huonoa omaatuntoa, vai onkohan kyse kertojan tunteesta tämän uuden sukupolven ”lihan emansipation” äärellä³⁸³. Jälleen kerran tässä romaanissa kertoja tuo ensin vihjeenä esille jotakin temaattisesti tärkeää. Äidin luona, kotona, tyttö katselee itseään peilistä ja ihmettelee ”käsivarsien pehmeää kaarta”, Kurtin kotona hän sitten näkee peilistä ”koko ruumiinsa” (AS, 43). Suomalaisessa vuosisadan alun kirjallisuudessa narsistisen naisen sisäisen maailman avaajana voidaan pitää L. Onervan *Mirdjaa* (1908). Kun miespuoliset, modernit narsistit etsivät naisesta ja maailmasta itselleen peiliä, naiset peilaavat itseään ja omaa ruumistaan. Näin tekee Irenekin, mutta hän pelkää, että joku muu, mies, näkee saman, minkä hän: naisen kuvan peilistä. Mirdja sen sijaan kaipaa miestä ihailemaan itseään.³⁸⁴ Irene ei vielä lapsuudenkodissaan ole valmis naisen tavoitteeseen: miehen

³⁸¹ Felski, 1989, 129.

³⁸² Vaaskivi 1938, 80.

³⁸³ Emt., 76.

³⁸⁴ Lyytikäinen 1997, 155.

katseelle kohteena olemiseen. Kurtin kotona, tuossa heterotopiassa, hän on valmis miehen katseen kohteeksi.

Irenen uusi naiseus on tässä varsin pinnallista: se on ulkoisia merkkejä ja oma ruumis on Irenelle vieras maailma. Irene kokee vieraudentunnetta ja viihtymättömyyttä katsellessaan itseään kaupungin kodin oman huoneensa peilistä. Mielestäni on varsin merkittävää, että Waltari tuntuu lähestyvän naisen kokemusta kuvatessaan enemmänkin naiskirjailijoiden tapaa käsitellä uudestisyntymismatkan arkkityyppejä. Naisten fiktiota sävyttää voimakas toiseuden kokemus. Miesten uudestisyntymismatkoilla kuvat ja symbolit ovat usein analogisia tunnettujen mytologisten hahmojen ja ilmiöiden kanssa. Tämä erilaisuus johtuu Prattin mukaan naisen ja miehen erilaisesta kokemuksesta yhteiskunnassa.³⁸⁵

5.3 *Kurtin koti ja kylpyhuone*

Kurt Waldhofin koti kuvataan tarkemmin kuin Irenen lapsuudenkoti, joka tulee kuvattua äitidiskurssin kautta. Kurtin koti on moderni töölöläiskoti ja muistuttaa sellaisena sitä kotia, jonka Irene ja Ilmari sitten rakentavat. Kurt Waldhof on kuitenkin varakas mies, ja tämä näkyy hänen kotonaankin.

Ja nyt, niin kuin aina ennenkin, hän vaipui kateelliseen ihailuun katsellessaan huonetta. Pari jalkalamppua valaisi hämärästi paksua, yllleistä mattoa, uudenaikaisia, suoraviivaisia huonekaluja, leposohvaa, joka oli vain yli kokonaisen seinän ulottuva matala viiva. (AS, 35.)

Kurtin koti on heterotooppinen tila. Ihmiset saapuvat heterotopiaan tiettyinä ajankohtana, joka on katkos heidän muun elämänsä ajalle. Nämä paikat kyseenalaistavat tai neutraloivat kaikki muut paikat, mutta ne ovat, toisin kuin utopiat, todellisia paikkoja. Niiden tehtävänä on antaa täydellisiä illuusioita tai korvata ulkopuolisten paikkojen epätäydellisyyksiä.³⁸⁶ Näin toimii Waldhofien koti. Se on paikka, johon on kokoontunut joukko uudenlaista elämää viettäviä nuoria ja vanhempia kaupunkilaisia ihmisiä. Se on kahviloiden tapainen paikka, jossa tarjoillaan boolia ”kristallimaljasta keskellä lattiaa (AS, 35), jossa ”likööri oli polttavaa ja jätti kirpeän maun suuhun. Paksu, musta kahvi maistui väljähtyneeltä sen jälkeen ” (AS, 35). Se on toisin kuin koti mutta samoin kuin Fazer paikka, jossa ”savuke oli ilmestynyt Irenen sormiin, ruusuimukkeinen savuke” (AS, 35). Se on myös

³⁸⁵ Pratt 1981, 138.

³⁸⁶ Kurikka 1995, 40.

uudenaikainen funkis-koti, jota Irene vertaa omaan lapsuudenkotiinsa ja kertoja ennakoivasti Irenen eläytymisesityksen kautta Irenen ja Ilmarin omaan kotiin.

Jospa kotonakin olisi ollut tällaista, kaikki kovin yksinkertaista ja kuitenkin varmasti hyvin kallista, nuo suorat, hienot viivat, parin istuimen mustat kankaat ja nikkeli-putket, lampputasot maitolasia. Tämän rinnalla tuntui koti kovin vanhanaikaiselta, salissa vanhaa, raskasta mahonkia, korkea ruskea peili, ruskea flyygeli ja kynttilänjalat, hollantilaiset lautaset ruokasalin seinällä tarjoilukaapin yläpuolella, vanhat kehystetyt litografiat isän työhuoneessa. (AS, 36.)

Kurtin koti on tila, jossa käydään läpi kaikki uuden naisen epiteetit sekä Irenen että Kurtin puheessa ja ajatuksissa eläytymisesityksinä ja näin myös kertoja osallistuu tuon heterotopian peilaamiseen ja osoittamiseen. Ajan muutkin ilmiöt tuodaan tähän peilaukseen.

”Me elämme suurta aikaa”, sanoi tuomari Waldhof hajamielisesti, aivan kuin jotain muuta ajatellen. Irenestä tuntui, että hänen hymyssään oli jotain ironista. (AS, 38.)

”Aletaan puhdistaa maata taas oikein toden teolla Ja kaipa tarvitaan vaihtelua taas. Vuoden kahdeksantoista jälkeen”. (AS, 38.)

”Voi, ei puhuta nyt tuollaisesta”, sanoi Irene lapsellisesti. ”Nyt juuri on niin ihanaa. Tuo sävel tekee ihmisen hulluksi. Voisi tehdä mitä tahansa. Mitä te ajattelette, kun kuulette tuon kappaleen?” (AS, 38.)

Kurt kertoo uudesta ajasta puhuen siitä, miten Irenen kuulema sävel tuo koko maailman, joka on Pariisi ja Eiffel-torni, hänen olohuoneeseensa ja näin myös Irenen ulottuville. Ja Kurt jatkaa uuden naisen idiolektiä puhuen:

”Äsh, tulee puhutuksi roskaa, ja mitä siitä! — Skål! — Teidän vaalean nuoruutenne malja.”

”Oletteko jo nähnyt tämän...Zwei Herzen...se menee kai ensimmäistä viikkoa Gloriassa.” (AS, 38.)

Kurt opettaa Irenelle ajalle tyypillisiä elementtejä: elokuvien ja iskelmien kosmopoliittisuutta, ja ”Eiffeltornista ruiskuaa yöhön Citroen Citroen”. Kurtin kotona on Paavolaisen esseeteoksessaan kuvaama heterotopia. Kurtin kotona tanssitaan, ei nautita kokaiinia eikä siellä ole puolialastomia naisia, mutta Kurt juottaa Irenen ja Mirren ja menee Irenen kanssa kylpyhuoneeseen.

Koti on Kurtillekin kovin paradoksaalinen paikka: se vertautuu Spindelin salongin tapaiseen tilaan ja sitten, kun verhot on avattu juhlien jälkeen, kun ”kylmä aamuilma tuntui ihanalta kuin kylpy”, ikkunasta näkyy krematorio. Kurt miettii elämäänsä ja kuolemaa nähdessään kotinsa ikkunasta ”krematorion varhaisaamun hauraassa himerryksessä”. (AS, 52). Kuoleman ajatusten jälkeen Kurt palaa elämänsä nykyhetkeen. Kurtin elämässä on myös sairas nainen, Kurtin vaimo Ellen. Irene ei kohtaa tätä naisfiguuria ja lukijakin aluksi poissaolevana, makuuhuoneen tyhjänä vuoteena. Keski-ikäinen mies kokee keski-ikänsä tyttöjen lähdettyä kutsuilta. Tähän keski-ikään kuuluu sairas vaimo, josta pitää huolehtia ja tämän myötä ajatukset kuolemasta ”lyhyen, revityn elämän jälkeen” (AS, 52).

Makuuhuoneessa oli toinen vuode tyhjänä, peite päällä. Hän riisuutui hitaasti, valitsi itselleen toisen puvun aamua varten. Aamulla piti muistaa soittaa Ellenille, edes näennäisesti pitää huolta hänestä. (AS, 52.)

Nuoriin tyttöihin vertautuva ”himertävä utu”, ”hauras himerrys” näkyy kotiin enää ikkunasta ja Kurtin mentyä nukkumaan yksinäiseen sänkyynsä ”himerrys tunki jo huoneeseen uutimien välistä” sekaantuen miehen uniin. ” (AS, 52.)

Waltari rakentaa ensin vihjeenä, sitten selkeämmin, eläytymisesitysten avulla ajatuksia ja puhetta representoiden kertojan viestiä ja kertomuksen spatiaalista portaikkoa. Kun onneton autoretki on tehty, Kurt pyytännyt anteeksi ja Irene palautettu kotiovelle, ”tuomari Waldhof ohjasi auton pihalle niin varomattomasti, että kurasiipi raapaisi muurinkulmaan” (AS, 116). Hän ”sulki sitten auton garageiin” ja ”lähti kotiin” (AS, 116). Ellen ”kuuli hänen tulonsa, tuli salin ovelle, — vielä aamupuvussa, tukka tosin kammattuna, kasvat valmiiksi laitettuina”. Paitsi että miestä kiusasi ”tuo huolimattomuus etenkin tällaisessa tilassa, kun muutenkin oli pahalla tuulella” (AS, 116), häntä ”ei todellakaan huvittanut viipyä kotona Ellenin seurassa” (AS, 117).

Tässä kauniissa ja mukavassa huoneistossa, joka oli kuin hauta, paitsi milloin oli vieraita. Ei todellakaan pienintäkään viihtyisyyden tunnetta. (AS, 117.)

Tämäkin koti on miehelle yhtä kuin emäntä, ja koska emäntä on huolimattomasti pukeutunut, sairas nainen, ei ulkoisesti kaunis koti ole tunnesisällöltään miehelle koti.

Kurtin kotona on heterotopia heterotopian sisällä: kylpyhuone, joka on todellinen ”mahdottomassa tilassa oleva osamaailma”.³⁸⁷ Helsinkiin perustettiin 1870-luvulla vesijohtolaitos ja 1880-luvun

³⁸⁷ Kurikka 1995, 40.

alussa oli jo sataan helsinkiläistaloon asennettu vesijohdot. Parhaimpiin taloihin alettiin rakentaa kylpyhuoneita ja vesiklosetteja.³⁸⁸ Tätä taustaa vasten tuntuu nykylukijastakin ymmärrettävämmältä, että yksi romaanin tärkeimmistä kohtauksista tapahtuu kylpyhuoneessa, joka oli tämän uudenaikaisen töölöläiskodin hienoin paikka. Kylpyhuone on myös modernin huoneen ihannekuva uudenaikaisen nuoren naisen kautta koettuna kaikkine tahnoineen ja tuubeineen, joilla uusi nainen voi ulkonäköänsä kohentaa:

Mutta miten ihana kylpyhuone, kaakelilattia suurin, sinisin ja valkoisin neliöin, suuri neliskulmainen kylpyamme, nikkeliä ja kristallia. Juuri tuollaista hän olisi kaivannut, — lasihyllyjä, joissa oli lukematon määrä erilaisia pulloja, harjoja, tahnoja, rasioita ja tuubeja. Ja peili, josta saattoi nähdä koko ruumiinsa. (AS, 42.)

Kurtin koti on muutenkin peripetian³⁸⁹ tila romaanissa. Se on paljon muuta kuin heterotopia ja toisaalta se on kylpyhuoneineen moninkertainen heterotopia. Siellä Irene kokee mahdottomassa tilassa suuren osan uuden naisen maailman ilmiöistä kuin pähkinänkuoressa, ennakoiteina siitä, mitä on tulossa. Kurtin kotona Irene ensimmäistä kertaa käy itse läpi uuden naisen elämäntapaa ja hänet myös nimetään ulkoisesti uudeksi naiseksi tuomari Waldhofin kautta.

Koti on juomavarasto ja kylpyhuone on ensi suudelman maaginen paikka. Se on myös paikka, jossa Kurt Waldhof, paradoksaalista kyllä, kokee tytön viattomuuden. Loppujen lopuksi kylpyhuone on paikka, jossa Irene oksentaa, ”spuglaa” boolit ja portviinit, jossa ”hävisi kaikki äskeinen, hän oli vain avuton, pahoinvointinen pikkutyttö” (AS, 47).

Heterotopiassa heterotopian sisällä, Kurt Waldhofin kodin kylpyhuoneessa on toinen peili, josta Irene itseään katselee, nyt jo avoimemmin. Hän ei enää ollenkaan pelkää muiden näkevän, vaikka pelko olisi johdonmukaista, koska kylpyhuoneessa on toinen, mies, Kurt.

Ja peili, josta saattoi nähdä koko ruumiinsa. Hän oli vähän kalpea, silmät näyttivät hurjan suurilta ja tummilta. (AS, 43.)

Tyttö katselee itseään peilistä kuin jotain vierasta. Hän on lähdössä itsensä löytämisen matkalle.

³⁸⁸ Tuomi 1974, 74.

³⁸⁹ Käännekohta, ks. Hosiaislouma 2003, 701

5.4 *Ilmarin kodin turvallinen hiljaisuus*

Ilmarille lapsuudenkoti näyttäytyy samankaltaisena kuin Irenelle. Koti tulee kuvattua aluksi ja suurelta osin jatkossakin relatiivisena, tunteiden kautta. Ilmarin koti kuvataan sekä Ilmarin että Irenen tunteiden kautta. Äidin ääni tulee vain pojan eläytymisesityksen kautta, vaikka koti onkin hänen paikkansa. Koti on Ilmarille loppujen lopuksi kahlehtiva paikka, josta hän haluaa irti. Tämä on toisaalta yksinkertaisempaa kuin Irenelle, koska Ilmari on mies, ja koti on romaanissa naisen paikka. Äiti laittaa pojalle krapula-aamuina sillivoileipäitä eikä moiti myöhäisistä kotiin tulemisista. Suhde äitiin tekee kodista irtautumisen hänellekin vaikeaksi. Ennen kuin Ilmari rakastuu Ireneen, alkaa oman elämänuran rinnalla kehittyä halu ”päästä vapaaksi kaikista kotiin kahlehtivista siteistä”, mutta se on vielä salainen ja herättää nuorena mieheensä huonoa omaatuntoa, koska se hänen mielestään oli ”mitä suurinta epäkiitollisuutta äitiä kohtaan” (AS, 144). Rakastuttuaan ja palatessaan kotiin hän ohimennen kokee kaupungin vaarallisena ja kodin turvapaikkana ja miettii omaa elämäänsä kotona ja työelämässä syötyään äidin keittiöön jättämät pari voileipää ja nähtyään äidin neulomuksen hyllyllä ”tuttuna ja turvallisena” (AS, 147). Poika on kotona usein ”kyläisen rauhallisessa mielentilassa” (AS, 47) ennen kaikkea äidin huolenpidon ansiosta. Ilmari käy kuitenkin samaa kamppailua kuin Irene: äidistä tulee irrottautua, kun lähtee työelämään ja työyhteisöön. ”Elämä ja elämystenjano” (AS, 151) vaatii oman osansa.

Näin nuorena oli mahdotonta pysyä paikallaan. Täytyihän hänenkin saada elää, nauttia ja tuntea elämän hurmaa, nyt, kun se oli käynyt mahdolliseksi. Sen tähden hän aina palasi kodin hiljaisuudesta loistavien lamppujen alle, valoreklaamien, illallispöytäin, gramofonien ja whisky lasien ääreen. Olihan hänellä oikeus siihen. (AS, 151.)

Tässä eläytymisesityksessä kuuluu enemmänkin sivusta viisastelevan kertojan kuin Ilmarin ääni. Kamppailu on Ilmarille helpompaa ja se käydään vain hänen eläytymisesityksensä kautta. Ilmarin irrottautumista vaikeuttaa se, että isä on kuollut ja Ilmari on miehenä osittain ottanut isänsä roolia suhteessa äitiin, mutta hän ei joudu käymään sellaista kamppailua äidin kanssa kuin Irene. Kun Ilmari tuo Irenen kotiinsa, jättää äiti heidät rauhaan, ”yhdessä istumaan Ilmarin huoneeseen” (AS, 168). Ilmarin kotia kuvataan paikkana myös Irenen kautta, ja tunteet ovat voimakkaasti mukana tytön kokemassa, mikä onkin johdonmukaista naisen kokemassa kotielämyksessä:

Irene tunsu itsensä joka tapauksessa jollakin tavoin

pettyneeksi. Vaikka Ilmari noin puoleksi välinpitämättömästi, vähän ylimielisyyttä teeskennellen oli selittänyt kotiolojaan ja lapsuuttaan, ei hän kuitenkaan ollut saanut todellista kuvitelmaa, miten vaatimatonta kaikki oli Ilmarin isän ajoilta muuttumattomaksi jääneine korituoleineen, kymmenluvun standardihuonekaluineen, kehystettyine valokuvineen ja painokuvineen. Hän oli kyllin hienotunteinen ollakseen millään tavoin ilmaisematta tunnettaan, tunsu vain oikeastaan vielä suurempaa hellyyttä Imaa kohtaan, joka helposti olisi voinut haavoittua pienimmästäkin ylemmyyden osoituksesta. (AS, 168.)

Ilmarin huone kuvataan romaanille tyypillisen he-eläytymisesityksen avulla. Lukija ei voi olla varma, kenen puhetta tämä kuvaus on. Kertoja yhdistää Irenen ja Ilmarin ajatuksia, aistimuksia ja tunteita ehkä omiinsa. Osana tätä ”heisyyttä” Ilmari irrottautuu lapsuudenkodistaan helpommin kuin Irene omastaan.

Tämän ensimmäisen käynnin jälkeen he istuivat usein Ilmarin huoneessa, kuitenkin enimmäkseen silloin, kun äiti oli poissa kotoa. Siellä oli rauhallista ja kodikasta. Ilmari oli hankkinut pari omaa nojatuolia ja pöydän, päällystännyt seinät joillakin fantasiakonstruktioneillaan, sellaisilla kuin lentokonehalli, uudenaikainen yksityishuvila, pilvenpiirtäjä. Ja huonekaluihin tarttunut piipputupakan haju tuntui miehekkäältä ja hyvältä. (AS, 169.)

5.5 *Yhteinen koti, dubletti Etu-Töölössä*

Romaanin tekniikalle ja ennen muuta sen retoriikalle johdonmukaista on, että nuoren parin omasta kodista puhuu ensimmäisen kerran Ilmari, vaikka koti muuten on romaanissa varsin selkeästi naisen paikka. Kosittuaan Ilmari puhuu Fazerin ”matalassa, modernissa” (AS, 340) tilassa oman kodin hankkimisesta. He ”voisivat ottaa dubletin jostakin keskuskeittiötalosta.” Tällaisista taloistahan Waltari puhui modernin huipentumana matkateoksessaan *Yksinäisen miehen juna*. Siivooja voisi ”käydä pari kertaa viikossa” ja heillä ”kummallakin olisi oma huoneensa” (AS, 340). Tämä olisi oikea uuden naisen koti. Vaikka Ilmari saattaisi työskennellä kotona, ”voisi Irenellä olla vieraansa, heidän ei tarvinnut niin paljoa välittää toisistaan” (AS, 340). Tämän ihannekuvan jälkeen Ilmari uskaltaa puhua uudelle naiselleen vauvan hankkimisesta. Lapsen huonetta hän ei kuitenkaan näin etukäteen sisusta dublettiin.

Verraten pian he saivat tilavan dubletin keskuskeittiötalosta, niin kuin olivat suunnitelleetkin. Se tosin ei ollut aivan Etu-Töölössä, vaan kauempana

lähellä Runeberginkadun ja Turuntien kulmausta, mutta oikeastaan se oli parempi. Irene pyrki nyt niin kauas kodistaan kuin mahdollista. (AS, 363.)

Huoneet ”olivat suuret, näköala hyvä, pieni hallintapainenkin oli keittokomeroineen” (AS, 363). *Appelsiininsiemenen* kertoja toteaa, että ”nyt tuli sitten kalustamiskysymys polttavaksi”. Vaikka asuntoa ensin kuvataan Ilmarin eläytymisesityksen kautta, kalustamiskysymyksessä kerronnassa käytetään jälleen he-muotoista eläytymisesitystä kuvaamaan, että he ajattelivat ja puhuivat: ”leposohvat tietysti, — mitä he sängyillä tekivät, kuka nykyään enää piti makuhuonetta?” Funktionalistisen käytännöllisyyden ajatuksen mukaan ”jos he nukkuisivat leposohvilla, saattoi molempia huoneita käyttää tavalliseen tapaan” (AS, 363). Kun mennään estetiikkaan, ovat Irenen ajatukset äänessä:

Mahdollisimman nykyaikaista piti kaiken olla. Irene oli kerta kaikkiaan kyllästynyt oman kotinsa vanhaan, vuosisadan vaihteen tyyliin. Hän himoitsi kovin noita nikkeliputkisia funktionalistisia tuoleja ja pöytiä, joita oli näytteillä jossakin Aleksanterinkadun näyteikkunassa. (AS, 363.)

Tässä kuultaa läpi miehinen, patriarkaalinen puhunta: kannanotto naisen pinnallisuuteen. Kertoja on patriarkaalisia arvoja korostava. Naisellista retoriikkaa olisi ollut huomioida nimenomaan käytännöllisyys. Vaikka rahaa kuluu, ja se ”herätti levottomuutta, halusi Irenen kuitenkin ”omaan huoneeseensa välttämättä uudet seinäpaperit, onneksi Ilmarikin halusi jotakin uutta, kuviotonta vaalea- ja himmeäväristä” (AS, 364). Samaa retoriikkaa on kertomuksessa, kun todetaan, että ”Ilmari muutti vähitellen uuteen huoneistoonsa” (AS, 367). Vasta myöhemmin nuori pari vihitään, vaikka ”tällä toimituksella ei heidän suhteensa ollut mitään sisäistä tai liikuttavaa merkitystä” ja Irenekin muuttaa dublettiin.

Ilmari meni edellä, sytytti sähkön eteiseen, väistyi sitten ja antoi Irenen astua sisään. Hänen teki kovin mieli sanoa jotakin, aivan kuin vaikuttavaa, hirveän sentimentaalista, joka tekisi juhlalliseksi tämän heidän ensimmäisen astumisensa yhteiseen kotiin, vihittyinä, aviopuolisoina, — miten kuvaamattoman tylsältä jo sanakin vaikutti. (AS, 393.)

Sana aviopuoliso vaikuttaa tylsältä, eikä heidän ensimmäinen iltansa ja häyyönsä töölöläisdubletissa ole niin ”miellyttävä kuin he olivat kuvitelleet” (AS, 394). Illan tunnelmaan sekaantuu ”kodista eroamisen kaihomieltä” (AS, 394). He katselivat toisiaan vieraina istuessaan itse kalustamassaan huoneistossa ”jalkalampun

himmeässä valossa, kumpikin omassa nojatuolissaan tupakkapöydän molemmin puolin” (AS, 393). Myöhemmin Irene istuu ”vuoteeksi järjestetyllä leposohvallaan, jalat allaan ” (AS, 394). Tälle uuden sukupolven nuorelle parille ensimmäinen koti-ilta ei ole mikään riemukas kokemus, vaikka he itse ovat saaneet kotinsa sisustaa, ja häyö yhteisessä kodissa aiheuttaa enemmänkin surumielisyyttä. Kertoja ottaa voimakkain tunnepitoisin sanoin kantaa siihen, että nuori pari on jo rakastellut ennen häyötä kuvatessaan ensimmäistä yötä omassa kodissa:

Oli heidän häyönsä! Eikä se kyennyt tarjoamaan heille mitään uutta, ainoastaan varmuuden, ettei kukaan voisi häiritä heitä nyt. He olivat jo ahmineet (alleviivaus tutkijan) edeltä käsin kaiken sisällyksen erotiikastaan, jäljelle oli jäänyt vain tavallinen, halpa ja karkea kuori. (AS, 394.)

5.6 Oma koti ja katulyhtyjen heikko, syksyinen valo

Kun Irene ja Ilmari ovat pirssiautossa ”suhisseet halki kaupungin suudellen, lähekkäin, onnesta humaltuneina, noloina” (AS, 139) sinä ”viileänä, onnellisena yönä”, jolloin he rakastuivat Särkällä, he erotessaan sopivat olevansa ”tovereita, — ainakin” (AS, 139) ja ”arkkitehti Ilmari Karimaa lähti hitaasti kävelemään kotiin päin” (AS, 140). Kaupunki on hänelle hyvin tunnepitoinen ympäristö tänä yönä. Niinpä Ilmari ei halua ”ottaa autoa, vaikka matka olikin pitkäkö, Etu-Töölöstä Korkeavuorenkadulle” (AS, 140). Nuori mies ”tahtoi vain kävellä, olla yksin ajatuksineen, tuntea itsensä onnelliseksi” (AS, 140). Ilmari siis tuntee olevansa yksin, vaikka hän kulkee kaupungin kaduilla. Koska on yö, tämä on tietysti faktisestikin mahdollista, päinvastoin kuin autossa, jossa olisi ollut ainakin kuljettaja läsnä. Ilmari kokee itsensä onnelliseksi ja avaran näkymän kohdalla hän pysähtyy katselemaan paitsi kaupungin kevätyötä myös omaa mennyttä elämäänsä.

Arkadian sillan kohdalla hän pysähtyi nojaamaan kaiteeseen. Ei ollut enää yötä tähän vuodenaikaan, vain kirkas hämärä, valoisa taivaanranta. Tämä oli laaja näköalapaikka, saattoi nähdä yli sekavan, ruman ratapiha-alueen, yli lahden ja Siltasaaren, aina noihin kaukaisiin, neliskulmisiin rakennusmassoihin, jotka kohosivat Kallion kirkon harmaan tornin ympärillä. Etenkin auringonnousun aikaan oli kaunista, kun pilvien alta hitaasti nousi punertava valo ja huikaisivat auringonsäteet heijastuivat kaukaisissa ikkunalaseissa. (AS, 141.)

Päästyään oman elämänsä tarinassa nykyhetkeen tai oikeastaan jo tulevaan, nuoren naisen kanssa elettävään elämään, Ilmari hätäkähtää hereille ja jatkaa matkaansa ”ohi Hankkijan talon Heikinkatua pitkin” (AS, 145). Heikinkadun ”vaalea, sakea hämärä” (AS, 145) vaihtuu Bulevardin kulmalta tuleviin kuuloaistimuksiin. Ilmari havahtuu, ”kun Bulevardin kulmasta alkoi kuulua huutoja, jotka kaikuivat raa’an karkeilta kadun unenhämärässä”:

Tumma ihmisryhmä näkyi liikkuvan kulmassa, kavioiden kappetta kivitystä vasten, auton lyhyt, kielletty törähdys. Kun hän pääsi sinne asti, kääntyi auto ylös Erottajaa villiä, kiihtyvää vauhtia, lyhyt palaen Kirurgia kohti Asfalttipinnalla oli pari tummaa läikkää, joita kiihtynyt, utelias ihmisryhmä tarkasti. (AS, 145, 146.)

Irene on kirjoittanut maalta ikävää pursuavan kirjeen, jossa hän kertoo tulevansa Helsinkiin yksin muka hammaslääkäriin. Ilmari matkustaa pariksi päiväksi kaupunkiin kesätyöstään maalta, jossa hän on suunnittelemassa vanhan kirkon korjausta. Kuten Waltarin sankari kovin usein, hänkin katselee kaupunkia ensiksi junasta, jolla hän ”pääsi aamulla Helsinkiin koko ruumis puutuneena ja pistelevänä, silmät ja vaatteet tahmaisina” (AS, 259).

Miten kirkas, vedeltä ja rakennuksilta tuoksuva, aurinkoinen ja kiirehtivä Helsinki olikaan. (AS, 259).

Katsojan ammattiin tietysti sopii oudot, synesteettiset ja ekspressiiviset dikotomiat: ”vedeltä ja rakennuksilta tuoksuva” ja modernin miehen kuvaan ”aurinkoinen ja kiirehtivä”. Nämä oudot yhdistelmät sanovat paljon muutakin. Kuva Helsingistä tarkentuu ja laajenee lukijalle edelleen. Ilmari lähtee Kappeliin, jota kuvataan sitäkin nyt tarkemmin kuin Irenen istuessa siellä. Tila on hyvin tunnesisältöinen.

Sitten hän suoraa päätä, vihellellä, hengittäen syvään rappukäytävän kosteaa ilmaa, lähti kaupungille, — Kappeliin kahville, — ei kerrankin taas pitkistä ajoista kunnolliselle aamiaiselle. Miten ihastuttavaa kaikki taas olikaan, kadut, ihmiset kesäpuvuissaan, miehet Esplanadilla, valkoisissa, vaaleanruskeissa housuissa, purjehduslakki päässä. Koko Helsinki sai näin kesällä jonkinlaisen vierauden tunnun, ulkomaisen sävyn. Paljon ulkomaalaisia matkailijoita istui myös Kappelissa. Tuntui aivan kosmopoliittiselta. (AS, 259,260.)

Ilmarin päivään Irenen iltaisen junan tuloa odotellessa mahtuu monta Helsinki-kävelyä. Helsinki kuvataan hänen kävelyillään tarkemmin kuin missään muualla romaanissa, mutta alue jää tässäkin kuvauksessa suhteellisen suppeaksi, rajoittuen ydinkeskustaan ja

Etu-Töölöön. Irenen koti tulee hänen kautta sijoitettua Helsinkiin ensimmäisen kerran kaupunginosaa myöten ja Töölö kuvataan rakennustaiteellisesti, mutta tunteiden kautta. Kappelin aamiaisen jälkeen ”hän istuskeli vielä kauan, kuunteli obligatorista torvisoittoa” (AS, 260) ja ”lähti sitten kävelemään, nauttien kadun kovuudesta jalkojen alla, asfaltin harmaasta, kimaltavasta pölystä”. Ilmari nauttii näin kaikin aistein ja kokonaisvaltaisesti tuntien kaupungin. Hän ”haki pankista rahaa, pistäytyi sivumennen Ylioppilastalon kohdalla selkääpaahattavasta auringon poltosta kirjakaupan viileihin, hiljaisiin suojiin” (AS, 260). Vielä kotonakin hän ikkunasta aistii kaupungin: ”Hän istui iltapäivää kotona, korituolissa avoimen ikkunan vieressä katsellen Korkeavuorenkatua” (AS, 260). Ilmari käy kerran rautatieasemallakin kuin valmiiksi tuntemaan Irenen iltaisen tulon, istuu sitten ”melkein tyhjässä ravintolassa” ja katselee ”Esplanadin korkeita, raskaanvihreitä lehmuksia” (AS, 261). Ilmari kokee, että ”tässä kaikessa oli jotakin salaperäistä ja kaunista” kävellessään ”takaisin kaupunkiin päin leveää, ulkomaista Turuntietä, ohi H.O.K:n ja Carelian kauniin kulmauksen, missä himmeänpunaiset valokirjaimet kirjoittivat pystysuoraan APOTHECA. Sitten museon kohdalla hän jäi katselemaan uutta eduskuntataloa, joka kohosi paljailla kallioillaan massiivisena ja ylväänä” (AS, 262). Ilmari kulkee myös Stockmannin uuden talon ohitse ja toteaa sen olevan ”riisuttu ja näkyvässä” (AS, 262). Kaupunki on nuorelle miehelle paitsi arkkitehtoninen kokonaisuus myös voimakkaasti tunteiden paikka. Tunteiden, joiden kautta käydään läpi kaupungin historiaa ihmisten historioiden avulla.

Tässä tunnelmassa hän unohti oman, pienen surunsa ja yksinäisyytensä, lähti kävelemään Etu-Töölöön, kulki ohi Irenen kodin, sydän täysinäisenä ja surumielisenä, katseli noita muutamia kauniita asuinrakennuksia, himmeänvihreää pronssia, ikkunalasien salaperäistä sineä. Jostakin valaistusta, avoimesta ikkunasta kuolleesta talonseinämästä kuului ääniä ja soittoa, sekavaa iloa. — Helsingin kesä. (AS, 262.)

Ilmarin kävelymatkalla tulee koettua 1920-luvun lopun Helsinki ja tulenkantajamainen ajattelu kaikkien kaupunkien samuudesta muutamassa virkkeessä, mutta kattavasti: voimakkaiden eri elämänalueisiin kuuluvien ilmiöiden tuottamien vastakohtaparien avulla ilmaistuna.

Hän tunsi syvästi omanaan tämän vieraan, eksoottisen kaupungin, posliinikylpyammeiden, Nikolainkirkon ja automaattisten bensiiniasemain Helsingin, joka oli muuttunut niin rajattomasti, että vanhat asukkaat eivät enää tunteneet sitä. Miten kummaa, että hän pikkupoikana oli kävellyt joskus vanhaa, puista

Pitkääsiltaa pitkin Säästöpankin rannasta Eläintarhan puolelle, — kun Kallion kirkkoakaan ei vielä ollut. (AS, 262.)

Kun Irene on tullut, nuori pari on rakastellut ja Ilmari alkaa suuntautua sisäänpäin, ajatella omaa kotia, vaimoa, omaa lasta, ei hän enää koe kaupunkia näin tunnevaltaisesti kuin ainoana elämän ilmiönä. Hän kokee kahviloiden Helsinkiä: Fazerin kahvilassa hän kosii. Kaupungin hän kokee tämän jälkeen synkkinä hetkinään negatiivisena.

Kun Ilmari on muuttanut ensin yksin uuteen asuntoonsa, ja suhteesta alkaa ”hitaasti, hitaasti yhdessä tyydytyksen kanssa varista sen herkin ja intohimoisin hurma”, sulhanen loikoo yksin pimeässä Irenen mentyä katsellen ”verhotonta ikkunaa, johon asti nousi katulyhtyjien heikko, syksyinen valo” (AS, 373). Ilmari tekee kotona töitä, eivätkä kadut kiinnosta häntä. Ireneä ne ovat alun perinkin kiinnostaneet selvästi enemmän. Katulyhtyjien heikko valo ikkunasta nähtynä riittää kihlautuneelle arkkitehti Ilmari Karimalle.

Marraskuun lopun häiden jälkeen illalla, kun pariskunta on kotona, ”kadut olivat harmaat ja huurteiset” (AS, 384). Kadut ovat ulkopuolella, kaukana.

Hän avasi ikkunan. Alhaalla, syvällä oli leveä
Runeberginkatu huurteisena ja kimaltavana
myöhäissyksyn kirkkaassa, kylmässä valossa. (AS, 397.)

Koti on moderni. Irenellä on oma huone, jonne hän voi vetäytyä jopa nukkumaan. Ilmari laittaa aamiaisen ja herättää Irenen. ”Uudet, kiiltävät lautasliinat” koristavat Ilmarin kattamaa pöytää (AS, 398) ja uusi puhelin soi heti ensimmäisenä aamuna, mutta ”ensimmäisenä päivänä ei sentään viitsinyt ottaa tuota mautonta keskuskeittiöruokaa” (AS, 398), vaan nuori pari menee Kämpiin syömään, vaikka ”H.O.K:n ravintola oli aivan vieressä, mutta siellä oli niin paksut lautaset” (AS, 398).

Kun Irene liikkuu Ilmarin kanssa Helsingissä, kadut saavat nimen. Sitten, kun Irene hyväksyy itselleen äitiyden, kadut häviävät kokonaan nimettyinä hänen elämästään. Irenen kääntymisen sisäänpäin, kotiinkin, selittää paitsi se, että uuden naisen rooliin hyppääminen on tehty, myös se, että hän ehkä on raskaana. Irenen kanssa avioliiton alkuaikoina käydään kaupungilla vain juhlimassa, siirrytään paikasta toiseen eikä kaupunki ympäristönä ole tärkeä.

Hän alkoi katsella Ireneä toisin silmin, suurempaa,
puhtaampaa hellyyttä tuntien kuin ennen. Heidän
lapsensa, joka nyt kenties aloitti kasvunsa rakastetun
naisen ruumiissa. (AS, 436.)

Ilmarin kaduilla liikkumisesta kerrotaan tämänkin jälkeen,

samoin Kain, jonka kulkeminen Alenin kanssa ympäri kaupunkia ja varsinkin epämääräisissä paikoissa alkaa samoihin aikoihin. Ilmari käy jonkinlaista miehistä keskustelua eläytymisesityksenä siitä, haluaako hän olla vapaasti kilpailumenestystään juhliava, moderni nuori mies vai perheestään vastuuta kantava perinteinen mies. Kadut kuuluvat tähän ristiriitakeskusteluun modernin elämän metaforana.

Fabianinkatu merkitsee salaisia yöklubeja.

Kotiin... olisi pitänyt mennä kotiin... Koti, — oliko se hänen kotinsa? Ajatus tuntui omituisen järjettömältä... Ei hän voinut mennä kotiin... hän ei tahtonut mennä kotiin, ei nähdä Ireneä. Itsepintaisesti hän kävellessään toisteli itsekseen: minä en mene kotiin... minä en mene... ”Aivan kuin vakuuttaakseen omaa itseään. Sillä salaisesti hän tunsu olevansa raukkamainen, epämiehekäs, — tekevänsä väärin. (AS, 490.)

Niitä oli talven kuluessa yht`äkkiä aivan kuin kasvanut maasta, tuollaisia salaisia yöklubeja. Kiireesti hän lähti kävelemään Fabianinkadulle päin, pysähtyi rautaisen, korkean portin eteen. Hän ei ymmärtänyt, miten pääsisi sisään, mutta kaipa pian tulisi muita. Hän istuutui märeille porraskivelle, tiesi likaavansa vaatteensa, mutta ei välittänyt. Hän ei nyt välittänyt mistään, ei vaatteista, ei kodista, ei Irenestä, ei mistään. (AS, 490.)

Irene ja Ilmari ovat pari, jonka kokemaa kertoja kuvaa useimmiten he-muotoisena eläytymisesityksenä. Tämä kertoo myös Irenen kokemasta kaupungista. Ääni tosin on enemmänkin kertojan, useasti Ilmarin näkökulman kautta kerrottuna. Nuoren naisen kokemus kaupungista ja sen kaduista muuttuu yhdessä miehen kanssa koetuksi kollektiiviseksi kokemiseksi. Romaanin lopussa Ilmari lähtee yhteisestä kodista kaupungille suuttuneena, näkee siellä itsensä lisäksi juopuneita ihmisiä ja palaa kotiin ”täynnä häpeää ja halveksumista itseään kohtaan” (AS, 495). Kontrastina toimii tässä Irenen matka maalle sairasta isää hakemaan. Rakkaassa, vanhassa Kesäniemessä kaikki on hyvin, mutta maalaisen konservatiivisesti.

Kaupunki kokonaisuutena nimetään tässä romaanissa, toisin kuin esimerkiksi *Suuri illusione* -romaanissa ja myös *Ihmeellisessä Joosefissa*, enemmänkin yhden miehen kautta. Näinkin kaupungista tulee Irenelle paradoksaalinen tila mutta yhdessä Ilmarin kanssa koettuna. Tämä kertoo myös teoksen arvioinnista, ratkaisusta ja koodasta hyvinkin paljon. Kaupunki näyttyy ensimmäiseksi naisen kautta, mutta tarkemmin ja enemmän miehen ja ennen kaikkea Ilmarin kautta, jonka ammatti on johdonmukaisesti arkkitehti. Kukaan muu ei romaanissa yhtä paljon arvioi kaupunkia, jonka nimi on Helsinki. Ilmarille Helsinki on arkkitehtoninen ilmiö, mutta kaupunki ei kuitenkaan hänellekään ole absoluuttinen vaan

hyvinkin tunnesisältöinen tila. Helsinki näyttäytyy hänelle selkeimmin hyvin voimakkaissa tunnetiloissa ja kaupunkitilat noudattavat hänen tunteitaan. Ammattinsa puolesta hän sijoittuu kerrotussa maailmassa varsin korkealle ja hänen kauttaan puhuvan kertojankin valta-asema suhteessa Ireneen ja naiseen korostuu.³⁹⁰

Irene on raskaana ja ”valitti aina pahoinvointiaan” (AS, 472). Irene alkaa äitiyden myötä toimia modernissa ympäristössä niin kuin perinteinen nainen. ”Hän oli sentään koettanut laittaa ruokapöydän mahdollisimman hauskasti” (AS, 473). Ilmarikin alkaa käyttäytyä kuin perinteinen mies: hän ei viitsi ottaa autoa, vaikka ”myöhästyikin enemmän kuin koskaan aikaisemmin” (AS, 471). ”Hän tahtoi kävellä vihertävässä, kauniissa kevätillassa, kun katuja pitkin liukui mustia juovia ja jossakin ikkunassa paloi jo tuli lämpimänä ja kodikkaana” (AS, 472). Ilmari toimii muutenkin perinteisen mallin mukaan: hän kulkee ravintoloissa yksinään eikä haluakaan mennä kotiin, vaikka kokee tekevänsä väärin viivytellessään kotiin menemistä. Koti nimetään huoneistoksi Irenen kautta ja sen uudenaikaisuus korostuu. Mutta Irene kokee tuon uudenaikaisuuden kolkkona ja antiteesinä aikaisemmin kokemalleen hän kokee kodin yksinäisenä paikkana, vaikka seinän takaa kuuluukin ääniä. Irene onkin yksin, kun toinen heistä, Ilmari, on enemmän ulkona kuin kotona:

Mutta huoneisto oli kolkko näin yksin, seinät vain kajahtelivat, seinän takaa kuului gramofonin sävel, toiselta puolen radioesitelmä, ylhäällä oli kolinaa ja ääniä, nämä olivat kuin äänenvahvistimia nämä uudet talot. Ja kaiken tuon elämän rinnalla hän tunsu itsensä entistä yksinäisemmäksi. (AS, 478.)

Uusi nainen on palannut kotiin, yksityisyyteen, julkisuudesta, jota hän hädin tuskin ehti maistella. Koti on kuitenkin tässä relationaalinen paikka ja kertomus heijastaa kokijan tunteita: yksinäisyyttä tuossa paikassa. Kodista vallitsee patriarkaalinen miespuhunta. Tästä voisi päätellä, että puhe on kertojan eikä Irenen.

Käsittelen seuraavassa luvussa Irenen ambivalentteja paikkoja ja sen jälkeen muiden paikkoja. Totesin johdantoluvussa, että tulkittessani uuden naisen paikkoja minun on käsiteltävä myös vastakkaisten henkilöiden: äidin, isän ja nuoren miehen paikkoja.

³⁹⁰ Vrt. Melkas 2006, 99.

6 IRENEEN AMBIVALENTIT PAIKAT JA TILAT

6.1 *Kaupunki vapaan, tuulisen taivaan alla*

Suhde moderniin kaupunkiin on ollut monelle jonkinlainen ambivalentti viha – rakkaussuhde. Toiset ovat pitäneet kaupungista ja tunteneet siellä olonsa kotoisaksi, toisille kaupunki on merkinnyt likaa ja vaaraa, ”puhtaan luonnon” vastakohtaa. Useimpien ihmisten kaupunkisuhde on kuitenkin kaksikasvoinen. Tunnelmat voivat vaihdella hyvinkin nopeasti eivätkä hyvät ja pahat tunteet ole aina täysin eroteltavissa. Kaupungissa koettuun vaaraan ja pelottavuuteen saattaa liittyä samalla jotain kiehtovaa.³⁹¹ Tilojen ambivalenttisuudesta uudelle naiselle, Irenelle, kertoo Irenen kulkeminen tilojen välillä erikoisten heterotopioitten avulla. Erilaiset liikennevälineet: raitiovaunu ja autot ovat tällaisia.

6.2 *Kahvilat, joissa tytöt istuvat*

Kahvilat ovat *Appelsiininsiemen*-romaanissa pitkälti nykyihmisten diskurssina urbaanin elämänmuodon metafora. Äiti nimeää ensiksi kahvilat ja elokuvat paheellisuuden vertauskuvana. Hän seisoo kotinsa eteisessä ja kuultuaan palvelija Marin kutsun tulla ”tarkastamaan pyykkiä” hän miettii tytärtään, jota ”nyt veti vain elämä” (AS, 17).

Nämä lapset, ne saivat kaikkea niin ylen määrin. Heillä oli elokuvat ja kahvilat, hänen tyttöaikanaan ei olisi tullut kysymykseenkään, että tytöt olisivat istuneet kahviloissa, kunnolliset tytöt. (AS, 17.)

Äiti ei erittele, mitä kahviloissa on sellaista, mikä hänen tyttöaikanaan ei olisi ollut nuorelle naiselle sopivaa, mutta se on hänellekin vapauden metaforinen tila. Kertoja olettaa lukijan tietävän sen pelottavan julkisen tilan ja turvallisen yksityisen tilan välisen kamppailun, jota 1930-luvun naiset kävivät. Tarkan metaforisen rakenteen luennan myötä selviää, että äitikin kipuilee tuon dilemman kanssa. Äiti toisaalta myöntää olevan parempi, etteivät nuoret naiset ”maista elämää” salaa. Myös toinen perinteisen naiseuden edustaja: koulun johtajatar ehtii nimetä kahvilat ja elokuvat ”paheellisuuden yhteydessä” symboloimaan kahdeksasluokkalaisille kaikkea koulun merkitsemää ”pakkoa ja sääntöjä” (AS, 19). Vanhemman sukupolven naiset nimeävät nuorelle sukupolvelle paheelliset paikat ja nämä

³⁹¹ Koskela 1992, 61.

kokevat nuo paikat paradoksaalisesti vapauden paikkoina. Tällaisina paikkoina kahviloilla ei vielä ole erisnimeä.

6.2.1 *Fazer*

Kahvila saa nimen Fazer sekä Irenen että äidin ajatuksissa eläytymisesityksessä. Fazer on kertomuksessa erikoinen vapauden metafora. Se on uuden sukupolven pienoismaailma. Se on paradoksaalinen paikka, jossa tytöt pienessä tupakansavuisessa tilassa kokevat samaa vapauden hurmaa kuin Tähtitorninmäellä ja samaa ahdistavaa hämärän suljetun paikan tunnelmaa kuin luokkahuoneessa.

Nyt sai istua Fazerilla toisten hikoillessa ja katsellessa toivottomin silmin hämärästä luokkahuoneesta huhtikuun vaaleaa, tuulista taivasta (AS, 8).

Fazer edustaa kahviloita tässä romaanissa. ”Näiden piti joka päivä päästä Fazerilleen”, toteaa äiti huokaisevassa monologissaan (17). Olavi Paavolainen puhuu *Nykyaikaa etsimässä* -teoksessaan Dekobran lady Dianasta ”nykypäivien hienostonaisesta, tyypistä, joka sisällyttää itseensä niin runsaasti vastakohtia”.³⁹² Lady Diana on ”kaunis, älykäs, toimintatarmoinen” mutta ”antisosiaalinen ilmiö rajattomassa nautinnonhalussa”.³⁹³ Paavolainen toteaa pieneksi tulleesta maailmasta, että ”Joku lady Dianan kaksoisolioista voi hyvinkin jonakin päivänä levottomilla harhailumatkoillaan erehtyä juomaan kahvia Fazerille”.³⁹⁴

Äiti ei *Appelsiininsiemen*-romaanissa käy Fazerilla. Kertoja ei myöskään kerro Kain käyvän Fazerilla. Isä-professoria ei kertaakaan mainita Fazerin yhteydessä. Fazer on romaanin alussa tyttöjen paikka. Kun romaanin vertauskuvalinen rakenne etenee siihen, että Irene ei enää tarvitse vapauden hurmaa, vaan alkaa suuntautua jälleen sisäänpäin, Fazerin rooli kertomuksessa muuttuu. Fazer toisaalta säilyy paikkana, jossa on muita ihmisiä säädylisessä ympäristössä. Se on paikka, jossa voi hyvällä omalla tunnolla toteuttaa flanööriuden ideaa: katsoa ja tulla katsotuksi.

Gösta Juslenin suunnittelema liikepalatsi valmistui vuonna 1930 Kluuvikadulle ja sen sisustusta on pidetty puhtaana funkistyylinä.³⁹⁵ Tällaisena interiörinä keskellä kaupunkia tila sopii hyvin nuoren parin suhteen legitimoimisen paikaksi. Nuori pari on juuttunut uuden sukupolven vapaaseen elämään: ”Kurjaa vain, etteivät he saaneet olla todella vapaasti. Näin heidän täytyi aina turvautua toisiin, liittyä seuroihin, joilla oli vapaa boksi käytettävänä, juoda ja huutaa muiden

³⁹² Paavolainen 1929, 238.

³⁹³ Paavolainen 1929, 245.

³⁹⁴ Emt., 246.

³⁹⁵ Nikula 1974, 58.

mukana” (AS, 332). Irene riitelee kotona ”farsan” kanssa, joka ei pidä näkemästään: ”Tuo Irenen humalainen nauru, hänen rumat, paksupiirteiset kasvonsa, ilmeettömät silmät” (AS, 334). Tällaista iltaa ja yötä seuraavana ”kaamean krapulan” (AS, 332) aamuna Irene lähtee Fazerille, kuten oli sovittu. Fazer on kahvila, julkinen paikka, ja Irene kaippaa ”tavattomasti avointa, rehellistä suhdetta kaikkien ihmisten nähden” (AS, 339). Innokkaana Irene on siellä ”paljon ennen määräaikaa” ja ”oli vielä siksi varhaista, ettei siellä ollut paljon ihmisiä. Ilmari näkyi kuitenkin jo lukevan lehteä mainion ikkunapöydän vieressä” (AS, 339). Jopa Irenen krapulainen olemus, ”vähän ruma ja veltto” (AS, 339) näyttää kauniissa kahvilaympäristössä vieraitten ihmisten keskellä rakkaalta. Niinpä Ilmari kosii Ireneä.

He molemmat laskivat puoleksi leikkiä, puhuivat melkein kuin kurillaan. Sitten he tulivat vakaviksi, katsoivat pitkään toisiaan, Irene antoi katseensa viipyä Iman tutuilla kasvopiirteillä, koetti katsella häntä kuin vierasta ihmistä, arvostella eri puolilta. Matala, moderni Fazer, kiiltävät pöydät, harvat ihmiset, seinään nojailevat tarjoilijattaret, lasisäiliö leivoksia varten, tummat, pimeät seinät, syysauringon kylmä valo kadulla. Elämä oli äkkiä jonkinlaisessa käännekohdassa. (AS, 340.)

Moderni Fazer on myös paikka, jossa muutenkin suunnitellaan tulevaisuutta. Ensin Ilmari, arkkitehtimies kun on, heittää ajatuksen omasta asunnosta, sitten vasta pienestä vauvasta. Paikka on vielä mielessä julkisena, kun Ilmari suutelee kosinnan ja uuden elämän suunnitelmien päätteeksi Ireneä, ja ”kadulla oli kirkas, kuoleva valo” (AS, 342).

Hän teki skandaalin nostamalla sanomalehden suojaksi ja suutelemalla Ireneä nopeasti ja keveästi (AS, 342).

6.2.2 *Kulosaaren kasino*

Kulosaaren kasino on Armas Lindgrenin vuonna 1913 meren saarelle suunnittelema valkea ravintolarakennus, jossa arkkitehti on sulattanut toisiinsa renessanssivillan ja kotimaisen empiren rakennusaatteita.³⁹⁶ Kulosaaren kasino on paikkana sekin enemmän kuin kahvila. Se on ennen kaikkea paheellisempi paikka. Siellä ei enää vain polteta savukkeita, kuten Fazerilla ja Kappelissa. Kulosaaren kasinolle uudet ylioppilaat kerääntyvät juhlimaan. Kulosaaren kasino on metafora sille vapaudelle, joka koittaa, kun koulu on käyty, ylioppilaslakki on päässä vapauden ja uuden alkavan koulutuksen merkinä. Kasino on Irenelle heterotopia, joka tuo

³⁹⁶ Okkonen 1955, 846.

yhtäkkiä tytön eteen koko huikean vapauden kaikkine ilmiöineen Se on myös kertojalle pienoismaailma, joka tuo ajan ilmiöitä, mutta myös ikuisia ilmiöitä yhteen tilaan. Meren saarelle sijoitettuna paikkana se puhuu juuri näin.

Kasinokohtaukseen, niin lyhyt kuin se onkin, tulee mukaan tietysti teoksen teema: argumentaatio uuden sukupolven elämäntapojen ympärillä. Argumentaatio esitetään Irenen eläytymisesityksenä runollisen, intensiivisen ja valokuvamaisen luonnonkuvauksen kuvaaman kasinokohtauksen päätteeksi. Kertojan runollinen synesteettinen idiolekti sekoittuu Irenen slangi-idiolektiin.

Mutta Irene nauroi, riemuitsi, kertasi kaikki koulujutut, tanssi vieraiden, nuoruudesta ja huonosta whiskystä juopuneiden uusien ylioppilaiden kanssa. Kulosaaren kasinossa, jonne useimmat koulut olivat kokoontuneet juhlimaan. Sinne tuotiin moottoriveneellä väkijuomia, pari poikaa sortui tuoleille nukkumaan, joku jäi toivottomasti toalettihuoneeseen, rantapensaiden seassa syleiltiin ja spuglattiin. Kaikki oli uutta vapautta, loputonta nuoruutta, alkukesän yön valkeaa harmautta, veden kiiltoa, saksofonien vatsanpohjia viiltävää, hämärää kutsua, ei suututtu mistään, ei pelätty enää mitään. Nuoruutta, valoa, hurjuutta, särkyneitä laseja ja kohteliaitten kyypparien aina sopivassa tilaisuudessa kantamia, suuria laskuja. (AS, 178.)

Tämä paheellinen heterotopia on kynnyks Irenen eroottiseen uuteen elämään. Irene huomaa kasinoiltana, ettei ”hän suinkaan ollut näiden tipujen ja evankelistojen joukossa. Hän kuvitteli, että tämä oli todellista, intensiivistä elämää, ja totta kai hänellä oli oikeus elää”. (AS, 178.)

Irene on valmis astumaan autobussiin ja kokemaan ensimmäiset eroottiset väritykset maalaismiehen ihastuksen kohteena.

6.2.3 *Kappeli*

Kappeli on epämääräisemmin, runollisemmin nimetty paikka Irenen uuden naisen elämässä, johon se kuitenkin kuuluu. Sekin on metaforisesti, mutta ei juonellisesti tärkeä paikka romaanissa. Kappeliin liittyy eroottista enteellistä paheellisuutta; paikka tulee nimettyä ensimmäisen kerran siinä vaiheessa, kun Irene haaveilee Kurtista, haluaa tavata tätä, kulkee iltaisin tämän kotioven ohi ja on sitten ”istunut ja palellut Kappelissa tuntikausia” (AS, 61). Södergranin runo ”Erokselle”, jossa kerrotaan nuoren naisen eroottis-seksuaalisen kasvamisen ahdistuksesta, tulee Irenen mieleen joko Kappelissa tai sitten kadulla, joilla hän ”maleksii” (AS, 60). Kerronta liukuu Kappelista kadulle. ”Kadulla” Irene joka tapauksessa lausuu runoa, ”iltapäiväauringon kirkkaassa valossa”.

Oltuaan autoretkellä Kurtin kanssa Irene kertoo tästä kokemuksestaan Mirrelle ja ”parille muulle tytölle” (AS, 122) Kappelissa. Kappeli on ilmeisen muodikas paikka ja tässä vaiheessa metaforista rakennetta vielä hiukan pinnallinen:

Samaan aikaan istui Irene Kappelissa imien lemon squashinsa lopputähteitä (AS, 122).

Kappeli on myös Ilmariin rakastuneelle Irenelle eroottinen metafora jostakin tulevasta, puhtaammasta hurmiosta. Paikka esittäytyy taas ensin enteellisesti tässäkin tilanteessa. Irene on rakastunut nuoreen arkkitehti Karimaahan ja huudahtelee kotiin tullessaan omissa ajatuksissaan. Koti oman vuoteen paikkana ja Kappeli jotakin uutta lupavana paikkana asettuvat vastakkain. Koti ja äiti, Kappeli ja uusi nainen toimivat näin. Koti on puhtauden ja viattomuuden paikka, Kappeli jotain vaarallista tarkoittava paikka. Kertoja esittää eläytymisesityksenä Irenen riemua siitä, että on vapautunut ”punaisesta hämärästä” (AS, 140) eli Kurtista:

Irene ei ajatellut kolinaa, ei välittänyt, oliko kukaan hereillä. Kuin kiihkeässä, onnellisessa unessa hän heittäytyi vuoteelle vatsalleen, syleili tyynyä, nauroi ja nyyhkytti. Miten kummallista, miten onnellista! Oh, tätä elämää! Miten suloinen poika olikaan. Oh, hassua, täytyi nauraa väliin, kun muisti jonkin kohdan sanakäänteän. Ihanaa, ihanaa oli olla viaton, puhdas, ilman pahoja ajatuksia, kaukana pimeästä, punaisesta hämärästä. Ima! Ima! Ima! Tuota lapsellista hyväilynimeä saattoi ihan maistella suussaan

Kunhan hän vain nyt kykenisi olemaan menemättä Kappeliin heti huomenna. Se olisi sentään munaus. (AS, 140.)

Kappeli on johdonmukaisesti edelliselle nuoren rakkauden tärkeä paikka. Se ei ole yhtä paheellinen kuin auto, jossa Kurtin kanssa oltiin yhdessä. Kahvila on paikka, jossa ollaan julkisesti yhdessä muiden kanssa. Koska Kappelissa istutaan myös ulkopöydissä, tila avautuu myös laajemmalle ja kahvilassa istuvat ovat nimettömämmin katseiden kohteena. Äidin dilemma paikasta toistuu; julkisuus ei olekaan paha asia, koska se estää salaiset paheet. Rakastuttuaan Irene maltaa pysyä yhden päivän pois paikasta, joka merkillisellä tavalla merkitsee hänelle ”Imaa”. Se on paikka, jossa arkkitehdillä on tapana käydä. Perinteisen naisen mallin mukaan vielä paljolti elävä Irene kokee jopa sen, että menisi paikkaan, joka merkitsee hänelle Imaa, uhkaavana, ei-sopivana.

Jo torstaina Irenen teki tavattomasti mieli mennä pistäytymään Kappeliin päivällä, aivan kuin muistamatta,

että Ima oli sanonut käyvänsä siellä. Sehän nyt ei kuitenkaan sopinut. Täytyihän hänen nyt edes aluksi olla vähän pidättyväinen. (AS, 158.)

Johdonmukaista toisaalta romaanin uuden sukupolven problematiikalle on, että nuori mies, Ilmari, menee torstaina Kappeliin toivoen, että ”jos sentään ilmestyisi Kappelin ihmissorinaan, torvien metalliääniin, ulkona olevien pöytien auringonlämpöön tuo tukan kullanhimerrys, silmien tummansininen välähdys, poskien pehmeä piirre” (AS, 158). Kappeli tulee tarkemmin kaupunkilaisena ympäristönä kuvattua Ilmarin kautta. Siihen liittyy nuoren naisen kuva, joka on hyvin johdonmukaista vertauskuvallisen rakenteen kannalta. Se on myös metaforinen kevään paikka, koska siellä on elämänsä keväässä oleva tyttö, Irene. Kappelin ilme on raikkaampi kuin Fazerin myös siksi, että se avautuu ulos. Romaanissa *Ihmeellinen Joosef* hiukan Ireneä vanhempi minäkertoja toteaa, että ”kevään varmin merkki on se, että siirrytään Fazerilta Kappeliin ja Grandista Kaivohuoneelle” (IJ, 9). *Appelsiininsiemenessä* tähän keväiseen paikkaan sopii hyvin se, että Irene näyttäytyy kauniina, ”hiljaa hymyillen” sinisessä leveässä kesähatussa, ”niin kuin suuri kukka”, ”silmiensä tumma sini hymyili sen alta” (AS, 160). Sellaisia vakavia rumentavia sävyjä kuin Fazerille ilmestyneessä Irenessä krapulaisen rumuuden ja velttouden myötä ei tässä hauraassa hetkessä Kappelissa ole, kun nuori pari kohtaa ensimmäisen kerran sen jälkeen kun ovat rakastuneet Särkällä. Ajankohta on kevät.

Perjantaina, vasta puoli yhden aikaan Irene ilmestyi Kappeliin (AS, 160).

Paikka kuvataan pitkälti myös Irenen ja Ilmarin käyttäytymisen kautta. Vaikka sitä ei kerrota, tuntuu heidän reippaasta liikkumisestaan päätellen, että nuoret tapaavat ulkopöydissä. Kappelissa ilmeisesti ollaan enemmän ulkona ainakin Waltarin teoksissa.

Ilmari nousi ja melkein juoksi häntä vastaan voimatta estää pakollista, leveää hymyä, jonka sisäinen tyydytys nosti hänen kasvoilleen.

Mutta Irenehän tuli, hänkin puolestaan hiljaa hymyillen, työnsi likaiset astiat edestään, pisti käsilaukkunsa pöydälle, istuutui. (AS, 160.)

Appelsiininsiemenen Kappelissa tuntuu olevan vain kaksi rakastavaista, ja se on vain paikka näille kahdelle, vaikka se alkuun nimettiin. Tarjoilija mainitaan, mutta ei muita kahvilan asiakkaita. Tarjoilija ”sai kauan aikaa seistä toimeettomana pöydän vieressä

tilausta odottamassa, kunnes he säpsähtivät huomaamaan hänet”. (AS, 161.) Nuoren parin rakkautta kerrotaan tällaisen vieraan, mutta legitiimin katseen kohteena. Nuori pari ei täällä vielä suutele, nyt toimii katse myös näin: he ”olivat aivan imeytyneet toistensa silmiin” (AS, 161). Kahvilaa ei kuvata toisin kuin Fazerin kohdalla, se tulee mainittua vain Ilmarin intensiivisen eläytymisesityksen kautta tämän odottaessa Ireneä. Likaiset astiat Irene siivoaa edestään kuin menneisyyden ja Kurtin.

Johdonmukaisesti Kappeli on silloin, kun Ilmari tulee loppukesällä kaupunkiin tavatakseen Irenen, ensimmäinen paikka kaupungilla kotona käynnin jälkeen. Tämä tapaaminen huipentuu ensimmäiseen rakasteluun. Kappeli saa näin leimaa paikkana, jossa käydään ennen initiaatiota. Ilmari kokee tunnelman Kappelissa myös hyvin ”ulkomaiseksi: ”Tuntui aivan kosmopoliittiselta”, koska Kappelissa istui paljon ”ulkomaalaisia matkailijoita (AS, 260).

6.2.4 Särkkä

Särkkä on romaanissa juonellisen, kronologisen rakenteen kannalta tärkeä paikka. Se on paikka, jossa Irene asettuu rakastuneen nuoren naisen diskurssiin hyläten ”naimakipeän backfishin” diskurssin. Kurt Waldhof osallistuu näin ollen myös tuohon diskurssointiin. Konkreettisesti mies tekee tämän tuomalla Särkkään arkkitehti Karimaan ja esittäen nuoret toisilleen, mutta hän osallistuu myös omien tunteidensa tasolla. Särkkä on näin jo juonellisesti ambivalentti paikka. Kaksijakoinen se on myös jo olemukseltaan: kahvila luonnon keskellä, korostetusti meren ympäröimänä.

He saivat pitää Särkän melkein yksin, matalat, hämärästi valaistut huoneet. Oli vielä siksi aikaista keväällä, etteivät ihmiset olleet alkaneet käydä siellä. (AS, 129.)

Kaupunkilaisnuoret tapaavat toisensa paikassa, joka on kaupungissa ja kaukana siitä:

Ulkona oli alkava hämärä, lentomajakan huikaisevat valopallot, jotka näin valoisana yönä tuntuivat menettävän tehonsa, — viileä, tumma ja tyyni merenpinta. Kaukaisia valoja kaupungista (AS, 131).

Nuoret seisovat rantakivillä katsellen ”vaaleaa ulappaa, joka hälveni näkymättömiin ilman selvää meren ja taivaan rajaviivaa”. Vallitsee ”vaalea, kylmän lämmin hämärä”. (AS, 131.) Tuo synesteettinen, ekspressionistinen dikotomia puhuu samasta kuin edeltävä luonnonkuva: mennyt on mennyttä, uusi on tuleva. Kurt kuuluu nyt Irenen menneisyyteen ja Kurtille paikka on aivan toisenlainen. Kurtin mielessä kaikuu jäähyväislaulu, joka ”sulautui tähän kaikkeen, italialaiseen salaattiin, foxtrottiin, Särkkään, meren

rantakiviin, lentomajakan valonvälähdyksin, raskasmielisiin silmiin”. (AS, 133). Paikka on kuitenkin kaunis myös hänen mielestään ja jäähyväislaulun sanat, paikka ja sieltä avautuva maisema saavat Kurtin toteamaan: ”Oli kaunista erota näin” (AS, 133).

Särkkä on paikka, jossa siirrytään Irenen ja Kurtin eläytymisesitysten kautta Irenen yhdestä naiseuden kokemisen tilasta seuraavaan. Kun jäähyväislaulu on kuultu aluksi Kurtin ajatuksissa, sitten Kurtin hyräilemänä, ”alettiin tehdä lähtöä” (134). Lähtö tehdään moottoriveneellä, kulkuneuvolla, joka ei toista kertaa esiinny tässä romaanissa eikä ole yleinen kulkuneuvo Waltarin muissakaan teksteissä. Moottorikulkuneuvo tietysti viittaa moderniin aikakauteen ja Waltarihan käyttää tätä metaforista vihjettä paljon eri teoksissaan. *Suuressa illusionissa* Pikkuveljen moottoripyörä, jolla hän vie tyttöystävän Petsamoon, vertautuu moottoriveneeseen. Kädestä kiinni pitäminen moottorivenematalla Särkältä palatessa assosioi Vaaskiven puhumaan toverisuhteeseen miehen ja naisen välillä

Meri aivan tyyni, moottoriveneen tykytys, arkkitehti
Karimaa piti kiinni Irenen kädestä (AS, 134).

Merellinen paikka nuoren parin tutustumispaikkana saa tekstuaalisena elementtinä paljonkin merkitystä. Meri on osana luontoa, mutta sosiaalisena konstruktiona, ei fyysisenä entiteettinä. Waltari rakentaa tekstejään niin, että henkilöt ja paikat tulevat ladattua assosiaatioilla joka suuntaan. Tärkeät henkilöt ja paikat saavat tätä latausta miltei räjähtämispisteeseen asti. Koska kyse on assosiaatioihin perustuvasta merkityksestä, eri lukijoiden teokset saattavat erota paljonkin. Sukupuoli- ja sukupolvierot näkyisivät näistä teoksista käytävässä keskustelussa ja se näkyy minun tutkijanlukemisessani, jos sitä vertaisi jonkun muun tutkijan lukemaan. Tutkija ei lue vain teosta, kuten ei kukaan muukaan, vaan hän tuo siihen oman historiansa, oman kokemuksensa, oman sosiaalisen ja kulttuurisen ympäristönsä. Eräs tällainen merkityksillä ladattu, luettava paikka on Särkkä, jossa Ilmari ja Irene tapaavat ensimmäisen kerran. Särkässä tämän teoksen paikkana näkyy hyvinkin laajoja merkityksiä.

Tosiasiahan on, että Helsingin merellinen sijainti Suomenlahden rannalla hahmottuu tuotannollisten ja poliittisten reunaehtojen rajaamana. Kaupungin sijainti sitä perustettaessa määriteltiin vesiliikenteen satamatarpeiden perusteella. Helsingin perustaminen satoi Suomea kansainväliseen markkinatalouteen ja myöhemmin se kehitystä ohjasivat puutavarakaupan kehittyminen ja sosiaaliset tekijät. Helsinki oli ensin ruotsin ja sitten Venäjän siirtomaan kaupankäynnin välittäjä. Merelliseen suhteeseen tämä vaikutti satamien ja maakuljetusväylien rakentamisen muotoutumisessa. Helsinki on kuitenkin ollut hallinnon eikä tuotannon kaupunki. Kun Helsingin kaupunkimaisemaa tulkitaan tekstinä, löytyvät

ensimmäisinä kirjoittajina hallitsijat ja valtiot. Kaupungin keskusta kertoo tarinaa autonomian ja itsenäistymisen ajalta, rannat taas kertovat merenkulun merkityksestä ja myös eurooppalaisen kaupunkisuunnittelun vaikutuksesta, joista esimerkkeinä ovat Kaivopuisto, Eira ja Kulosaari.³⁹⁷

Irenen ja Ilmarin ensi tapaaminen tällaisessa paikassa saa merkitystä, jota ensi lukemalla on mahdoton hahmottaa. Koko teoksen lukeminen tuo jo osan merkityksiä. Uudelleen lukeminen lisää merkitysvaruutta, johon kuuluu myös romaanin tärkeä peripetia. Siihen liittyy anagnorisiksen piirteitä sekä nuorella parilla että ennen muuta Kurtilla.³⁹⁸ Uusi sukupolvi naisen ja miehen suhteena tulee esille ensimmäisen kerran uuden eurooppalaisen kaupunkisuunnittelun maisemassa, Kaivopuistosta avautuvassa Särkän saarella, jossa myös näkyy uusi elämä mannermaisena ravintolakulttuurina.

6.3 *Raitiotievaunu ja ihmisten kiihdyttävä läheisyys*

Ihmisten keskinäisille suhteille suurkaupungeissa on ominaista silmän toiminnan huomattava ylivalta korvaan nähden. Pääsyynä tähän ovat julkiset liikennevälineet. Ennen bussien, rautateiden ja raitiovaunujen kehitystä 1800-luvulla ihmiset eivät olleet joutuneet tilanteeseen, jossa heidän täytyisi katsella toisiaan minuutti- tai jopa tuntikaupalla vaihtamatta keskenään sanaakaan, toteaa Walter Benjamin Georg Simmeliä vuodelta 1912 siteeraten.³⁹⁹

Irene aistii raitiotievaunun tilan kuitenkin tuntien muiden ”kiihdyttävän” läheisyyden (AS, 8). Raitiovaunu on aluksi Irenelle kuin vihje paradoksaalisesta tilasta, kaupungista. Naisten tilakokemukset muodostavat paradoksaalisen tilan siksi, että naiset kokevat olevansa yhtä aikaa sekä vangittuja että ulkopuolisia, sekä sisällä että ulkona, vastoin tahtoaan. Paradoksaaliselle tilalle on ominaista, että tilat, jotka kaksiulotteisella kartalla olisivat toisensa poissulkevia, saavutetaan yhtä aikaa. Kokija tuntee olevansa yhtä aikaa sekä sisällä että ulkona.⁴⁰⁰

Raitiotievaunut olivat täynnä, ensin hän aikoi odottaa, tunkeutua jonkin etusillan tungokseen tunteakseen vieraiden ihmisten kiihdyttävän läheisyyden. Mutta kuitenkin hän käveli, uupunein, onnellisin jaloin kuraisella kadulla, vaalean taivaan alla, hengittäen

³⁹⁷ Karvinen 1955, 50, 51.

³⁹⁸ Ymmärrän anagnorisiksen aristotelisenä käsitteenä, joka viittaa totuuden hetkeen, jolloin tietämättömyys vaihtuu tiedoksi.

³⁹⁹ Benjamin 1986, 87.

⁴⁰⁰ Rose 1993, 140, 150.

sulavan lumen, autojen, metallin tuoksua. (AS, 8.)

Irene kokee olevansa tämän kiihdyttävän paikan ulkopuolella ja toisaalta sen sisällä. Kuitenkin hän kävelee ulkona. ”Raitiotievaunuun” Irene miltei uskaltautuu yksin, erottuaan Mirrestä Tähtitorninmäen kävelyn jälkeen. Mutta vasta äitikansalaisuuden kanssa kohtaamisen jälkeen Irene todella uskaltautuu ”raitiovaunuun”, kuten kulkuneuvoa toisen luvun alussa nimitetään. Waltari on hiukan epäjohdonmukainen, ehkä paljon kirjoittavana vain huolimaton, sillä ensimmäisen luvun alussa kulkuväline on ”raitiotievaunu”, kolmannen luvun lopussa taas raitiovaunu. Äitiys on kohdattu oman äidin kohtaamisen myötä ja sen jälkeen Irene menee raitiovaunuun kohdaten ihmisten kiihdyttävän läheisyyden. Raitiovaunusta hyppääminen kuvaa vertauskuvana kuin ennakoiden myös sitä, että Irene on päässyt ”vapaaksi”:

Irene hyppäsi raitiovaunusta sen vielä kulkiessa, kompasteli ja alkoi laukata koululle. Kitit enää näistä muutamista tenteistä. Opettajat alkoivat olla poissa päiväjärjestyksestä. (AS, 18.)

Miten ahdistavia ne olivatkaan nuo piinallisen siistit ja alastomat kouluhuoneet. Ei tuntenut ainakaan kaipausta päästessään niistä vapaaksi. Hän ainakin oli jo aikaa kasvanut niiden ulkopuolelle. Tuntenut vain salaista uhmaa kaikkea pakkoa ja järjestystä vastaan. (AS, 18.)

Raitiovaunusta hyppääminen toimii oikeastaan jo narratiivisena superstruktuurina, ratkaisuna. Menemällä vaunuun Irene rikkoo perinteistä naisen paikan kuviota. Kertoja viestii taas omaa pohdiskeluaan sillä, että ensimmäisen kerran, kun Irene on raitiovaunussa, kertoja kertoo vain siitä, kun tyttö hyppää ”raitiovaunusta sen vielä kulkiessa, kompasteli ja alkoi laukata koululle” (AS, 18). Raitiovaunu on selkeästi romaanin alussa Irenen vapauden metafora. Kun kertojan argumentaatio siirtyy hiljalleen komplikaatioon, raitiovaunu ei enää ole kulkuväline, vaan väline on auto, vene tai Lehtisen ajama ”autobussi” (AS, 191) tai ”bussi” (esim. AS, 212). Kertoja käyttää raitiovaunutilaa kuvaamaan kertomuksen toimintatasoa implisiitisti, hyvin vihjeenomaisesti. Kun Irene on miltei paheellisen automatkan jälkeen Kappelissa istuttuaan lähtenyt Mirren kanssa kotiinpäin, hän Ylioppilastalolle käveltyään hyppää raitiovaunuun, joka onkin jo paitsi esteettisesti kaunis myös turvallinen paikka. Tämän paradoksaalisen paikan tunnesisältö Irenelle muuttuu pitkin tarinaa. Irene toimi ja hyppäsi ”ylioppilastalon kohdalla valko-keltaiseen vaunuun” (AS, 124). Hän ei toimi raitiovaunussa, kertoja kuvaa raitiovaunumatkaa Irenen näkökulmasta täysin passiivisena elämyksenä. Raitiovaunu toimii.

Raitiovaunujen valot olivat sellaisia lämpimämpiä kohtia turvallisessa, vaaleassa hämärässä, joka sai talojen ikkunaruuudut hohtamaan syvänsinistä, salaperäistä valoa. (AS, 124.)

Raitiovaunujen lämpimät valot saavat talojenkin ikkunaruuudut viestimään turvallisuutta. Kun Ilmari on virallisesti kosinut Ireneä, professori-isältä pyytäen, nuoret lähtevät ensimmäisen kerran hyvällä omallatunnolla illalla ulos. Raitiovaunu on tila, jossa muiden ihmisten läheisyys tuntuu ja nyt se olisi heille kiusallista tai turhaa.

He ottivat auton kiiltävästä kadunkulmasta. Ei raitiovaunuja tällaisena iltana! (AS, 351.)

Raitiovaunu vilahtaa tilana silloin, kun Ilmari kuulee kyydityksistä. Kertoja puhuu näiden tietojen menneen Ilmarin ohi ”vaikutusta tekemättä” (AS, 371). Tähän ohimenemiseen liittyy raitiovaunu:

Siitäkin oli jo aikaa, se oli mennyt Ilmarin ohi vaikutusta tekemättä. Tosin hän oli ajanut raitiovaunussa juuri silloin kokouksen aikana Ostrobotnian ohi, nähnyt väkijoukot, kuullut virren lauluun sekaantuvan repäisevän ”Vaasan veri ei vapise...” laulun sanat. (AS, 371.)

Raitiovaunu saa romaanissa omituisen paradoksaalisen tilan leiman. Se on kulkuväline, jossa Irene ja Ilmari kulkevat passiivisina ohi aktiivisten tilojen tai dramaattistenkin tapahtumien ja tuosta kulkuvälineestä tulee kuin toimiva subjekti, jonka sisäpuolella Irene tai Ilmari on liikkuvana objektina.

Raitiovaunulla eivät kulje *Appelsiininsiemen*-romaanissa äiti, isä eikä Kai, Ilmarikin käyttää välinettä vain kerran. Raitiovaunua ei mainita romaanissa sivun 371 jälkeen. Kertoja lähenee ratkaisua narratologisenä superstruktuurina. Raitiovaunu ilmaisee sitä, että uusi nainen on tekemässä hyppäystä moderniin.

6.4 *Auto: kaunis kiiltävä Buick ja kulkuväline vapauteen*

Auto on askelta pidemmällä kohti modernia, raitiovaunun ollessa vielä jotenkin melkein nostalginen kulkuväline. Automatka kuuluu tulenkantajamyyttisiin matkoihin ja se esiintyy Waltarin teoksissa hyvin usein ja paljon puhuvana. Vaikutteita Waltari lienee saanut ainakin Paul Morandilta, jota Waltari Kerttu Saarenheimon mukaan suorastaan ”palvoi sekä matkustamisen apostolina että

konstruktiivisen kauneuden profeettana”.⁴⁰¹ *Yksinäisen miehen juna* (1929) alkaa Morand-motolla: ”Miten voisi pysyä paikallaan, kun aika liukuu niinkuin jää kuumien käsiemme välistä”.

Waltari julkaisi yhdessä Olavi Paavolaisen kanssa runokokoelman *Valtatiet* (1928), jossa hän samoin kuin Paavolainen, hehkuttaa tekniikan voittokulkua koneromanttisin puhein.

”Huikaisevan taivaan alla/pitkä solakkaviivainen auto”.

(*Hopeahaikara*) Runo on suoraan omistettu *Vihreän hatun* maailmalle, kuten myös runo ”Ballaadi Iris Stormista”⁴⁰²

Teräsromantiikka tulee Saarenheimon mukaan vastaan jokaisessa Waltarin 1920-luvun lopun teoksessa, mutta näin käy myös *Appelsiininsiemen*-romaanissa, joka on vasta 1930-luvulta.

Paavolainen totesi v. 1929, että ”uudenaikaisten nopeiden kulkuneuvojen runouden ja niiden kehityksestä johtuneen maailman pienentymisen keksiminen on ollut modernin kirjallisuuden kaikkein inspiroivimpia löytöjä”.⁴⁰³ Tätä löytöä Waltari käyttää myös *Appelsiininsiemen*-romaanissa. Waltarin teoksissa muuttuivat myyteiksi myös teollisen tuotannon tulokset, ennen muuta autot. Voidaan jopa puhua merkkituotteiden estetiikasta ja mainoksen mytologiasta. Nämä ovat Pertti Lassilan mukaan tulenkantajaekspressionistinen innovaatio suomalaiseen lyriikkaan.

⁴⁰⁴ Auto myyttisenä oli Waltarin teksteissä usein kuin yksi henkilöistä ja se sai seksuaalista merkitystä.

Suuressa illusionissa, pienoisromaanissa *Fine van Brooklyn*, novellissa *Multa kukkii* samoin kuin monessa muussa teoksessa tehdään huumaavia, nopeita, paheellisenmakuisia automatkoja. Auto liittyy modernina kulkuvälineenä mannermaiseen, kiihkeärytmiseen elämään. *Multa kukkii* -novellin automatka liittyy myös Saksaan ja näin ollen naiseen, jonka luota mies lähtee: ”Hän on ottanut auton ja ajanut suoraan Stettiner Bahnhofille, tuntenut ohimennen Berliinin kummallisen, maanalaisen tuoksun, metallin ja keittiön tuoksun”. (MK, 168.) Hiukan paheellinen, houkutteleva miehen hurmion kohde *Fine van Brooklyn* palaa autolla kotiin nuoren ranskalaispojan kanssa nuoren suomalaistutkijan seistessä piilossa. Auton surina pauhaa naisen lumoissa olevan tutkijan korvissa kuin ”viimeisen tuomion pasuuna”. (FVB, 136.)

Raitiovaunu merkitsee *Appelsiininsiemen*-romaanissa ennen muuta kiihdyttävää väkijoukon kokemista Irenelle, mutta auto on eroottisempi: autossa toinen koetaan lähemmin. Ensimmäinen automatka, josta romaani kertoo, on Irenen ja Mirren paluumatka paheellisesta illanvietosta Kurt Waldhofin luota. Auto liukuu

⁴⁰¹ Haavikko 1982, 68.

⁴⁰² HUUHTANEN 1976, 67.

⁴⁰³ Paavolainen 1929, 136, 137.

⁴⁰⁴ Lassila 1987, 160.

”keinاهدellen sileää katukiveystä varhaisaamun kylmässä valossa” (AS, 53). Kurt Waldhof kokee hankin autot kotonaan tyttöjen lähdeettyä. Hänelle ”autot nukkuvat kulmauksessaan”, kun hän ”meni vetämään verhot sivulle ja avaamaan ikkunat” (AS, 51). Auto tilana liittyy eroottiseen kokemukseen tässäkin Waltarin romaanissa, mutta aluksi se vain vihjaa tähän. Irene ei vielä ole uskaltanut heittäytyä vapaan rakkauden vietäväksi. Tyttöjen välillä vallitsee ”väsynyt, vähän tympeä äänettämyys” ja Mirren kysymys, mitä Irene ”tykkäsi” Kurresta herättää tytössä vain ”rajun oppositsionin” koko iltaa ja ennen kaikkea tuota miestä kohtaan. Irenen valtaa vielä ”pettymys ja säikähdys”. Autossa Irene sitten seuraavana päivänä kohtaa miehen ensimmäisen kerran kahden kesken läheltä, eroottisena kokemuksena. ”Vaaleanvihreään, keväiseen metsään” (AS, 97), paikkaan, joka merkitsee keski-ikää lähestyvälle miehelle nuoruutta ja sen hurmaa, ajetaan Irenen kanssa autolla.

Kello kahdeltatoista Kurt oli luvannut odottaa kadulla autoineen. Hän myöhästyi jonkin minuutin, sitten liukui kaunis, kiiltävä Buick kulman takaa esiin, pysähtyi renkaansyrjien raapaistessa jalkakäytävää. (AS, 97.)

Kauniissa, kiiltävässä Buickissa on pelkästään esineenä vuonna 1928 ilmestyneen *Valtatie*-kokoelman runojen koneromantiikkaa. Se on myös yhdistävä motiivi Arlenin Iris Stormiin merkkiä myöten. Myös kielikuvat autosta ovat samankaltaisia, miltei yksi yhteen. ”Ballaadi Iris Stormista” puhuu autosta ja naisesta ja runossa on yhtymäkohtia sekä Caritakseen että Ireneen, mutta ennen kaikkea uuteen naiseen, kaupunkiin, autoon, luontoon ja kuolemaan:

Sateisin, synkin illoin
unelmissani nään
Lontoon — ja Iris Stormin
ruskean pojanpään.

Mayfair Streetin ja lyhdyt
loistoautojen,
yöklubin himmeät valot,
aamun sumuisen.

Kalkitun sairaalahuoneen,
kasvot valkeat,
etterin pistävän lemun,
pimeät ikkunat.

Nummen kostean hiekan,
välkkyvän Hispanon,
hopeavasama sinkoo
suoraan aurinkoon.

Viimeisen, viimeisen kuvan
hautaani asti vien,
yön näen hiilimustan,
kylmän, pimeän tien,

valtavat valokeilat
lävitse pimeän,
hopehaikaran huudon
kuulen kimeän.

Räjähdyks villi — liekit
kasteesta märkä maa —
pudonnut vihreä hattu —
jotakin valkeaa.

Appelsiininsiemenessä auto on Irenelle myös vapautuksen tunteen tila. Tuohon vapautuksen tunteeseen liittyy se, että ”ajetaan kovaa” (AS, 99), kuten Irene toivoo. Näin päästään kauemmas, vapaaksi kodin ilmapiiristä: Irenen kaupunkitila laajenee jopa Malmille ja ”Keravan tielle” (AS, 99). Autoista, junista ja lentokoneista tuli 1920-luvulla kirjallisia symboleja, jotka eivät merkinneet vain koneiden kauneutta, vaan antoivat mahdollisuuden kokea maailma pieneksi ja hallittavaksi.⁴⁰⁵ Tärkein ohjelmanjulistus lienee ollut Olavi Paavolaisen essee ”Auto — modernin ylellisyyden symboli” teoksessa *Nykyaikaa etsimässä*. Paavolainen puhuu siitä, miten ”romantiikan ja romanttisten olosuhteiden luomisessa juuri räikeät vastakohtat ja äärimmäisyysilmiöt” esittävät ratkaisevaa osaa.⁴⁰⁶ Romanttisessa mielessä ”sankari, ihanne ja epäjumala on ihminen, joka taitavimmin ja sulavimmin suorittaa salto mortalensa vastakohtasta toiseen — pahasta hyvään, ylellisyydestä köyhyyteen, vihasta rakkauteen, onnesta murheeseen”. Tällaisten oloilojen luomisessa Paavolainen näkee näkyväisimpänä tekijänä ylellisyyden.⁴⁰⁷ Ylellisyys on kokenut nykyaikana suuren muutoksen niin kuin moni muukin käsite. Moderni ylellisyys on ”järkevä, suhteellinen, demokraattinen”, se on ennen muuta auto ja se on ”rikkaan miehen ja ylhäisen herran ylellisyyden symboli, Packard, Rolls-Royce, Hispano-Suiza”.⁴⁰⁸

Auto on vain rautaa ja terästä, sen istuimet vain nahkaa, sen kimallus vain lakkaväriä. Siinä maksavat vain viivat, vain lujuus, vain voima. Auton hienous on matemaattinen, konstruktiivinen, koneellinen. Auto on nykyajan ylellisyyden symboli (NE, 256).

⁴⁰⁵ Lassila 1987, 157.

⁴⁰⁶ Paavolainen 1928, 256.

⁴⁰⁷ Emt. 256.

⁴⁰⁸ Emt. 257.

Appelsiininsiemen-romaanissa auton vauhti merkitsee tytölle myös ulkomuotoasioista vapautumista: ”Vauhdin synnyttämä tuuli sekoitti hänen vaaleaa tukkaansa, joka kimalteli auringonpaisteessa” (AS, 99). Tuo vaalea tukka on taas miehelle, joka kertojakin tuntuu olevan, tärkeä feminiininen piirre. ”Pahuksen hauskan näköinen, vaalea tukka ja tummat kulmakarvat, värjätyt tietysti, mutta pikantti yhdistelmä”, oli Kurt aikaisemmin kotonaan todennut Irenestä (AS, 39).

Mika Waltari kirjoitti runossaan ”Antinous” (1928):

Minä näen sinut,
ikuinen nuoruus,
auringon kultaisessa valossa
loistoauton mahtavaa, kimaltavaa kylkeä vasten.
Kimeitten pillien huuto
mielettömässä vauhdissa,
sinun ihana oodisi
vuosituhansille.

Ikuinen nuoruus on Waltarille myyttinen motiivi, jota hän on käyttänyt paljon. Se representoituu nuorena naisessa *Fine van Brooklynissä*, *Valtatiet*-kokoelman runossa ”Pyramidiuni” ja monessa muussa Waltarin teoksessa.

Minä aukaisin sisimmäisen, kultaisen arkun
Ja oli kuin huultani olisi sipaissut tulinen siipi,
sillä siinä oli Hän.

Vapisevin käsin kiedoin auki
lahonneet, liinaiset siteet
ja vastaani lehahti ryytien ja ba Isamin lemu.

Hän makasi siinä ikuisesti nuorena,
ruskea ruumis vielä väristen
aamutuulen viileätä tuoksua
siltä ajalta, kun maailma oli nuori.
Himmeät emaljisilmät hohtivat
ja rinnat kohosivat kuin lootuskukan terät
iäti nuorina, iäti hurmaavina,
ja minä kuulin kultaisten torvien toitahduksen
auringonjumalan temppelin portailta.

Minä polvistuin maahan
ja painoin otsani kiviseen lattiaan
iäisen nuoruuden edessä,
ja lehahtaen sammui viimeinen, sininen so ihu.
(Pyramidiuni)

Toimittaja Hart kokee autossa *Suuren illusionin* Caritaksen

samoin kuin *Appelsiininsiemenessä* Kurt Irenen tällaisena ikuisena, ajattomana naiseutena. Auto saa näin sekin myyttistä painoarvoa. Auto on teräslattia, joka kiidättää miehen halki historian balsamoidun iäisen nuoruuden eteen.

Auto pysähtyi, ja kuljettaja syytti taksamittarin pienen lampun. Valonkajastuksessa näin Caritaksen kasvat himmeästi pimeän halki. Ja äkkiä valtasi mieleni ihmetys, kenen kanssa olin ajanut koko tien yöllisen kaupungin halki. Kuka oli se, jota olin suudellut, jonka kanssa häviävän sekunnin ajan olin tuntenut kuoleman ja häviämisen kauhun. Hän oli nuori tyttö, hän oli vanha nainen, hän oli viaton ja kokenut, hän oli kylmä ja kuuma, intohimoinen ja torjuva. (SI, 25.)

Appelsiininsiemenessä automatka yhdistää Irenen, modernin kaupunkilaisnaisen ensimmäisen kerran luontoon ja viisauden hakemiseen luonnosta. Mies kokee Irenen hakiessaan tämän kotoaan paitsi ”kauniina, elävänä ja terveenä” myös ”nuorena, säikkyvänä eläimenä” (AS, 97, 98). Kun ”hän ohjasi auton Eläintarhan asfalttitietä Hämeentielle” on Eläintarha ”vaaleanvihreä” (AS, 99). Luonnon kokeminen autossa istuessa antaa miehelle rohkeutta:

Huviretken, väkevän moottorin, vaivattoman eteenpäinliukumisen hurma valtasi hänet äkkiä. Näytetäänpä tytölle...Auto kiisi varmasti eteenpäin, hänen kätensä eivät epäröineet eivätkä jääneet miettimään. (AS, 99.)

Tyttö ymmärtää, että tällä miehellä on koneen voimia ja herkkyyttäkin: ”On tämä ihana auto, hurjan herkkä” (AS, 100). Automatkan kiihdyttävä vauhti ja vapaus saa molemmat unohtamaan epäröintinsä. Tyttökin alkaa olla ”valmis leikkiin ja hänestä säteilee ”nuoruuden eroottista, tyydyttämätöntä nälkää, kiihdyttävää, suggeroivaa, fyysillistä ikävää.” (AS, 102). Tyttö noudattaa hämmästyttävästi Prattin kehittämää naisen itsensälöytämismatkan arkkityyppistä mallia juuri tässä vaiheessa. Hän lähtee yhdessä vanhemman miehen kanssa etsimään apua vihreästä metsästä, mikä toisaalta on suuresti ristiriitaista hänen juuri puhutulle uudenaikaisuudelleen, joka puhkesi ”ihanassa autossa” nuoruuden ”eroottiseen tyydyttämättömään nälkään”.⁴⁰⁹ Toisaalta tämä puhunta noudattaa *Appelsiininsiemenen* kertojan tapaa puhua: monikerroksisesti, yhtenä kerroksena myyttinen taso. *Suuren illusionin* kertoja puhuu yksinkertaisemmin. Caritas kuvataan selvin sanoin: ”Hän oli nuori tyttö, hän oli vanha nainen.” (SI,25). *Appelsiininsiemenen* kertoja puhuu toistaen, hän puhuu tytön

⁴⁰⁹Ks. Pratt 1981, 139-141.

vaaleanvihreään metsään toistuvasti ratkaisevan lähestyvän seksuaalisen kokemuksen ja siitä kieltäytymisen aikana. Ensimmäisen kerran vaaleanvihreä metsä puhutaan Kurtin kokemana, mutta tyttö assosioituu voimakkaasti juuri metsään:

Mikä ihana lapsi tuo tyttö olikaan, vain suuri koulutyttö.
Ja vartalon houkuttelevat, nuoret viivat piirtyivät puseron
ja hameen alta näkyviin hänen kumartuessaan aina
uudestaan vaaleanvihreässä metsässä valkeita kukkia
pöimien. (AS, 101.)

Vihreä, keväinen metsä opettaa myös miestä. Mies kamppailee oman halunsa ja tytön nuoruuden tuottaman tiedon välillä. Kertojan äänellä puhuttu ajatus toteaa: ”Ei saanut tehdä tytölle pahaa”. (AS, 103). Taustalla puhuu aikakauden nuorisolle suunnattujen sukupuolioppaitten kaksinainen puhe nuoruudenrakkaudesta ja viettelysten vaaroista. Nuoruudenrakkauden vaaraksi nähtiin se, että valintaa ja toimintaa ohjasivat usein ulkoiset seikat, kuten kauneus ja rikkaus. Lisäksi naisen sukupuolisuuden ajateltiin olevan kiinteästi sidoksissa rakkauteen ja hänen sukupuolisuutensa tuli esiin vasta avioliitossa ellei sitä keinotekoisesti herätetty.⁴¹⁰ Kurt ei ole enää nuori mies, mutta hän tajuaa kypsän miehisen halunsaakin vallassa sukupuolioppaiden neuvon. ”Tyttö oli aivan lapsi” (AS, 105), ajattelee mies, tuntee kuuluvansa eri sukupolveen ja jättää tytön rauhaan. He lähtevät metsästä takaisin autoon, käyvät aamiaisella ja ajavat taas metsään. He tupakoivat molemmat ja ”molemmat he olivat niin kokonaan kaupunkilaisia, että keväisen mullan, nuorten koivujen ja maan tuntu herätti heissä kaikessa vieraudessaan elävää hartautta” (AS, 103). Vaaleanvihreä metsä saa miehen muistelemaan omaa nuoruuttaan: ”Ja sitten keväinen metsä siirsi hänen ajatuksensa taaksepäin” (AS, 103). Tyttö sen sijaan ajattelee kuolemaa: ”Näin olisi varmasti kaikkein kauneinta kuolla” (AS, 103).

Kertoja käy pitkää pohdiskelua sukupuolisen halun ja vallitsevien fysiologis-psykologis-teologisten käsitysten ja normien välillä. Puhunta siirtyy ulkopuolisen tarkkailijan positioista Kurtin ja Irenen eläytymisesityksiin kertojan yrittäessä hahmotella uutta feminiinistä subjektia suhteessa vapaaseen erotiikkaan. Naisen ja luonnon voimakas yhteys tulee myös puhuttua Irenen voimakkaissa tunnekokemuksissa vaaleanvihreässä metsässä. Kurtiin sen sijaan yhdistyy metsässäkin järki ja henki hänen miettiessään omaa nuoruuttaan, vapaussotaa ja sen ideologiaa. Loppujen lopuksi, kesken ”tuota tavallista intellektuaalista pettymystä” (AS, 106), Kurtin valtaa uudestaan ”intohimo, johon sekaantui surua ja julmuutta”, hän näkee Irenen silmissä ”taivuttavaa, säikähdyttävää, salaperäistä voimaa — animaalista ja kutsuvaa, — ne olivat kuin

⁴¹⁰ Tiihonen 2000, 179, 181.

tämä metsä, vieras luonto” (AS, 107).

Nainen, Irene, yhdistyy eri kerronnan puhunnan tasoilla luontoon, kuten länsimaisessa syvään juurtuneessa puheessa naisesta on ollut tapana.⁴¹¹ Kun Kurtin epäonnistunut rakasteluyritys päättyy Irenen pakoon ja voimakkaaseen pelkoreaktioon, Kurt vertaa Ireneä ”raakaan hedelmään”, johon hän oli ollut ”käydä käsiksi” (AS, 109). Mies jää ”huutamaan kalliolle” (AS, 109) ja Irene ”jatko i kompastelevaa, tuskallista juoksuaan koivunrunkoja vasten horjahdellen” (AS, 109). Tyttö istuu kannolle ja ”kun hän sitten vähitellen tuli tajuihinsa” (AS, 110) hän ehtii ihmetellä ensimmäiseksi, ”että kaikki oli kuitenkin aivan samanlaista, metsä yhtä pehmeän vaaleanvihreä, valkokuokot yhtä valkoiset, taivaalla sama, vaalea sini” (AS, 110). Luonto on romaanin tässä vaiheessa tytölle lohdun tuoja ja sitä kautta luonto toimii myös neuvonantajana tytön etsiessä itseään. Irene toteaa pehmeän vaaleanvihreässä metsässä, että ”olihan hänellä oikeus hallita omaa ruumistaan” (AS, 110).

Miehelle tyttö näyttäytyy vieläkin ”houkuttelevan suloisena” vaaleanvihreässä metsässä, ”kevätauringon huikaisevassa valossa” (AS, 112), mutta hän on ymmärtänyt olleensa ”tekemäisillään pahoin” pyrittyään aluksi ”puolustautumaan sillä, että tyttö oli liian kiihkeää ja elämänjanoista tyyppiä, voidakseen säilyä enää kauankaan koskemattomana” (AS, 112). Mies huomaa elävänsä ”oman elämäkäsitteensä” murrosta (AS, 113) ja on huojentunut siitä, ettei ehtinyt johdattaa tyttöä samaa tyhjyyttä kohti. Pariskunta lähtee takaisin kaupunkiin kumpikin vihreän maailman luona viisastuneena. Hahmotettuaan oman alkutilanteensa sankaritar hakee opastusta luonnosta, vihreän maailman rakastajalta ja vanhempiensa hahmoilta, jonka jälkeen hän on valmis tunteidensa käsittelyyn.⁴¹² Irene on valmis omien tunteidensa käsittelyyn ja itsensä löytämisen matkalle koettuaan vanhemman miehen, Kurtin kanssa, että hänellä on oikeus hallita omaa ruumistaan.

Auto kiittää takaisin Helsinkiin ”ulvoen käännteissä, aurinkoisena salamana sivuuttaen raskaan kuorma-auton” (AS, 114). Kerronta on Irenen eläytymisesitystä, tyttö kokee auton vieläkin varsin voimakkaana ja positiivisena, miltei henkilöityneenä. Auto merkitsee hänelle edelleen Kurtin vahvaa miehisyttä.

Kaikesta huolimatta täytyi hänen ihailta Kurtin varmuutta ja taitavuutta, vaikka hän nyt aivan selvästi pyrki urheilemaan (AS, 114).

Kurt toteuttaa autoerotiikassaan ”koneihmisen ihannetta”, kuten Vaaskivi kuvaa uutta tyyppiä teoksessaan *Huomispäivän varjo* (HV,

⁴¹¹ Kuusinen 2008, 81.

⁴¹² Pratt 1981, 139-141.

75). Irene on aluksi tässä suhteessa Vaaskiven kuvaama ”poikamaisesti bobbattu moottorimorsian”, hän on ”kainostelematon, uusasiallinen, steriili olento”, joka on ”mekanisoinut erotiikan” ja miltei alentaa itsensä miesten tasolle valitakseen itselleen rakastajia yhtä kepeän ylimalkaisesti kuin kylmäveriset, urheilevat, autoilevat poikatoverit”.⁴¹³ Kirjailija kuitenkin argumentoi asiasta jättämällä tämänkin rakkauden toteutumisen tapahtumatta keväisen luonnon keskellä. Samoinhan kävi autonkuljettaja Lehtisen ja Irenen romanttisessa suhteessa. Koska Kurt oli vanhempi kuin Irene ja naimisissa, ei tämäkään suhde toisaalta muistuttanut Vaaskiven kuvaamaa ”toveriavioliittoa” ja Irenen koskemattomuus säilyy toveriavioliittoa varten.

Appelsiininsiemenen kerronnan spatiaaliseen rakenteeseen ja kerronnan monikerroksiseen puheeseen sopien auto merkitsee uudelle naiselle kuitenkin myös modernin vastakohtaa: välinettä, jolla päästään arkkityyppisen itsensälöytämisen matkan tärkeään vaiheeseen. Tyttö pääsee vaaleanvihreään metsään, josta hän löytää opastusta etsinnässään kohti itseyyttä.⁴¹⁴

Romaani nostaa esille niitä perinteisiä ja uuden aikakauden ehtoja ja yhteiskunnallisia normeja, jotka säätelevät rakkautta ja seksuaalista halua. Nämä säännöt eivät koske vain Kurtia ja Ireneä vaan myös kertojaa. Kertoja edustaa auktoriteettia kertomuksessa. Kun kertojan horjuminen eri tietojen välillä tulee voimakkaisten ristiriitaisten puheenvuorojen kautta ilmi, hänen auktoriteettinsa horjuu.⁴¹⁵ Lukija ei oikein tiedä mihin asettua. Toisaalta kertojan epäröinti, joka ilmenee hänen siirtymisensä positiosta toiseen, herättää lukijassa myötätuntoa. Ristiriitaisia tietoja ovat myös autoon liittyvä moderni mytologia ja ikuiseen viittaava luonnon mytologia. Kurt ja Irene ajavat autolla vaaleanvihreään metsään, jossa heidän tarinansa huippu koetaan. Vaaleanvihreä metsä toistuu voimakkaana metaforana kuusi kertaa lyhyen episodin aikana ja näin ikuinen luonnon viisaus saa lisää painoarvoa. Palaan tähän vielä puhuessani isän paikoista luvussa kahdeksan.

Kun Ilmari on kosinut Ireneä, ”he ottivat auton kiiltävästä kadunkulmasta” (AS, 351). Molempien he-eläytymisesityksensä todetaan: ”Ei raitiovaunuja tällaisena iltana!” (AS, 351.) Ilmarin ei tarvitse käyttää autoa naisen kiihdyttämiseen niin kuin Kurtin eikä auto hänelle olekaan yhtä henkilöitynyt. Auton heilahtelevasta ikkunasta kihlapari katselee levotonta elämää. Auto on heille sopiva, paikasta toiseen vievä heterotopia, jonka sisällä on kaikki tarpeellinen, ikkunasta näkyvän levottoman maailman vastakohta.

⁴¹³ Vaaskivi 1938, 78, 79.

⁴¹⁴ Pratt 1981, 139-141.

⁴¹⁵ Vrt. Melkas 2006, 128.

Auton heilahtelevasta ikkunasta he ehtivät tavata
Hufvudstadsbladetin liukuvaan valokirjainuutisen
Simonkadun puoleisen talon päädyssä: KENRAALI
WALLENIUS PÄÄSTETTÄVÄ HETI VAPAALLE
JALALLE ETELÄ-POHJANMAAN AKTIVISTEJA.

Ei, Mitäpä heillä nyt oli tekemistä tuollaisen kanssa. He
olivat vain kaksi ihmistä levottoman ajan keskellä. (AS,
351.)

Irenen kokemus representoi ajan yhteiskunnallista kehitystä:
naisten epäpoliittista erillisjärjestäytymistä vastakohtana miesten
voimakkaalle politisoitumiselle. Keskiryhmien naiset reagoivat ajan
kaikkinaiseen politisoitumiseen johdonmukaisen pidättyvästi. Tämä
oli naisten tapa tukea porvarillisen järjestelmän vakiinnuttamista. He
privatisoivat kotielämän ja yhteiskunnallisen äidillisyyden
feminiiniseksi elämänpiiriksi.⁴¹⁶ Näin toimii Irenekin. Hän jopa
unohtaa tämän aatteen voimin oman heränneen seksuaalisuutensa.
Kihlapari on niin innoissaan suunnitellessaan lyhyen automatkan
aikana ”sopivan dubletin hankkimista, huonekalujen ostoa”, etteivät
muista ”suudellakaan, ennen kuin auto pysähtyi vanhan kivitalon
eteen Kruununhaassa” (AS, 352).

Auto on nuorelle parille välitila lapsuudenkotien ja oman
töölöläisdubletin välillä. Tämä tietysti korreloituu nuoren miehen
arkkitehdin ammattiin. Auto on kaupungin romantiikkaa, mutta sitä
katsotaan ulkopuolelta eikä se henkilöidy siinä määrin kuin *Valtatiet-*
kokoelman autot. Nuori mies kuitenkin kokee samaa kuin
maaseudun bussinkuljettaja: rakkauden kohteena on nuoren naisen
”kasvojen pehmeät piirteet” (AS, 264). Nuori kaupunkilaismies
kokee ympäristön ristiriitaisen primitiivisenä:

Heidän tutustumisensa, — puhkeavien lehmusten tuoksu
keväisessä Kaivopuistossa. Tuo muuten niin typerä ilta.
Vaaleat tähdet. Irenen tulo hänen elämäänsä, se oli
jollakin tavoin liittynyt aivan kuin musiikkiin,
jazzrummun kummaan vavahteluun, yli ruumiiden
liukuvaan humaukseen. Se oli aivan kuin pitkä,
intohimoinen huuto, kasvojen pehmeät piirteet, ihon
himmeä, lämmin hohto, tukan himerrys. Siinä oli vähän
alkoholia, Helsingin yön kylmä huumaus, äänettömien
autojen humistessa katuja pitkin, katulyhtyjen palaessa
puolivaloisina ja keväisen kalpeina. (AS, 264.)

Appelsiininsiemenen nuori pari ei rakastele autossa ja teksti
vihjaa tähän toistuvasti tuoden auton näin ulkopuolelta tähän
rakkaustarinaan. Auto ei arkkitehti Karimalle merkitse sitä mitä

⁴¹⁶ Alapuro 1989, 171, 172.

Kurtille ja Lehtiselle eikä näin ollen myöskään Irenelle tässä suhteessa. Tämä on johdonmukaista, koska nuoripari pyrkii enemmänkin intiimiin tilaan kuin tilaan, joka tuo koko modernin maailman heidän ulottuvilleen. Siinä vaiheessa, kun nuori pari yhdessä kokeilee uuden sukupolven elämää ja kulkee boksista boksiin ”juomassa ja huutamassa” (AS, 332) auto on heidänkin paikkansa muutaman juopuneen illan verran. Tässä auto toimii kuin seikkailumatkan kaaviossa ikään: auto on kuin henkilö, joka toimii neuvonantajana. Autossa humaltunut pari alkaa huomata, että vakiintuminen, naimisiinmeno ja oma koti ovat sittenkin se, mitä he haluavat, vaikka ovat modernia sukupolvea.

Ilmari ja Irene istuivat toisiinsa takertuneina autossa, antoivat auton ajaa ympäri eläintarhan, yli Siltasaaren, Ilmari sai päähänsä, että heidän piti kiertää Suurtoria, he kiersivät, kiersivät, — kunnes autonkuljettaja kyllästyi ja ärjäisi, ettei hän halunnut enää, uhkasi heittää heidät ulos autosta.

Irene ei koskaan ollut nähnyt Imaa noin päissään, hän katseli miestä huvikseen, nauroi Iman monimutkaisille selittelyille.

Ja jokin viimeinen järjenhäive pakotti Irenen pyrkimään kotiin mahdollisimman pian. Kello alkoi olla puoli viisi, hän näki sen Kluuvikadun heilahtavassa kulmassa, kiiltävää, mustaa katua, lätkköjä, syksyisiä lyhtyjä, loppumattomina, hurjina palloina, auton heittelehtivä surina. (AS, 332.)

Auto on tässä moderni symboli, mutta sillä ja siitä tulee päästä eteenpäin eikä sillä kuitenkaan ole ikuista arvoa.

6.5 *Autobussi ja kuljettaja Lehtinen*

Autobussi on *Appelsiininsiemen*-romaanissa todella jotakin muuta kuin pelkkä auto. Kesäniemen tienhaarassa odottaa lauantai-iltana autobussia ”Irene keveässä, kukikkaassa kesäpuvussaan” ja kuljettaja Lehtisen hengen salpaa ”äkillinen, säpsähtävä ilo” (AS, 191). Eihän Lehtinen ollut uskonut, että ”Kesäniemen vaalea, solakka neiti kehtaisi tulla hänen matkaansa”.

Kerronta tuo esiin Lehtisen eläytymisesityksen avulla kuljettajan hämäännystä. Kerronnan siirtyminen sujuvasti Irenen eläytymisesitykseen luo taas erikoista naisen ja miehen vuoropuhelua. Maaseutuautobussin kuljettaja ja nuori kaupunkilaistyttö käyvät keskustelua miehestä ja naisesta linja-automatkalla lauantaitansseihin: ”ulkoilma-iltama ruman, maalaamattoman nuorisoseuratalon rinteellä, koivujen keskellä” (AS, 192).

Paikka on kiihottavan koneromanttinen sekkin, mutta toisella tavalla kuin Kurtin hieno auto. Muista ihmisistä ei suoraan puhuta, mutta koska sisään pitää ”tuppautua”, bussissa on ilmeisen paljon muita matkustajia. Irene kuitenkin pääsee miehen viereen. Tässäkin kömpelössä maalaisbussissa on *Hopeahaikaran* vauhdin romantiikkaa, mutta sen ohjaaja on tallella ja tärkeä Irenelle. Tyttö kokee kiihottavana nimenomaan sen, että mies on täysin toisesta, vieraasta maailmasta, jossa puheetkin on ”autoista, eri ajotavoista” (AS, 192).

Mutta Irene tuli. Tuppautui sisään, pääsi hänen viereensä tukahduttavan kuumaan, hikiseen, bensiininkatkuiseen bussiin, joka nyt ulvahti voitonriemua ja painui huimasti eteenpäin. (AS, 192.)

Autobussi ei ole samalla tavalla paradoksaalinen paikka Irenelle kuin raitiovaunu: tilassa ei koeta jyrkästi vastakkaisia tunteita. Autobussi on positiivinen tila. Tyttö tuppautuu sisään ja nauttii hikisestä, bensantuoksuisesta tilasta tuntien ”miellyttävästi tuon miehen täydellisen, mykän ja voimattoman ihastuksen” (AS, 192). Autobussi on enemmänkin heterotopia. Se on heräävän rakkauden bensantuoksussaan uudenaikainen, kiihottava pienoismaailma, joka painuu ”huimasti eteenpäin”. Vaikka bussi on ”liikakuormitettu”, ei kuljettajan eikä Irenen eläytymisesityksen tunnepuheeseen mahdu kuin vaalea Kesäniemen tyttö ja häneen ”täydellisesti”, ”mykästi”, ”voimattomasti” ihastunut kuljettaja, mies. Sinne miltei ulottuu muu maailma, mutta kun Irene alkaa puhua ”jotakin Lapuasta”, Lehtinen vaikenee ja vilkaisee ”varoittavasti taakseen” (AS, 192).

Lehtinen tiesi olevansa aivan punainen ja kiihtynyt, hän ei uskaltanut katsoa neitiin päin alussa, ajoi vain niin kuin viimeistä päivää, uhkamielisesti, oikein näyttäen taitoaan, vaikka nyt, kun bussi jo oli liikakuormitettu, olisi pitänyt olla mahdollisimman varovainen.

Jonkin minuutin päästä hän tasaantui, alkoi puhua vähän naljailevassa sävyssä tehdäkseen itsensä rohkeammaksi, ajoi huolettomasti yhdellä kädellä ja osoitteli vapaalla kädellä jotakin tienkohtaa, missä pirtuauto oli viikolla ajanut metsään kaataen pari pientä puuta mennessään. (AS, 192.)

Tämä on kunnan maalaisbussinkuljettajan diskurssia. Konditionaali ”olisi pitänyt olla varovainen” menee eläytymisesityksen kautta todennäköisesti lukijan mielestä hänen sanomakseen, eikä ehkä viisastelevan kertojan.

Tässä kertomuksessa autonkuljettaja Lehtinen tunnustaa paluumatkalla Irenelle rakkautensa. Lehtinen kiittää, ”että neiti on

kehdannut olla vain tällaisen... tavallisen autonkuljettajan kanssa” ja sanoo olevansa ”vain tällainen” eikä niinkään ymmärtävänsä ”hienojen ihmisten ajatuksia, niin kuin neiti on”. Lehtinen toteaa sammaltaen: ”Mutta minä... minä niin pidän neidistä... Neiti on niin kaunis”. (AS, 208.) Autobussimatka noudattaa myyttisen seikkailumatkan paluun kuviota. Paluumatka on usein eleettömämpi ja nopeampi kuin menomatka.⁴¹⁷ Bussi ei ole yhtä täynnä kuin menomatalla; moni juhlijoista oli jäänyt sukulaisten tai tuttavien luokse.

Lehtinenkin kiipesi paikalleen vähän huokaisten, pettyneenä, haikeamielisenä, toivottomana ja nolona (AS, 210).

Irene istuu ”taas hänen viereensä, tällä kertaa aivan lähelle, niin että heidän kylkensä koskettivat toisiaan”. Tytön kosketuksesta ”hulvahti miehen ruumiiseen kuuma, kiusattu, piinallinen ikävä”. Autobussin paluumatka kerrotaan taas romanttisena paluuna, jota ohjaavat ”varmat, voimakkaat kädet”:

Valot hulvahtivat pihaan, valaisivat varastorakennuksen seinää, käyntiinpanosurina, pari yritystä, valot kääntyivät valaisemaan tietä, torvi törähti matalasti, liu’uttiin pihalta maantielle. Varmat, voimakkaat kädet pitelivät keveästi ohjauspyörää, maantie oli vaalea, jonkun syrjäinväistyvän kävelijän varjo, metsä synkkänä ja salaperäisenä tien molemmin puolin, idän taivaalla aamuruskon punerrus. (AS, 210.)

Matkan rauhallisuutta verrattuna menomatkkaan korostetaan: ”Joku ihmetteli puoliääneen miksi Lehtinen nyt ajoi niin varovasti”. Joku ihmettelee, ei kukaan nimetty. Tuo joku ihmettelee vain ”puoliääneen”, ei kovin äänekkäästi, kun menomatka oli varsin äänekäs. Kuski ajaa ”varovasti”, toteaa tuo joku. Deiktinen ilmaus ”niin” korostaa varovaisuuden olevan jotenkin harkittua, varovaisuuden puhuvan jostakin. Tosin varovaisuutta on noudatettava, koska on yö.

Ei ollut bussinkaan äänessä tuota tavallista vauhdin huumaavaa jyrinää, vain matalaa, vähän töyssähtelevää menoa (AS, 210).

Autobussi on kuin elävä olento. Sen kuljettaja samaistuu tytön tuntemuksissa autoon. Myös kertojan kautta tulee mielikuva autooliosta, jonka kulkua ohjaa kuljettaja, Lehtinen, mies, mutta kuljettaja on toisenlainen figuuri kuin kaupungin autonkuljettajat.

⁴¹⁷ Campbell 1968, 36, 37; Alajoki 1988, 20.

Hän on autobussinkuljettaja.

Vasta kun oltiin aivan lähellä Kesäniemen tienhaaraa, pyrki Lehtinen puhumaan, kumartaen päätänsä lähemmäs Irenen poskea, sanoen matalalla äänellä auton surinan sekaan. (AS, 210.)

Kun tyttö jättää tyhjäksi jättämälleen istuimelle valkean ruusun, jolla oli leikkinyt, purkaa Lehtinen ”tunnelmaansa ainoalla tavalla, mitä hän osasi, löi autoon ja maantielle oman hurjistuneen, väkevän riemunsa, toivottoman rakkautensa pauhun” (AS, 211). Valkea ruusu tytön viattomuuden ja koskemattomuuden symbolina muistuttaa Koren symbolia, valkeaa liljaa.⁴¹⁸ ”Ponnahdellen, hyppien, runko ja moottori jymisten. Eteenpäin huikkea vauhtia avointa, tyhjää tietä, loppumattomiin, aivan kuin ei olisi ollut mitään päämäärää, vain tajuton eteenpäinkiittäminen maailman loppuun asti” toteaa kertoja ekspressiivisen runollisesti autobussin kiittämisestä. (AS, 211.)

Lukija ihmettelee, kiitääkö tässä auto vai mies tajuttomasti eteenpäin. Paikka saa niin inhimillisen luonteen, ettei sitä enää voi pitää heterotopiana, joka se toisaalta juuri on: ohikiitävä rakkauden paikka keskellä 1930-luvun poliittista kuohuntaa. Tämä kuohunta tuodaan tuon tanssimatkan aikana taustalle. Auto on tässäkin tärkeässä roolissa: Isontalon Studebaker, jolla Isontalon vanhin poika, roteva, avokasvoinen, sivistyneen maanviljelijän tyyppi, oli tullut illanviettoon. Tuo auto, johon Irene melkein astuu, joutuu ilkeiden kohteeksi. Irene on täysin ulkopuolinen, toisin kuin Lehtinen, tässä prosessissa, ajan poliittisessa kuohunnassa. Häntä vain ”nukutti, haukotutti, tuntui tylsältä” (AS, 204). Mies toimii ja autobussi palauttaa tytön kotiportille. Irenen maailma supistuu taas suljetumpaan; autobussin ikkunasta hän sentään koki jopa 1930-luvun poliittista kuohuntaa lasin takaa. Enempää hänen ei kuulukaan kokea tämän tekstin retoriikassa, mikäli hän on kunnan keskiluokkainen kaupunkilaistyttö. Ja sitähän Irene kertojan ja omankin puheensa eli eläytymisesityksensä mukaan on. Idiolekti ”tylsä” heittää hänet ajan kaupunkilaiseksi jazztytöksi.

Mutta Irene kulki kotiin kapeaa, kivistä, rataanjalkien merkitemää polkua synkkien, majesteettisten kuusien välitse. (AS, 211.)

Kerrontaan syntyy satumaista, romanssinomaista tunnelmaa nuoresta tytöstä synkässä metsässä. Tälle romaanille tyypillisesti kerronta sujahtaa saman tien taas Irenen eläytymisesityksen kautta moderniin yltiöasialliseen puhetapaan ja ajatteluun:

Eikä hän enää muistanutkaan Lehtistä, vierasta,

⁴¹⁸ Vrt. Kuusinen 2008, 180.

ihastunutta autonkuljettajaa. Hän tunsi vain, että väsytti, haukotutti. Maalla oli tylsää, — jäykät ihmiset, sekava torvisoitto, tuo brutaali välikohtaus, joka vaikutti häneen vieläkin syvän turvattomuuden tunteen. (AS, 211, 212.)

Autobussiepisodi, nuoren ”kauniin, hienon, solakan tytön” ja autonkuljettaja Lehtisen valkeaan ruusuun päättyvä sadunomainen rakkaustarina kerrotaan tälle romaanille tyypillisesti molempien näkökulmista ja hyvin voimakkain kontrastein. Vaaskivi toteaa, että ”konekulttuurin keskellä, dynamojen, radioantennien ja langattoman lennättimen maailmassa, jossa vallitsee kuumeisen kiihkeä hyödyn tavoittelu, viriää kuin polaarisenä vastavirtana ja kuitenkin saman rauhattomuuden toisena ilmauksena kaipaus mystillisiin hämykylpyihin”.⁴¹⁹ Vaaskivi puhuu eksotiikasta, ”Afrikan mustista öistä”, mutta toisaalta myös ”Lawrencen kosmologisesta, koneellisuutta vihaavasta runoudesta”. Joka tapauksessa Waltarin tekstin paikoittainen suomalainen sadunomaisuus tuntuu viriävän ”kuin polaarisenä vastavirtana” koneromantiikalle, jossa autotkin ovat rakastettuja. Lukijan tulkittavaksi jää kertojan retoriikka, kun episodi päättyy Lehtisen kömpelöön tunteeseen ja autobussin inhimillistymiseen. Lehtisen eläytymisesityksessä ilmenee myös selkeästi luokkaero.

Oma suuri bussi...tuntui nyt niin vähäiseltä, kömpelöltä.
Ei osannut sitäkään rakastaa niin kuin ennen.
Mahtoikohan tyttö halveksia häntä kovinkin, nauraa
yksin tai toisten kanssa hänen hassutuksiaan. Ajatus ei
herättänyt vihaa, vain toivotonta haikeutta. Jos olikin
huono ja alhainen, olihan ihminen kuitenkin.. Niin
katkeraa olla *vain* — *ihminen*. (AS, 214.)

6.6 *Uuden naisen kaupunki*

Kaupunkitilan mittakaava vaihtelee *Appelsiininsiemenessä* kokonaisuudesta kaupunginosasta yksittäiseen kadunkulmaan. Kaupunki esittäytyy romaanissa jo ensimmäisellä sivulla Tähtitorninmäeltä, jossa tytöt juoksivat mäkeä alas katsellen ”likaista, valkoista ja sinertävää ulappaa” (AS, 7). Helsinki on perustettu 1500-luvulla meren rannalle ja sen asukkailla on tietysti ollut kiihkeä suhde mereen. Meri merkitsee luontoa ja vapautta näille koulutyttöille, joiden toivottoman pitkät kouluvuodet ovat jääneet taakse. Meri ja vesi ovat liittyneet naisen ruumiiseen perinteisessä puheessa naisesta, jollaista ovat ennen kaikkea myytit.

Irenen tila romaanin alussa kaupungilla on Tähtitorninmäki, joka puhutaan tarkasti luettuna paradoksaalisena tilana. Avara näkymä mäeltä valkoiselle ja siniselle ulapalle vastaa täysin Irenen omaa

⁴¹⁹ Vaaskivi 1938, 45.

mielentilaa keväällä koulun loppuessa, mutta toisaalta Irene kokee täälläkin kodin ahdistavat seinät, kun hän yhtäkkiä muistaa, että täytyy lähteä kotiin päivälliselle. Kertoja antaa tässä argumentoivaa hyväksyntää Irenen modernisuudelle. Toisaalta jo tässä asettuu perinteinen ja moderni naispuhunta vastakkain merenä ja kaupunkina. Kertomukseen tulee myös vihje nuoren naisen likaantumisen. Irene katselee ”likaista” ja toisaalta ”sinertävää” eli puhdasta ulappaa.

Kulttuurimaantieteellisissä reseptiotutkimuksissa 1970- ja 1980-luvuilla tultiin siihen tulokseen, että miesten mentaalikartat poikkeavat naisten vastaavista. Miehillä katsottiin olevan naisia selkeämpi käsitys laajemmasta alueesta (koko kotikaupungista) ja se oli hyvin jäsentynyt. Naisten mielikuvat taas ovat keskittyneet lähipiiriin, kotia ympäröiville alueille.⁴²⁰ Irenen kaupunkikuva näyttäytyy aluksi avarana kuvana yli kaupungin, mutta näköala ei Irenelle tarkoita laajaa näkymää, vaan se on hyvin mielensisäinen maisema, joka nopeasti siirtyy avaruudesta ajan kokemisen kautta kodin päivällispöytään. Näin ulapan lika pyrkii ulottumaan myös naisen paikkaan, kotiin.

Toisaalta tämä maisema on ehkä ei-kaupunkilainen ja Irenen kokemukset noudattavat näinkin tutkimustuloksia mentaalikartoista. Pelko on pakottanut naiset kehittämään selviytymisstrategioita, joiden avulla he ovat liikkuneet oman henkilökohtaisen mentaalisen karttansa mukaisessa kaupungissa. Näiden mentaalisten karttojen muotoutumiseen on vaikuttanut paitsi sukupuoli myös ikä, yhteiskuntaluokka, elämäntyyli jne. On ymmärrettävää, että Irene vähän kaupungilla liikkuneena etsii Tähtitorninmäen kaltaisia, avaran näköalan paikkoja. Toisaalta juuri laajoja aukeita paikkoja, puistoja ja aukioita naiset kaupungissa tutkimusten mukaan ovat pelänneet.⁴²¹ Vuorokaudenaika on ollut keskeinen pelon määrittäjä. Yöllä liikkuaessa naiset ovat olleet erityisen tietoisia ympäristöstään. Julkiset paikat ovat päivisin olleet naisten paikkoja. Irenen maantieteellinen kartta tuntuu noudattavan näitä ajatuksia. Irene liikkuu Mirren kanssa kahden Tähtitorninmäellä, mutta iltapäivällä kellon ollessa melkein viisi alkaa levoton tunne vallata tytön mieltä ja ”Irene alkoi juoksujalkaa lähteä kotiinpäin” (AS, 8).

Koulutyttö Irenen kaduista ei paljon puhuta. Viimeisenä koulupäivänä Irene lähtee koulusta yhdessä Mirren kanssa. He sopivat tapaavansa illalla Kurt Waldhofin kutsuille mennessään ”Arkadian kulmassa” (AS, 21). Katujen nimet osoitteissa tulivat käytännöksi vasta 1800-luvun lopussa, kun aikaisemmin talot nimettiin omistajan mukaan.⁴²² Tämä katujen nimettömyys voidaan

⁴²⁰ Asikainen & Koskela 1992, 7.

⁴²¹ Vrt. emt., 8.

⁴²² Tuomi 1974, 24.

lukea argumentiksi Irenen perinteisestä naiseuden kansalaisuudesta, mutta siihenkin tulee muutoksia romaanin kuluessa. Kun Irene liikkuu isän kanssa, kadut nimetään. Kun isä, professori, sitten saattaa Irenen ja Mirren Kurt Waldhofin illanviettoon, kävellään:

kappaleen matkaa autiota Mechelininkatua, jonka toisella puolen olivat vain paljaat, pimeät kalliot, jotkin varjoiset lauta-aidat ja mahtavat sepelikasat. Leveää katua vielä tasoiteltiin, siihen oli tuleva suuri puistotie, mutta puut, jotka jokin aika sitten oli istutettu, olivat vaivaisia ja mustia (AS, 31).

Kaupunginosaa ei mainita, eikä paikasta anneta muuta mielikuvaa kuin, että kuljetaan Mechelininkadulla. Annetaan kuitenkin mielikuva jostain, mikä on kadun ”toisella puolen”. Irenen kaupunkitilan mittakaava on vielä varsin suppea. Kertoja ei kerro, mitä Irene tuntee. Tässä on nyt muistettava, että kyse on fiktiivisen henkilön, naisen kokemuksesta, jota loppujen lopuksi kertoo mieskirjailija.

Juuri ennen tavallaan kohtalokasta illanviettoa, jossa Irene kohtaa pahamaineisen, keski-ikäisen, naimisissa olevan miehen, kuljetaan autiota Mechelininkatua ja toisella puolella oli paljaat pimeät kalliot. Merkittävää on se, että kadun nimi mainitaan nyt isän ollessa mukana. Puhumalla kadun toisella puolella olevista pimeistä kallioista kertoja antaa vihjeen tulevasta paheellisesta automatkasta. Näin kertoja ennakoi implisiitisti ja vihjeen osaa lukea se, joka lukee uudestaan.

Ensimmäisen ratkaisevan kohtauksen jälkeen paheellisen Kurtin kanssa Irene ja äiti lähtevät päivällisen jälkeen ulos. Kaupunkimaisema ei nyt ole kadut: äiti ja tytär ”kävelivät yhdessä hautausmaalla” (AS, 93). Hautausmaahan on yksi äidin paikoista.

Siellä oli todella hyvin kaunista, etenkin vanhan osan suurten lehtipuitten keskellä. Koivuissa oli jo lehdet, mutta lehmusten rungot olivat vielä aivan paljaat, peipposten viserrystä kuului joka suunnalta. Illan varjostuessa ja viilentyessä Irene puhui paljon, äiti oli hyvin myöntäväisellä ja sopusointuisella tuulella. Olihan hyvin harvinaista, että he kävelivät näin yhdessä, vaikkei mitään ostoksiakaan ollut kysymyksessä. (AS, 93.)

Lukijassa herää epäily: kuka tässä puhuu ja kuka kokee näitä paikkoja? Eläytymisesitys siirtyy tyttärestä äitiin ja idiolektistä päätellen äänessä on vanhempi miehinen kertoja, joka patriarkaaliseen tapaan kertoo äidin paikkana hautausmaasta. Tilakuva päättyy Irenen eläytymisesityksen kautta tuotuun relatiiviseen tilan näkökulmaan. Hautausmaa näyttäytyy nuorelle tytölle paikkana, jossa hän pääsee lähelle äitiä ja äidille paikkana,

jossa hän pääsee lähelle tyttärtä. Eläytymisesitys tuo esiin kuitenkin tyttären kokeman tunteen tuossa tilassa:

He pääsivät hyvin lähelle toisiaan, — äidille Irene osasi paljastaa välittömän ja lapsellisen puolen itsessään, kaiken sen, mikä hänessä oli avointa ja puhdasta. Eikä hän oikeastaan tiennyt itsekään, kumpi puoli hänessä lopulta oli enemmän voitolla, tämä, vai tuo salainen, joka täytyi äidiltä pitää salassa. Tällaisena hetkenä hän tunsu itsensä niin puhtaaksi ja hyväksi, että menneet illat tuntuivat kuumalta, vastenmieliseltä, hämärältä unelta. (AS, 93.)

Kaupunkitila, jossa on äidin ja tyttären keskustelun lisäksi läsnä korostetusti hiljaisuus, on Irenelle turvallinen. Tässä toteutuu Prattin itsensä löytämismatkan neljäs vaihe: vanhempien hahmojen kohtaaminen.⁴²³ Voisi myös ajatella, että näin koettuna hautausmaa on nuorelle, juuri omaa elämäänsä aloittavalle tytölle paradoksaalinen tila, mutta tällaisena sen kokee lähinnä kertoja. Hautausmaa on Irenelle jopa heterotopia: erilleen rajattu pyhä ja pyhitetty tila, jota ympäröivä aita erottaa elävät kuolleista. Se tavallaan kumoo ympärillä olevaa epäjärjestyä ylläpitäen niitä järjestyksiä, joita yhteiskunnassa toivottaisiin vallitsevan.⁴²⁴ Hautausmaasta tulee moninkertainen ambivalentti paikka. Paikka ylläpitää vanhoja arvoja ja järjestyksiä, joiden mullistuminen on tässä paikassa Irenelle vain häiritsevä muisto. Tämä paikka on turvallinen vanhojen arvojen koti. Äiti ja tytär keskustelevat täällä eivätkä kotona, johon uudet arvot yrittävät tulla Irenen mukana eteisen kautta. Waltarin tyypillistä tunteisiin vetoavaa retoriikkaa on laittaa kertomus puhumaan näin paheellisen Kurt Waldhofin kohtaamisen jälkeen. Muulloin Irene ei käy romaanissa hautausmaalla.

Herätti niin turvallisen tunteen tällainen tuttavallinen keskustelu. Sellaista sattui vain liian harvoin. Oli liian paljon menoa. (AS, 93.)

Kertoja asettaa varsin rajusti vanhan sukupolven, menneet sukupolvet ja uuden sukupolven kiireisen elämänrytmin vastakkain: hautausmaalla. Tämä on Waltarille tyypillistä mustavalkoista tekniikkaa. Äidin paikkoja kadut eivät ollenkaan ole tässä romaanissa; tässä taas asettuu räikeästi vastakkain nuori nainen ja vanhempi nainen. Irenen ja äidin yhteinen paikka ei ole kertaakaan tässä romaanissa katu. Puhun äidin tiloista myöhemmin enemmän luvussa kahdeksan.

⁴²³ Pratt 1981, 136-143.

⁴²⁴ Mahlamäki 2008, 26.

Irene suhtautuu kaupungin katuihin jo pelottomammin sen jälkeen, kun hän juuri ja juuri säästyi ensimmäiseltä seksuaaliselta kokemukseltaan. Hän on oppinut jotakin vihreän maailman opastajalta, mutta hän tarvitsee edelleen Mirren turvakseen tässä vaarallisessa julkisessa tilassa. Mirre saa hänet uskaltautumaan turvallisesta kaupunkitilasta, Kappelista ”Esplanadin roisista ja kiimaisesta ihmisvirrasta” myöhemmin illalla ”rauhalliselle Aleksanterinkadulle” (AS, 123). Paheellisen automatkan jälkeen Irenen idiolektiin jopa eläytymisesityksessä ilmestyy paheellisempia sanoja: ”kiimainen” ja ”roisi” (AS, 123).

Kaupunkitila laajenee hiukan, kahden kadun, Esplanadin ja Aleksanterinkadun, mittaiseksi. Tytöt pääsevät hiukan pidemmällekin Helsingin katukuvassa. Vakavampi keskustelu jää taas Mirren heittämään kevyeen slangirepliikkiin: ”Aiot sä tsöpata overroolin kesäksi?” (AS, s. 124). He pääsevät Ylioppilastalolle asti Aleksanterinkatua, sitten Irene hyppää raitiovaunuun. Irene tekee koulutyön roolissaan kaiken nopeasti ja rajusti.

He kävelivät vielä jonkin aikaa, sitten Irene Ylioppilastalon kohdalla hyppäsi valko-keltaiseen vaunuun. Miten hurjan valoisia illat olivatkaan! (AS, 124.)

Irenen eläytymisesitys puhuu taas kerran tytöstä, joka huudahtelee. Tämä kuvaa nuoruutta, mutta myös sitä heilahtelevaa keskustelua, jota Irene kertojan myötä käy diskurssien välillä. Vain mykät, kovalle hiekkakentälle parkkeeratut autot kertovat muiden ihmisten läsnäolosta ja kaupunkitilasta. Kertojan asema kertomusta stabilisoivana elementtinä horjuu tytön huudahtelevan eläytymisesityksen myötä.

Osassa Keväinen Eros, kun arkkitehti Karimaan tieltä oli raivattu viimeisetkin esteet ja ”Irene oli kokonaan vapaa alkamaan uutta tietä”, kun ensimmäisen ”rakkausepisodin seurauksena” Irenellä ja Kurt Waldhofilla oli ”moleminpuolinen vihamielinen halveksuminen”, kaupunki laajenee Irenelle. Mutta kaupunkitilaa eivät nyt ole kadut. Irene, joka on nähnyt kaupungin kauniina, kaipaakin avoimen taivaan alle. Kurt Waldhofiin liittyvä ”entinen, alhainen erotiikka” liittyy nauravaan ja vihertävään kaupunkiin, jonka ”ilman pilasi bensa ja tomu” (AS, 163). Sen jälkeen, kun ollaan kohdattu Kappelissa, keväisen Eroksen rakkauden näyttämö sijoittuu ”kaupungin ulkopuolelle”, Kaivopuiston kalliolle, uuteen Hietarantaan, jota tosin vain katsellaan, Eläintarhaan, Munkkiniementielle. Näin Vihreän maailman viisaus tulee kaupunkiinkin. Myös muut ihmiset tulevat kuvaan mukaan:

Korkeasaari oli sunnuntaisin täynnä talousapulaisia, sotilaita, konttoristipareja, lapsia, koululaisia ja

arvokkaampia vanhempia pareja, jotka söivät suuressa ravintolassa (AS, 163).

6.7 *Kohti Kuusisaarta*

Irene on Särkällä tutustunut nuoreen arkkitehti Karimaahan ja hän on rakastunut. Kerronta on sitten käynyt keskustelua kahden rakkauden puhunnan: vapaan, säännöistä piittaamattoman backfish-rakkauden ja nuoren kevähämärän Eroksen välillä. On palattu Särkältä moottoriveneellä rantaan ja nuoret rakastuneet ”kulkivat umpimähkään Lehtokujaa pitkin” (AS, 134). Umpimähkään kulkeva nuoripari ei huomioi katuja muuten kuin kävelemisen paikkana. Muita ihmisiä ei mainita; Lehtokujalla kävelevät vain kaksi rakastunutta. Lehtokujan tai jonkun muun läheisen kadun penkillä vaihdetaan ensi suudelma. ”Nuori kevähämärä puiden raskaassa varjossa” (AS, 135) voisi olla missä tahansa eikä katua enää mainitakaan nimeltä. Lehtokuja sinänsä on hyvin runollinen kadunnimi viitaten voimakkaasti luonnonmaisemaan. Katu tulee enemmän ja enemmän turvalliseksi. Mutta katu on vielä varsin rajallinen, eikä näy vielä muita ihmisiä kuin nuori mies, jonka kanssa nyt kävellään lähekkäin. Katu on Lehtokuja ja tilankuvaus on kovin maaseutua lähestyvä, kaupunkilaisen maaseutua. Kesäniemen kesälomakuukaudet vilahtavatkin jo esille Irenen puhetulvassa, joka ryöppyää kertojan äänellä ja johon sukeltaa arkkitehti Karimaan eläytymisesityksen myötä nuoren miehen tunteita.

Sillä tavoin he kävelivät yhdessä ylös Lehtokujaa pimeäin lehmusten alla, ohi Kaivohuoneen punertavan heikon valon ja mykkien, kovalle hiekkakentälle parkeerattujen autojen. He kävelivät aivan lähekkäin, kiinni toisissaan, tuntien toisensa kaikessa vieraudessaankin läheisiksi ja rakkaiksi. (AS, 135.)

Ilmari muistelee myöhemmin heidän tutustumistaan: ”puhkeavien lehmusten tuoksu keväisessä Kaivopuistossa” (AS, 264). Jonakin päivänä nuori rakastunut pari jopa lähti seikkailemaan ajaen ensin ”raitiovaunussa” Munkkiniemeen ja kulki sitten siltojen yli yksityisalueelle Kuusisaareen. Tila luisuu kaupunkitilasta maaseutuun päin. Irene on kuin seikkailumatkan sankari, joka kohtaa Äiti Maan, vaikka onkin uusi nainen kaupungissa. Nuoripari kävelee Kuusisaareen ja tuntee kuin omistavansa koko saaren. He lähestyvät vihreän maailman tietoa.

Tässä tulee seikkailumatkan toistakin kuviota mukaan: ensimmäisen kynnyksen ylitystä ennen yö- tai merimatkaa. Waltarin sankari tekee tuon matkaepisodin uuden *Fine van Brooklynissä* ja monessa muussa teoksessa. Ennen ratkaisevaa Jumalattaren

kohtaamista sankari ylittää ensimmäisen kynnyksen uuden.⁴²⁵ Irene, naissankari seikkailumatkalla, ei ui tässä vaiheessa, mutta on rannalla. Irene esiintyy uimapuvussa myös Lehtiselle Kesäniemessä.

Kaukaisimmalle rannalle, missä ei enää ollut tietoaakaan ihmisistä, he leiriytyivät, leikkivät mustansinisellä maakiitäjällä, rakensivat hiekkavalleja sen eteen, nauroivat julmasti sen hätää. Mutta eiväthän he voineet tehdä pahaa, päästivät sen pakenemaan ruohonkorsien väliin, nauroivat toistensa silmiin, puoliavoimiin suihin. Ulappa kimalsi, ilmassa tuntui havun ja hiekan tuoksua. (AS., 165.)

Waltarin tyypillistä tekniikkaa on ennakoida näin Irenen Kesäniemeen menoa, joka professori-isälle on voimakas kokemus. Keväistä erosta ennakoidaan. Tämä on kertojan ilmiselvää retoriikkaa. Hän ilmaisee komplikaation mahdollisuutta ja arvioi tilannetta. Ylioppilasjuhlien jälkeen ”pojat sytyttivät savukkeensa heti koulun portailta ja painuivat suoraan Esplanadille uutuuttaan kiiltävine keppeineen ” (AS, 171). Tytöistä ja kaupungille menemisestä, kaduista, ei kertoja mainitse vielä mitään. Irene siirtyy kertomuksessa suoraan juhlasalista, jossa ylioppilastodistukset jaettiin, kotiin, jossa, kuten oli sovittu, ”juotaisiin heti tämän jälkeen juhlakahvit” (AS, 171). Kertojan vanhoillisuus tuntuu suorastaan setämäiseltä. Nuorikin nainen näytetään ajan kotitalousideologian läpi. Erityisesti 1920- ja 1930-luku olivat Suomessa kotitalousideologian aikaa. Naisia kasvatettiin hoitamaan kotia ja perhettä; naisten historia on vuosisadan ensimmäisen puolikkaan osalta ennen kaikkea siivouksen, järjestämisen ja säästämisen historiaa.⁴²⁶ Puheesta päätellen vanha kertojasetä sallii sentään nuorelle naiselle tämän kotihetken jälkeen kaupungin kadut, mutta kaupunkitila jää varsin epämääräiseksi:

Irenen piti nyt mennä omille teilleen. Mirren kanssa, valokuvaan, kahville johtajattaren luo, luokan kanssa kävelemään edestakaisin kaupunkia. (AS, 177.)

Kesäniemessä kesälomalla ollessaan, nuoren rakkauden kaipuussa Irene ”kaipaa kaupunkia” kertojan äänellä. Hän kaipaa kaupunkia kollektiivisena paikkana, paikkana, jossa tapahtuu. Katuja ei erikseen mainita kaipauksen kohteena.

Väliin Irene hermostui yksitoikkoisuuteen, kaipasi kaupunkia ja saattoi silloin kirjoittaa Ilmarille hyvinkin ikävöivän ja intohimoisen kirjeen (AS, 186).

⁴²⁵ Alajoki 1988, 90-102.

⁴²⁶ Koivunen, Anu 1995, 9.

Kaupunki merkitsee yksitoikkoisuuden vastakohtaa relatiivisena tilana. Irene pääsee valheen avulla käymään yksin kaupungissa ja viettää yön Ilmarin kotona. Huumaavan ensimmäisen yhteisen yön jälkeen, ”he tiesivät molemmat aivan hyvin, että kaikki epäröinti sysäsi heitä lopullista ratkaisua kohti, he vain tahtoivat lykätä sitä kauemmaksi” (AS, 269). Kaupunki näyttäytyy romanttisena, vastakohtia omaavana kauniina luonnonkuvana:

Ja päivä kului iltaan, leikkivänä, onnellisena,
kadunpölyisenä, esplanadinvihreänä (AS, 271).

Tila on tällainen sekä nuorelle naiselle, että nuorelle miehelle. Se on rakkauden luoma relatiivinen tila. Kun he sitten ovat ”syöneet hyvän ja pahan tiedon puusta” (AS, 278) seuraavana yönä, ei kertoja kuvaa ollenkaan kaupunkia. Irene vain lähtee ensiksi.

He seisoivat asemasillalla hiljaisina, hyvin lähellä
toisiaan. Vieraat ihmiset tunkeilivat heidän ohitse,
hermostunut kiire häiritsi. (AS, 271.)

Kertoja rimpuilee kaupungin ja ”maaseudun”, Kesäniemen, diskurssien välillä. Vuorotellen on kumpikin tila negatiivinen. Eläytymisesityksenä esitettynä korostuu tuo rimpuilun retoriikka. Varsinkin, kun ääni luisuu sivulauseisesti kertojasta henkilöihin, nuoreen pariin kollektiivisena he-subjektina ja sitten taas Ireneen tai Ilmariin.

Ireneä uhkasi ensimmäinen Kesäniemen retki ennen kuin hän tutustui Ilmariin, juuri silloin, kun hän on pääsemässä automatkalle ”kahden Kurtin kanssa” (AS, 58). Kerronnassa käytetään reippaasti Irenen idiolektiä ja uuden kaupunkilaistytön ääntä. Eläytymisesityksen tapaisesti professoria nimitetään sekä isäksi että farsaksi:

Itse asiassa, — isän kanssa olisi pitänyt myllätä
puutarhassa, likaista multaa ja lantaa, hyi hitto. Hän oli
pienempänä saanut lopen kyllikseen puutarhatöistä.
Vaikka olihan se tylsää, kun farsa nyt ainoan kerran
pyysi. Mutta Kurt, Kurt! Mitä merkitsivät koti, perhe,
vanhemmat, — ei mitään hänen rinnallaan. Hän ei lähtisi,
ei vaikka mikä olisi. Ei pakottamallakaan. —
Alkakoontakin mursu vain riidellä... (AS, 59.)

Puhe ja ajatus limittyvät eikä lukijalle ole oikein selvää, kenen puhe ja ajatus tuodaan julki. Arvot limittyvät ja saavat näin keskustellen enemmän painoarvoa. Irene välttää tämän Kesäniemeen menon ja lähtee sen sijaan vaaralliselle autoretelle Kurtin kanssa, mutta sitten kun paheellinen tarina vanhemman miehen kanssa on ohi ja nuori rakkaus Ilmarin kanssa on alkanut, Irene lähtee suosiolla

jokakesäiselle huvilalomalle. Irene on läpikäynyt osan uuden naisen arvoista ja hän pystyy jättämään rakastetun kaupunkiin, vaikka ”he joivat yhdessä salakauppaviiniä Ilmarin huoneessa, saivat siitä kuumentuneet kasvot ja himerryksen silmiinsä”. He erosivat ”toisistaan tukka sekaisin, puoleksi huohottaen, kädet polttavina” ja ”tiesivät astuneensa sen kynnyksen yli, joka erottaa intohimon ja leikkivän rakkauden”. (AS, 169.)

Puutarhassa Irene kuitenkin isän kanssa kokee Äiti Maan ja apoteosin isän kokemuksen kautta tai välityksellä. Irene lähtee Kesäniemeen äitinsä pyynnöstä hakemaan vanhaa, sairasta isää kotiin kaupunkiin. Vanhan miehen voimakas kokemus siirtyy tyttäreen. Mies kokee apoteosin, jonka lopullisen siunauksen hän välittää tyttärelle. Tytär kokee sovituksen hänelle aikaisemmin varsin vieraan isän kanssa. Tyttären eläytymisesityksen kautta kertoja kuvaa emotionaalisesti voimakkaasti.

Isän käsi oli hänen kädessään, he kuuluivat yhteen.

Ihmeellinen sovituksen ja anteeksiannon tunne täytti
Irenen mielen, sai polttavat kyynelät nousemaan hänen
silmiinsä.

Nyt hän näki kaiken ihmeen selvänä ja kirkkaana, asiat
niiden oikeissa suhteissa, elämän pienessä,
vähäpätöisessä kauneudessaan ja suuruudessaan.

Mykkänä, sokeana kuin hiljainen eläin, hitaasti
kyyneltyvin silmin antautui hän tähän uuteen, voittoa
ja ihmeelliseen, jolle hän ei osannut, ei halunnut antaa
mitään nimeä.

Oli kuin tuo tumma, lempeä sade, joka ulkona vuoti
janoiseen maahan, olisi myös langennut hänen sieluunsa
ja saanut sen puhkeamaan uuteen, hauraaseen,
ihmeelliseen elämään. (AS, 501–503.)

Myyttisen tason hylkäävältä lukupaikalta teksti eittämättä tuntuu naiivin emotionaaliselta ja ihmeelliseltä uuden naisen kokemuksen kuvaukselta. Waltari ei todellakaan ollut systemaattinen ajattelija, mutta systemaattinen myytin käyttäjä hän fiktiossaan oli tässä romaanissa ja kautta tuotantonsa. Tatu Vaaskivi puhui 1930-luvulla siitä, miten jokainen uskonto on noussut äidin varjon alla ja miten vanhimmat kaikista myyteistä tuntevat vain yhden jumaluuden, Äiti Maan.⁴²⁷ Waltarille tyypillisesti tämäkin viesti tuodaan ensin miehen, tässä isän kautta ja tytär, nainen saa sen isältään, mieheltä. Myyttikin puhuu tästä, joten asia tulee puhutuksi eri tason diskursseina ja toiston retoriikkana. Puhun tästä enemmän luvussa seitsemän, jossa

⁴²⁷ Vaaskivi 1938, 162.

käsittelen isän paikkoja.

Kun Irene istuu junassa, joka ”alkoi liukua hitaasti pois päin, oli taas aivan kuin tuonne taakse, kaupunkiin, olisi jäänyt kaikki turva ja varmuus, mitä hän näiden päivien aikana oli tuntenut” (AS, 280). Eläytymisesitys on Irenen. Kaupunki tilana merkitsee turvallisuutta, kun Irene on matkalla maalle. Uuden ja vanhan jatkuva keskustelu on käynnissä ja esittäytyy paradoksaalisena. Kaupunki, joka merkitsee uutta, modernia elämää monessakin eri muodossa, merkitsee uuteen maisemaan, joka on perinteinen maalaismaisema, siirtyvälle uudelle naiselle turvaa ja varmuutta eikä sitä sekavaa levottomuutta, jota tuo tila vain hetkeä aikaisemmin merkitsi Irenelle. Näin kertoja antaa pohdiskelevia kommenttejaan pitkin kertomustaan.

Irene on ratkaisevan hetken, ”hyvän ja pahan tiedon puusta maistamisen” jälkeen, hermostuneen Kesäniemen kesäloman jälkeen jälleen Ilmarin kanssa kaupungissa. Irenen pelko raskaaksi tulemisesta on osoittautunut turhaksi. He ajavat autossa ”ympäri Eläintarhan, yli Siltasaaren”.

Kello alkoi olla puoli viisi, hän näki sen Kluuvikadun heilahtavassa kulmassa, kiiltävää, mustaa katua, lätäköjä, syksyisiä lyhtyjä, loppumattomina, hurjina palloina, auton heittelevä surina (AS, 332).

Maaseudun vierailun tuottaman paradoksaalisten tunnetilojen jälkeen Irene palaa uuden naisen tunteisiin kaupungin ihailuun. Kerronta tuo Irenen ääntä huutomerkein ja Irenelle tyypillisin idiolektein. Kiiltävät, mustat kadut, joita hän katsoo auton ikkunasta, ovat kauniita. Autot ovat hullaantuneita, ne inhimillistyvät. ”Näin oli ihanaa! Hullaantunut auto yöllisellä kadulla!” (AS, 333.) Muita ihmisiä kuin Ilmari ja hän itse ei Irenen Kluuvikadulla nyt ole.

Kun Ilmari sitten erään juopumisillan jälkeen kosii Ireneä Fazerilla, hän ”tekee skandaalin nostamalla sanomalehden suojaksi ja suutelemalla Ireneä nopeasti ja keveästi”. Tätä säestää kadulla oleva ”kirkas, kuoleva valo”, jossa ”kaikki tuntui vapauttavalta ja hyvältä, enää ei ollut mitään pimeää ja ahdistavaa”. (AS, 342.)

Käytyään vanhaa ja sairasta Emmy-tätiä katsomassa, kihlauduttuaan ja koettuaan syvästi vanhuuden kuolemanläheisyyden vastakohtana omalle nuoruudelleen, Ilmari kokee kadut osana onneaan:

Syyskiiltävät kadut, hopeainen sumu talojen ympärillä. Ilmari tunsi, ettei hän koskaan ollut tuntenut itseään näin väkeväksi ja onnelliseksi. (AS, 356.)

Kertoja ilmaisee Ilmarin eläytymisesityksen kautta tätä nuorta onnea. Irenen tuntemukset kerrotaan Ilmarin kautta tai he-muotoisena eläytymisesityksenä, vaikka Irene Ilmarin käsityksen

mukaan onkin kihlauksen jälkeen keskipiste. Kertoja ilmaisee näin oman käsityksensä keskipisteestä, samoin sisäistekijä ja kirjailija. Implisiitti tekijä, sisäistekijä⁴²⁸ on ylin teoksen sisäisistä tasoista, yhden teoksen sisäinen kirjailijahahmo eikä se tällaisena abstraktiona selkeästi puhu perinteisessä mielessä. Epäsuoralla tavalla sisäistekijä kuitenkin vaikuttaa teoksen puheakteihin olemalla sen kommunikaatiojärjestelmässä se ylin auktoriteetti, josta riippuu se, millaiseen asemaan kertojan puheaktit ja koko kertomistilanne teoksessa joutuvat.⁴²⁹Näkökulmien ja puheäänien vaihtelulla sisäistekijä tekee päätöstä kertojan ajatuksista tai uskomuksista ja kirjailija konstruoi tästä uutta merkitystä.

Koska Waltarin kirjailijan puheeseen kuuluu ilmiön toistava julkituominen fiktion eri tasojen puhunnoilla, on muiden henkilöiden paikkojen käsittely yhtä tärkeää. Puhun näistä seuraavassa luvussa.

⁴²⁸ Kinnunen 1980, 11.

⁴²⁹ Kettunen 1983, 197, 198.

7 MUIDEN PAIKAT

7.1 Äidin paikat

7.1.1 Koti

Äidin paikka on *Appelsiininsiemenessä* koti. Äidin tapaamista ennakoii Irenelle kodin eteiseen tuleminen, jossa laskeutui ”hänen ylleen taas niin kuin ennenkin kodin harmaa, yksitoikkoinen, kyllästyttävä tunnelma” (AS, 9). Irene tulee ”liian suoraan tuulisen taivaan alta, silmät kipeinä auringon kirkkaudesta, jalat uupuneina loppumattomista, väkevästä askelista” (AS, 9). Toiset ovat juuri ehtineet ruokapöytään, joka on äidin tiloja. Äiti esittäytyy, kuten aikaisemmin olenkin todennut, Irenen kautta ”mursana”, joka ”marisi jotakin” (AS, 9).

Kun tyttö lähtee ”laukkaamaan koululle” (AS, 16), ”äiti jäi hämäämään eteiseen seisomaan”. Eteinen toimii vanhemman naisen kokemuksen metaforana ja sen vastakohtaksi asettuu tyttären uusi vapaus. Eteinen on tila, joka vie kotiin. Eteinen on suljettu, ikävä tila, johon äiti kuitenkin on tottunut ja jossa hän kuulee nykyajan äänet kadulta. Eteinen on äidille näin kerrottuna paradoksaalinen tila, joka tuottaa sisällä suljettuna olemisen tunteen ja toisaalta rajattoman vapauden tunteen ulkoa kuuluvien äänten avulla. Vastakohtaksi kertoja tuo tyttären raikkaan kokemuksen ulkona.

Raitiotievaunu ”huusi pitkään ulkona” (AS, 16). Taivaalla on ”huhtikuun viimeisten iltojen kylmä, pilvinen, intohimoinen punerrus” (AS, 16).

Äiti puristi käsiään vastakkain avuttomana, katseli sulkeutunutta ulko-ovea pohjattomin silmin. Tuntui niin oudolta väliin ajatella, miten rajattoman erilaiseksi maailma oli muuttunut. Tämä polvi, nämä olivat uutta ihmisrotua, liian vieraita, uhmailevia, vapaita ruumiinsa liikkeissäänkin. (AS, 16.)

Keittiö on Irenen äidin vankin relationaalinen tila. Todettuaan nuorista, että ”he saivat liian paljon, ja tahtoivat aina enemmän” ja että ”liian aikaisin he maistoivat elämää” eivätkä he ”koskaan olleet kotona muuta kuin nukkumassa” (AS, 17, 18), menee ”professorinrouva keittiön pyykkiä tarkastamaan.” Keittiö on tila, joka korostaa naisen toimintaa kotona. Ruokasali liittyy samaan toimintaan kuin keittiö. Kotitalousideologian mukaan äidin tehtävä on muiden syöttäminen, lasten syöttäminen ennen kaikkea.

Pohdintaa asian ympärillä ilmentää se, että se puhutaan KHD:na, henkilödiskurssin ollessa vuoroin äidin, vuoroin Irenen. Kertoja

pohtii tätä asiaa eikä oikein tunnu pääsevän varmuuteen siitä, mitä pitäisi ajatella. Pyhän paikan perinteistä pyhyyttä kuitenkin korostetaan voimakkaasti.

Äiti oli avannut radion ruokasalissa, läpi sunnuntaiamun hiljaisuuden kuului koko huoneistoon virren raskas, juhlallinen ääni Johanneksen kirkosta. (AS, 16.)

Äänimetafora on ollut hyvin keskeinen feministisessä tutkimuksessa. Puheääninen on ymmärretty tuovan mukanaan puhuvan subjektin läsnäolon ja intentionaalisuuden lisämerkityksiä.⁴³⁰ Äiti ei edes mene kirkkoon kodin ulkopuolelle, mutta pappisvalta ulottuu kotiin nykyajan tekniikan, radion, myötä. Äidin kaupunkia on kotiin kuuluva Johanneksen kirkon jumalanpalvelus ja hän noudattaa näin vanhakantaista kristillistä diskurssia naisesta.

Vaikka äidin tila on koti, hän pääsee nuorten ja puolisonsa kautta tuon tilan ulkopuolelle ja se riittää hänelle. Äidille tämä tila on relationaalinen. Tilaa ei tämän käsityksen mukaan varsinaisesti ole olemassa, vaan se syntyy sosiaalisten käytäntöjen eli suhteiden kautta.⁴³¹ Äidin hyvin suppeaan mentaaliseen karttaan, jonka kertoja puhuu, vaikuttaa varmaankin aikakauden kasvatus. Äiti toteuttaa varsin selkeästi naisen pelon maantiedettä.⁴³² Äiti pysyy tutuissa, turvallisissa paikoissa eikä lähde aukeille, laajoille paikoille. Suljettu eteinen ja eteisen jälkeen ruokasali, Kain pieni pojan huone ja Irenen huone ovat hänelle paradoksaalisesti koettuja ikkunan tuoman avaramman maiseman myötä. Kertoja tuo tuota paradoksia kertomalla tyttären ja äidin tuntemukset peräkkäin soljuvalla eläytymisesityksellä, jossa vuorottelevat henkilön puheena ja ajatuksena tyttären ja äidin puhe sekä näiden lomassa kertojan puhe ja ajatus.

Hän selaili ranskan kieliopin kuluneita lehtiä, katsahti väliin äitiin, joka oli rakas ja läheinen ja vieras ja ymmärtämätön. Miten ihmeessä vanhat ihmiset saattoivat olla sellaisia, niin kuivia ja järkeviä ja asiallisia ja pelokkaita. Kun koko elämä oli kiihkeää ja janoista ja kaunista. Kun kadut polttivat ja kaikki portit olivat auki kaikille luvattomille teille.

Äiti jäi hämärään eteiseen seisomaan. Hän oli jo unohtanut äskeisen tyhmän juttelun. Tuijotti vain tyttärensä solakkaa, huolimatonta vartaloa tämän heittäessä päällysvaatteita ylleen. Tuota pehmeää ja vähän kömpelöä ruumista, jonka liikkeet olivat

⁴³⁰ Keskinen 1999, 5.

⁴³¹ Koskela 1994, 24.

⁴³² Ks. Asikainen & Koskela 1992, 5-13.

ujostelemattoman vapaat, täynnä kaiken nuoruuden arastelematonta suloutta.

Raitiotievaunu huusi pitkään ulkona. Taivaalla oli huhtikuun viimeisten iltojen kylmä, pilvinen, intohimoinen punerrus. Äiti puristi käsiään vastakkain avuttomana, katseli sukeutunutta ulko-ovea pohjattomin silmin. Tuntui niin oudolta väliin ajatella, miten rajattoman erilaiseksi maailma oli muuttunut. Tämä polvi, nämä olivat uutta ihmisrotua, liian vieraita, uhmailevia, vapaita ruumiinsa liikkeissäkin. (AS, 16.)

Äidin kaupunkitiloja eivät ole kadut eivätkä kahvilat. Kerran professori lupasi viedä vaimonsa elokuvaan äitienpäivän kunniaksi ”vaikka hautausmaallahan he lopulta vain olivat olleet kävelemässä”. (AS, 63.) ”Vain” on kertojan ja äidin diskurssia. Muutaman kerran kertoja äidin eläytymisesityksenä hyvin ohuesti ja lyhyesti puhuu äidin olleen ulkona, kadulla:

Jonakin iltana kadulla kävellessä, kun oli sadepisaroita ja tuulta, olisi aivan yhtä hyvin voinut olla syksy. (AS, 64.)

Muiden paikkoihin verrattuna äidin tilakokemus kaupungissa on kovin suljettu, väritön, ahdas ja menneisyyteen viittaava. Kuin äidiltä olisi jo elämä ohi. Kun kertomuksen narratiivinen superstrukturi on ratkaisua, muiden henkilöiden tilat ovat muuttuneet ja laajentuneet, mutta äidin tila supistuu kotiin. Professori-isä lähtee ratkaisuvaiheessa etsimään Äiti Maata, hän lähtee Kesäniemeen. Hän toimii kuin seikkailumatkan myyttinen sankari. Irene on muuttanut uuteen kotiin. Kain kaupunki laajenee toveri Alenin myötä. Kun isän kautta lähestyy kertomuksen kooda ja päätös, äiti soittaa Irenen toimimaan, lähtemään maalle katsomaan, onko isä kunnossa. Äiti ei lähde itse, vaikka se kuuluisikin hänen perinteiseen diskurssiinsa Alma Materina.

Ja äiti yksin... Ei auttanut hyvyys ja hellyys, ei auttanut pahuus. Ne kulkivat kuitenkin omia teitään kaikesta huolimatta, suunta riippui vain taipumuksista ja seurasta. Liian paljon oli tullut heitä hemmotelluksi lapsesta asti. Kevät oli ulkona, intohimoinen, kuulas, hauras kevät. Vaaleanvihreä ja bensiinintuoksuinen. Ei ollut kevätkään kuin ennen. Jonakin iltana kadulla kävellessä, kun oli sadepisaroita ja tuulta, olisi aivan yhtä hyvin voinut olla syksy. Ei näkynyt muuta kuin taivas, katu ja talojen korkeat seinämät. (AS, 64.)

Äidin kadulla käveleminen sentään mainitaan, mutta katu jää talojen korkeiden seinämien varjoon. Äiti ei käy edes kirkossa sunnuntaisin niin kuin ennen vaan tyytyy kuuntelemaan

jumalanpalvelusta radiosta ruokasalissa. Hänen uudenaikaisuutensa tarkoittaa tilan supistumista.

Professorinrouvan kädet painuivat ristiin, hiljaa, vaistomaisesti. Ei hän muodostellut huulillaan mitään sanoja, katseli vain tiilimuurin tummaa punaa kadun toisella puolella, ikkunain välkettä. (AS, 66.)

Kerronta on KHD:n kautta äidin ja kertojan puhunutta ja ajattelua. Tuntuu siltä, että stereotyyppisesti liiankin vanhaksi kerrottu professorin rouva puhuu hiukan liian räikeästi vanhuuden ja nuoruuden ristiriidasta. Hän ei kuitenkaan tarinan tasolla ole vanha vaan juuri ja juuri keski-ikäinen. Äiti suhtautuu pojan, Kain, nuoruuteen sallivammin kuin tyttären vaikka pojankin nuoruus heittää vastakohtaisuudellaan voimaa äidin kokemaan. Pojan huone symboloi voimakkaasti tätä nuoruutta:

Äiti huokasi hiljaa, jäi katselemaan pikkuhuonetta, pojan kapeaa, kovaa vuodetta, puukkoa ja pienoiskivääriä, jotka riippuivat seinällä, Greta Garbon suurta valokuvaa, joka oli nuppineulalla painettu tapettiin, pöydälle avoimeksi jäänyttä saksan lukukirjaa. — Ja jotenkin, jollakin kummallisella tavalla muistui hänen mieleensä vanha jäähyväislaulu, ylivoimainen haikeus hulvahti mieleen, sai kyynelot polttavina nousemaan silmiin:

”Ain` Herran käsi laupias

sun kulkus ohjatkoon,
ja taivaan isä armias,
sun tiesi siunatkoon.” (AS, 66–67.)

Vaikka tässä äidin ja pojan suhteessa ei tietenkään ole uuden naisen ja vanhemman naisen välillä olevaa dilemmaa, tuo tämäkin vuoropuhelu esille samaa argumenttia vanhempien ja nuoren sukupolven elämän eri vaiheesta. Mary Louis Roberts on analysoinut teoksessaan, miten ensimmäisen maailmansodan jälkeisiä pelkoja työstettiin kirjoittamalla naisista. Robertsin lähtökohtana on samoin kuin Kukku Melkaksella näkemys, että silloin kun käydään keskustelua sukupuolista, puhutaan aina myös jostain muusta. Tämä jokin muu sisältää identiteetin, moraalien ja vallan muutokset.⁴³³ Robertsin tulkinnan mukaan muutosta koskenutta keskustelua käytiin kolmen naistyyppin kautta. Nämä olivat moderni nainen, äiti ja ”yliäämäinen”, yksinäinen nainen.⁴³⁴ Waltarin kertoja puhuu *Appelsiininsiemenessä* ikään kuin luonnollisina totuuksina näistä idealisoiduista konstruktioista. Kain kohdalla kertojan ei tarvitse olla

⁴³³ Roberts 1994, 1-6; ks. myös Melkas 2006, 12-14, 30.

⁴³⁴ Roberts 1994, 1-6.

huolissaan patriarkaalisesta auktoriteetistaan. Kai on poika, tuleva mies eikä hänen puheekseen tarvitse laittaa uuden naisen hämmäntäviä puolia. Niinpä kertoja on nyt rauhallisempi retoriikassaan. ”Ja jotenkin, jollakin kummallisella tavalla...” (AS, 67.)

Äiti on romaanissa kotona, hautausmaalla, asemalla perheen kanssa matkalla Kesäniemeen, Kesäniemessä perheen kanssa, mutta siellä ei kertoja kerro äidin ulkona olemisesta mitään. Asemalla äitiä ei mainita erikseen, kertoja puhuu ”professorinperheestä” (AS, 178). Asema on professori-isän tärkeitä paikkoja, ja Irenellekin suhteessa rakastettuun ja isään jäähyväisien paikka. Asema saa myyttistä metaforan voimaa sekä Irenelle että isälle samoin Ilmarille. Äidille paikka on vain matkatavaroita eli paikka, joka merkitsee siirtymistä kodista toiseen kotiin.

Professorinperhe saapui hiestyneenä, kiireisenä ja punoittavana lukemattomine matkatavaroineen, jotka olivat kertyneet aivan viimeisinä hetkinä. Se ja se oli muistettu, se oli välttämätön ja sitäkin tarvittiin, — matkalaukkuja, kasseja, Marin suuri faneerilaatikko, jota hän ei uskonut pakaasiin, Kain selkäreppu, paketteja. (AS, 178, 179.)

Irenen tunteikkaassa eläytymisesityksessä äiti mainitaan kerran näiden jäähyväisten aikana. Äiti saa omituisen koomisen leiman kesken syvän liikutuksen kokemisen:

Lopultakin valkoinen lippu kiviseinää vasten, konduktöörin hyrisevä vihellys, veturin tuprahdus. Mursa näkyi hätäilevän ikkunassa. (AS, 179.)

Tässäkin äiti jää sisätiloihin, kuten kaupungissa yleensä, hautausmaalla käymistä lukuun ottamatta. Muut näkevät äidin sisällä katsellessaan ulkoa päin. Näihin sisätiloihin äiti kuulee ulkoa tulevat äänet: ”Raitiotievaunu huusi pitkään ulkona” (AS, 16). Hän kokee itsensä avuttomaksi tyttären mentyä ulos ja katselee sulkeutunutta ovea ”pohjattomin silmin” (AS, 16). Äidin luonnonkuvat myötäilevät näitä tunteita. ”Taivaalla oli huhtikuun viimeisten iltojen kylmä, pilvinen, intohimoinen punerrus” (AS, 16). Kun professorin valtaa ”toukokuun puolivälin paikkeilla” kevätmieli, kuten aina, hän alkaa suunnitella Kesäniemeen menemistä:

”Pitäisi...pitäisi kai jonkun mennä taas Kesäniemessä käymään...Tarkastamaan, että kaikki on kunnossa...Ja sopimaan taimista...Mi-minä ajattelin lauantaina...Sopiiko se, Sanni?” (AS, 56.)

Kontrasti miehen paikkojen vapauden ja naisen paikan

sulkeutuneisuuden välillä on melkoinen. Vaimo katselee vain ikkunasta kevään ihanuutta todeten, että puistojen ”vaalea vihreys teki hyvää väsyneille silmille” (AS, 56). Eläytymisesityksessä katselee enemmänkin vanhempi mieskertoja. Kaiken kaikkiaan Irenen äiti toteuttaa kansallisen äidin hahmoa, joka ylläpitää turvallisuutta ja pysyvyyttä. Kansallinen äitiys oli moraalinen ihanne, jota ei niinkään ymmärretty naisen velvollisuudeksi vaan sisäiseksi kutsumukseksi. Kutsumus oli syvä ja ylevä, samalla kertaa sekä luonnollinen että tietoinen. Naisen paikka määräytyi asetelmassa, jossa miehen ja naisen luonnollisesti erilaisten ominaisuuksien perusteella naisen toiminta-alueeksi määrittyivät koti ja perhe ja miehen julkiset areenat. Miehen ja naisen eroa sekä toimintapiirien jakoa ei käsitetty ristiriidaksi vaan toisiaan täydentäviksi.⁴³⁵ Kertoja pohtii tätä 1800-luvun puolivälissä muotoiltua puhetta kansallisesta äidistä ja 1930-luvun puhetta uuden naisen asettumisesta tähän figuuriin sekä Irenen että äidin äänellä eikä oikein tiedä mihin itse asettuisi. Kertojan kielirekisteri heilahtelee suhteessa kertomisen kohteeseen riippuen siitä puhuuko Irene vai äiti. Kertojan ääneen rakentuu paradoksi. *Appelsiininsiemenen* kertojan ohi tihkuu kahdenlaista tietoa. Hän ei varsinaisesti pyri esittämään kumpaakaan virallisesti, vaan empii molempien välillä.⁴³⁶

7.1.2 *Hautausmaa*

Appelsiininsiemenen paikkana on yllättävän usein hautausmaa ja Krematoriokin mainitaan kaksi merkittävää kertaa. Hautausmaa on romaanissa äidin tila ja samoin kuin keittiö, se on relationaalisuudessaan hyvin merkittävä paikka. Äiti seurustelee vainajien eli menneisyyden, mutta toisaalta myös oman tulevaisuutensa kanssa. Hautausmaa on samanlainen vertauskuva kuin eteinen siinä mielessä, että sitäkin käytetään konkreettisena paikkana kuvaamaan abstraktiota. Paikka symboloi äidin omituisen voimakasta elämästä luopumisen tunnetta ja sitä, että elämä on ohi, mutta myös sitä, että äiti liittyy menneeseen sukupolveen. Tyttären irrottautuminen äidistä ja äidin paikasta, kodista, merkitsee toisaalta äidille juuri luopumista. Kertoja puhuu vanhuudesta ja kuolemasta paljon niukemmin äidin kuin professori-isän kokemuksena ja se tuodaan isän puheena ja ajatuksena toistuvana voimakkaana viestinä kertomukseen. Isän kokeman kautta kirjailija viestii Tatu Vaaskiven *Huomispäivän varjo* -teoksessaan esiintuomaa ajatusta siitä, että 1920-luku, kuten suuren rappion aika yleensäkin, nosti nuoruuden suorastaan palvonnan kohteeksi. Vanhuus ja kuolema, henkiset arvot ja ”älynkulttuuri” asettuvat erilaiseen valoon nuoruuden ja

⁴³⁵ Helén 1997, 142.

⁴³⁶ Ks. Melkas 2006, 152.

ruumiinkulttuurin ”joukkopalvonnan” aikana.⁴³⁷ Hautausmaa on paikkana vitaaliselle ruumiinkulttuurille paradoksi. Isä ja Irene kokevat hautausmaalla juuri tätä ajan ristiriitaa. Kain ei kerrota käyvän hautausmaalla ja se sopiikin puhuntaan pojasta, jolla ei ole kilpailevia tilasuhteita kohdattavana.

Isä vie äidin ensimmäisen kerran hautausmaalle. Kertoja esittää asian jälleen voimakkaan kontrastin avulla.

Reinholdkin oli tarjoutunut pitkään mietittyään viemään hänet elokuviin. Vaikka hautausmaallahan he lopulta vain olivat olleet kävelemässä. (AS, 63.)

Äidin eläytymisesityksenä romaani kuitenkin tuo myöhemmin takautuvana myös äidin tuntemuksia tuolla omituisella äitienpäiväkävelyllä.

Ahdistusta...ahdistusta ja pimeää. Ja näin keväisin oli kuolema aina lähempänä kuin muina vuodenaikoina. Hautausmaalla oli ollut kaunista äitien päivänä. Niin paljon kukkia, ja ihmisiä, — jotka ehkä kerran vuodessa kävivät siellä.

Niin hänenkin haudallaan, kerran ajan päättyessä. (AS, 65.)

Hautausmaahan liittyy omituista, tälle romaanille tyypillistä symboliikkaa ja ennakoitua, kun äiti ja Irene ennen tytön vaarallista autoretkeä kävelevät yhdessä hautausmaalla. Puhunta ja ajatus ovat Irenen ja kertojan, aluksi enemmän kertojan:

He kävelivät yhdessä hautausmaalla. Siellä oli todella hyvin kaunista, etenkin vanhan osan suurten lehtipuitten keskellä. Koivuissa oli jo lehdet, mutta lehmusten rungot olivat vielä aivan paljaat, peipposten viserrystä kuului joka suunnalta. (AS, 93.)

Puhe ja ajatus tuntuvat hautausmaakävelyn aluksi olevan enemmänkin vanhemman mieskertojan kuin nuoren tytön, jonka sukupolvi Vaaskiven mukaan on rokotettu kaikkea tunnetta vastaan.⁴³⁸ Irene tuntee voimakkaasti sekä lähestyvän kevään että rakkauden äitiin. Illan varjostuessa ja viilentyessä Irene puhui paljon, äiti oli hyvin myöntäväisellä ja sopusointuisella tuulella. Ääni siirtyy Irenelle:

Olihan hyvin harvinaista, että he kävelivät näin yhdessä, vaikkei mitään ostoksiakaan ollut kysymyksessä. (AS,

⁴³⁷ Vrt. Vaaskivi 1938, 70-82.

⁴³⁸ Vaaskivi 1938, 75.

93.)

Seuraavassa virkkeessä Waltari taas käyttää eläytymisesitystä niin, että lukijan täytyy miettiä, kukahan puhuu ja ajattelee, Irene vai kertoja:

He pääsivät hyvin lähelle toisiaan, — äidille Irene osasi paljastaa välittömän ja lapsellisen puolen itsessään, kaiken sen, mikä hänessä oli avointa ja puhdasta. Eikä hän oikeastaan tiennyt itsekään, kumpi puoli hänessä lopulta oli enemmän voitolla, tämä, vai tuo salainen, joka täytyi pitää äidiltä salassa. Tällaisena hetkenä hän tunsu itsensä niin puhtaaksi ja hyväksi, että menneet illat tuntuivat kuumalta, vastenmieliseltä, hämärältä unelta. (AS, 93.)

Hautausmaa paikkana sopii tavallaan äärettömän hyvin tämän kamppailun näyttämöksi. Irene kamppailee puhtaasti lapsi-itsensä ja heräävän seksuaalisuutensa kanssa. Se puoli täytyy salata äidiltä ja hautausmaalla nuo paheelliset illat tuntuvat menneeltä, haudatuilta. Hautausmaa on äidin ja menneitten sukupolvien naisten paikka ja sellaisena Irenellekin turvallinen. Äiti edustaa modernin naisen vastakohtana jatkuvuutta, perinnettä ja turvaa. Hautausmaa on heterotopia, erilleen rajattu pyhä tila, jota ympäröivä aita erottaa elävät kuolleista.⁴³⁹ Äidille hautausmaa ei kuitenkaan näyttäydä heterotopiana: se ei kumoa ympärillään olevaa järjestystä, vaan se ylläpitää olemassa olevaa järjestystä patriarkaalisesta äitipuheesta.⁴⁴⁰ Kävely hautausmaalla päättyy Irenen kautta puhuttuun KHD:iin:

Miten hyvä ja läheinen äiti olikaan. Herätti niin turvallisen tunteen tällainen tuttavallinen keskustelu. Sellaista sattui vain liian harvoin. Oli liian paljon menoa. Hän päätti nyt aivan vakavasti, että hän tästä lähtien uhraisi enemmän aikaa äidille, kun se kerran saattoi olla näin hauskaa. (AS, 94.)

Hautausmaa viittaa myös kristilliseen ideologiaan ja äidin maailmassa kristinuskolla oli tärkeä merkitys. Kotona hän kuunteli jumalanpalvelusta sunnuntaisin, vaikka ei kirkkoon jaksanut lähteä.

Äidin paikat ovat kaikki relationaalisia ja ne muuttuvat romaanin edetessä yhä enemmän muitten kokemiksi. Niissä säilyy äiti muille, mutta äidin kokema häipyy. Ne ovat paikkoja, joissa Irene keskustelee oman ikänsä eli äidin kanssa. Romaanin edetessä ensimmäisestä osasta Tyttö vaaleanvihreässä metsässä toiseen lukuun Keväinen eros äidin tilat häviävät miltei tyystin. Äiti matkustaa

⁴³⁹ Foucault 1998, 179.

⁴⁴⁰ Ks. Mahlamäki 2008, 26.

Kesäniemeen, mutta asema on tosiaan muitten kokema tila samoin kuin Kesäniemikin. Takaisin Helsinkiin palaamisen jälkeen ei äidin kotona olemisesta enää kerrota.

7.2 *Kain paikat*

7.2.1 *Kai kompuroi kotiin*

Kotona Kai on pelkkää kömpelyyttä: ”Kai keskeytti jutun kompuroimalla huoneeseen potkupallokengissään ja villapaidassa”. Kai lähtee ”jyristen portaita alas” (AS, 14) ja kun Irene laittautuu kauniiksi kotona, veli taas ”kuului kompuroivan kotiin” (AS, 21). Kai ”luikkii omin neuvoin ulos keittiön kautta” (AS, 66) eikä häntä ollenkaan kuvata huoneessaan kotona. Pojan huonetta kuvataan äidin kokemisen kautta. Koti on äidin paikka myös silloin, kun se on Kain paikka. Kain huone kuvataan äidin eläytymisesityksen kautta. Kain huoneen kuvaus äidin kautta päättyy haikeaan tunnelmaan:

Ja jotenkin, jollakin kummallisella tavalla muistui hänen mieleensä vanha jäähyväislaulu, ylivoimainen haikeus hulvahti mieleen, sai kyynelet polttavina nousemaan silmiin:

”Ain Herran käsi laupias
sun kulkus ohjatkoon,
ja taivaan isä armias,
sun tiesi siunatkoon.”
Jospa, jospa vain olisikin niin... (AS, 66–67.)

Tyttären kotoa lähdön aika ja jäähyväiset ovat käsillä, mutta katsellessaan pojan pikkuhuonetta äiti kokee ennakolta jo pojankin lähtemisen. Tämän voi tietysti tulkita myös niin, että pojan lähtö on suurempi asia.

Äiti huokasi hiljaa, jäi katselemaan pikkuhuonetta, pojan kapeaa, kovaa vuodetta, puukkoa ja pienoiskivääriä, jotka riippuivat seinällä, Greta Garbon suurta valokuvaa, joka oli nuppineulalla painettu tapettiin, pöydälle avoimeksi jäänyttä saksan lukukirjaa. (AS, 66.)

Koti on Kaille kuitenkin tärkeä paikka, vaikka se on hänelle abstraktio. Koti merkitsee pojalle kasvatusta niin kuin lyseokin, koulu. Alenin kanssa hän kiertelee Helsingin katuja, mutta kun ensi rakkaus lihallistuu hänen polvellaan istuvaksi jazztytöksi tuntemattomassa kaupunkikodissa, poika miltei palaa kodin arvoihin. Aivan varma hän ei ole eikä kertojakaan. Kain eläytymisesitystä on romaanissa vähän, mutta syntymäpäivillä, joilla Elsa ja Kai ovat, kertoja toteaa:

Puheissaan, käytöksessään nämä kaikki täällä toivat esiin aivan arkailematta, alastomasti, leikkiä siitä laskien kaiken sen, mitä hän oli ajatuksissaan pyrkinyt välttämään, milloin jostakin syystä oli joutunut kosketuksiin sellaisten asioiden kanssa. Hänellä oli kasvatuksen johdosta jo sellainen tunne, että kaikki tuo oli väärää ja pahaa. Nyt hän ei tiennyt oikein, mitä ajatella. Nämä tuntuivat olevan kuin sellaisen yläpuolella, puhuivat siitä, niin kuin kaikesta muustakin, ehkä kuitenkin suurimmalla mielenkiinnolla juuri sellaisesta.

Ja koulu, — tuli raskas olla, kun ajatteli sitä, se oli harmaa, loppumaton, ahdistava taival edessä. Alastomat luokkahuoneet, vieras määräysvalta, pakottavat läksyt, veistellyt pulpetit, uniset harmahtavat kasvot aamuisin. Hyi, samperi, äkillisessä uhman tunteessa hän tahtoi oikein tarttua kiinni kaikkeen tähän, joka merkitsi värikyyttä ja vaihtelua elämässä, tähän, joka oli pahaa. (AS, 325.)

Kuten isänsä, Kaikin on loppujen lopuksi varsin avuton ikäistensä naisten seurassa. Kai kävi lyseota eikä ollut tottunut seurustelemaan vapaasti tyttöjen kanssa niin kuin yhteiskoulua käyvät toverinsa. Koti oli myös hyvin vanhoillinen professori-isää myöten. Kai palaa kotiin ”ruumiissa raskas uupumus, sellaista ruumiillista tympeyttä hän ei koskaan ollut tuntenut” (AS, 325). Isän suulla todetaan kotiin palaavasta pojasta, että hän on vielä ”suhteellisesti viaton” (AS, 328), kun taas Irene ”kuului taas jo toiseen, kehittyneempään ikäkauteen” (AS, 328). Kain kapinaksi riittävät vielä lapselliset retket kaupungilla Alenin kanssa.

7.2.2 Kadut

Helsingin kadut ovat Kain paikkoja. Ne ovat paradoksaalisia paikkoja: hän on kuin kotonaan ulkona kaduilla. Kain olemista eri paikoissa ei siinä määrin problematisoida kuin Irenen. Hän menee ja tulee eivätkä muiden keskusteluissa ilmenevät vakavatkaan aiheet tai rankat argumentoinnit tunnu koskettavan häntä, vaikka hän onkin samaa nuorta sukupolvea kuin Irene. Kai kulkee laajemmalla alueella Helsingissä kuin sisarensa ja tämän ystävätär. Kaupunki ei ole hänelle pelon paikka, vaikka hän tunteekin itsensä ujoksi kadulla kävelevien tyttöjen suhteen. Kai uskaltautuu Alenin kanssa jopa Sörnäisiin. Helsinki on Kain paikka, niin kuin se on Veljen paikka *Surun ja ilon kaupunki* -romaanissa (1936).

Irenen nimettyjä kaupunkipaikkoja ovat Tähtitorninmäki, sittemmin Ilmarin kanssa Munkkiniemi ja Kuusisaari, Töölö vain muutama katu nimettynä. Kain nimetyt kadut ulottuvat laajemmalle, mutta Irenen kaupunki on avarampi. Kaiken kaikkiaan Kainkaan

kaupunki ei ole kovin laaja, vaikka hän onkin nuorta sukupolvea. Tämän voi lukea kertojan implisiittinä kannanottona. Kai lähtee laiskasti kävelemään nähtyään Irenen ensi kerran uutena naisena, kun tämä on ”taas töhrinyt mustaa silmiinsä” (AS, 23). Romaanin alussa Kain kadut ovat Töölössä ja hän on vielä jotenkin riippuvainen perheen tavoista ja kuvioista. Seitsemäntoista ikä on pojalle rajapyykki. Kuusitoistavuotias voi vain kiroilla:

Kadulla hän työnsi kädet housuntaskuihin ja lähti laiskasti kävelemään. Ilta oli kylmä ja pilvinen, kovin keväinen ja täynnä sateen aavistusta. Mutta hurjan valoisaa oli vielä, vaikka kello alkoi olla yhdeksän. Kevät! Runeberginkadulla leikkikentän reunassa olevissa puissa alkoi olla ruskeita, pieniä silmuja. (AS, 23.)

Pojat kävelivät juuri tähän aikaan Länsi-Rantaa ja Aleksia. Tai istuivat asemaravintolassa tai Baarissa. Voi perhanan perhana! (AS, 24.)

Kai täyttää ratkaisevat seitsemäntoista vuotta maalla, Kesäniemessä ja initiaatioriitin, kesäisen uintimatkan, jälkeen hänen katunsa kaupungissa ovat laajemmalla alueella. Kai on tutustunut Aleniin ja liikkuu jo muuallakin kuin sivistyneistön Sörkassa: Töölössä. Paitsi, että he kävelevät ”iltaisina epämääräisesti tyttöjä katsellen Aleksanterinkatua” (AS, 439), Kai jopa ”painui nyt Alenin kanssa alas Hietalahdenrantaan, epämääräiseen, vaaralliseen kaupunginosaan, jossa vielä oli puutaloja ja puita pihamailla” (AS, 440).

Hietalahdenrannasta pojat hankkivat pirtua ja Kai käy ”ohimennen ostamassa rohdoskaupasta pikkupullon likööriesanssia” (AS, 441). Pojat menevät ”Alenin luo”, jota kertoja ei tarkemmin sijoita Helsinkiin, mutta lukija saattaa päätellä, että ollaan vieläkin tuossa ”epämääräisessä, vaarallisessa kaupunginosassa” (AS, 440). Alen näyttää Kaille uutta runoiaan, ”jonka oli pistänyt kasaan historiantunnilla” (AS, 441). Runo puhuu kaduista varsin naiivin kaupunkipojan sävyyn:

”Kadun loassa,
saavuttamattoman taivaan alla,
raahaan sydäntäni pakettinarusta,
nuorta, kaunista, punaista sydäntäni.
Kaikki tulevat vastaan avec dame,
minulla yksin ei ole avec dame.
Raahaan sydäntäni kuin kulunutta mäyräkoiraa
jokaisen ohitse,
taivas on vihreänkeltainen,
valot palavat ikkunoissa,
kukaan ei huoli minusta.” (AS, 442.)

Isän paikat siirtyvät lähemmäksi Äiti-Maata, mutta pojan paikat ovat kaupungissa herkän initiaatioretken jälkeen. Kertoja argumentoi näillä miehisen kokemisen rinnakkaisilla struktuureilla. Pojan kaupunki laajenee mentaalisesti: hän kokee jotakin kaupungin paheellisuudesta. Kai tapaa Alenia ”pimeässä porttikäytävässä, sujautti salaa oman pullonsa taskuun” (AS, 461).

Ja kaduilla, ilmassa, elokuvien tulissa, ihmisten kasvoissa tuntui lauantai-illan hämää, kiihkeä odotus, räikeän himokas tunnelma (AS, 461).

Kain maalla koettu ensi-ihastus saa jäädä. Poika on kasvamassa sittenkin nuoreksi kaupunkilaiseksi, mutta naisen tulee jäädä vanhanaikaisemmaksi, ihanteellisemmaksi, vain kotona tai raikkaassa ulkoilmassa olevaksi, ei tulla julkisiin tiloihin yhtenä joukosta. Poikaa loukkaa se, että Elsakin on mukana uudenaikaisessa elämässä:

Se oli silloin, kun hän oli nähnyt Elsan menevän muiden kanssa, nyökkäävän hänelle välinpitämättömästi, kun katkeruus oli ollut suurin. Elsa tulisi myös tähän juhlaan, hän tahtoi oikein näyttää, millaiseksi Elsa oli hänet tehnyt, aivan raa’aksi ja välinpitämättömäksi, hän ei todella uskonut enää koskaan voivansa rakastaa. (AS, 440.)

Kai ja Alen ”painuivat komeasti autolla Fredrikinkadulle matalan puurakennuksen eteen” (AS, 486). Kertoja kertoo ensimmäisen kerran Kain olevan autossa. Tässäkin auto on paheellisuuden huippu. Pojat menevät paikkaan, joka tunnetasolla vastaa Kurt Waldhofin kotia, mutta ei ole sellainen heterotopia Kaille kuin tuo komea töölöläiskoti oli Irenelle. Tässä kertoja taas argumentoi reippaasti Kain eläytymisesityksen kautta.

Kai löysi pienen, mustan, otsatukkaisen tytön, jolla oli kiihoittavat, leikkivät silmät. Hän tunsu tanssissa täyteläisen vartalon rennosti lähellään, hänen polvensa työntyi noiden polvien väliin. (AS, 487.)

Kai kuitenkin havahtuu tästä:

Hän tunsu jonkinlaista vastenmielisyyden sekaista sääliä tuota tummaa pikkutyttöä kohtaan. Puuteri ja huulipuna eivät peittäneet lapsellisen pehmeitä piirteitä. (AS, 487.)

Kuten isä, Kaikin palaa Äiti-Maan helmaan, mutta koska hän on vasta elämänsä alussa, hän ei palaa sinne kuolemaan, vaan tulee harharetkiltään alkupisteen kautta lähtemään uudestaan. Kertoja argumentoi: kaupunki on pinnallinen elämänpaikka, maaseutu on

syvällisen rauhan ja ajattelun tyyssija. Kai ajattelee paheellisesta Fredrikinkadun paikasta lähdettyään, kaupungin ”kosteata ja pehmeätä kevättyötä katsellessaan”:

Ja pian tulisi taas kesä, — vapaa, onnellinen, aurinkoinen kesä. Hän aikoi pyytää farsalta, että Alenkin saisi tulla vierailulle Kesäniemeen. Miten paljon he ehtisivätkään lukea ja ajatella ja suunnitella — yhdessä siellä! (AS, 489.)

7.2.3 *Kapeassa, keveässä veneessä*

Kesäniemi, maaseutu, ei romaanin alussa oikeastaan ole Kain paikkoja, mutta poika kokee siellä kuitenkin myyttisiä, merkittäviä hetkiä. Keväinen Eros-osan seitsemäs luku on Kain luku ja paikka on Kesäniemi. Seitsemäntoistavuotias poika kokee ensi rakkauden. Kuten Waltarin miespuolinen sankari usein, hänkin kokee episodin seikkailumatkan eräänä vaiheena: ensimmäisen kynnyksen ylityksenä, uimamatkana. Kovin moneen Waltarin tekstiin, jossa matka rakentaa kuviota, sisältyy tuon matkan sisällä tai sitä ennen uintimatka. Kuuluisin uintimatka lienee pienoisoromaanissa *Fine van Brooklyn* ja miltei yhtä kuuluisa on *Suuren illusionin* uimamatka, josta olen puhunut aikaisemmin tässä teoksessa. Vedessä uimiseen liittyy tietysti jokseenkin ilmiselvää symboliikkaa: puhtauden ja puhdistajan vertauskuvallisuutta. Nainen ja vesi puhuvat alkujumaluudesta, elämän alusta. Waltarin sankari ui usein vedessä, äidinsyylissä joko ennen kohtalokkaan naisen tapaamista, kuten *Fine van Brooklynissä* tai puhdistautumisriittinä kohtalokkaan naisen tavattuaan, kuten romaanissa *Sinuhe*. Hän ui yksin tai naisen kanssa. Usein Waltarin miessankari myös matkustaa meritse.⁴⁴¹

Vieras mies tuli taloon -pideoisromaanissa uintimatkan tekee poikkeuksellisesti nainen ja vaikka se on suhteellisen mitätön matkana, se on seurauksiltaan romaanissa ensimmäisen kynnyksen ylitys naiselle. Mies katselee naista uimassa; Waltarin teksteissä usein nainen katselee miehen uimista. *Appelsiininsiemenessä* merkittävän uintimatkan tekee itse asiassa Elsa, tyttö, johon Kai rakastuu omalla sutureissullaan. Elsassakin on näin ollen uutta naista, Irenehän ei uskalla vielä täysin heittäytyä tähän ruumiinkulttuurin. Hän tosin katselee, miten ”Kaivopuiston kallioilla makaili ihmisiä auringonpaisteessa” ja miten ”uusi Hietaranta keräsi heti valtavan ihmismäärän, joka puolipukeissa, ujostelematta, paljaat jalat hiekassa, tuuli kasvoja pyyhkien pyrki vapautumaan kaupungin tunnusta, katujen ja korkeain seinäin painosta” (AS, 163). Autonkuljettaja Lehtisen eteen hän oli ”kerran juossut uimapuvussa, valkoinen, hieno vyökin” (AS, 213) ja tällaisena mies häneen rakastui. Irene ei otakaan aurinkoa maalla niin kuin Kai, ”hän oli

⁴⁴¹ Alajoki 1988, esim. 44-47, 59.

liian varovainen ja piti paljon uimapukua” (AS, 215). Irene ei ylitä ensimmäistä kynnystä uimalla, mutta hänen käyttäytymisensä vihjaa tähän mahdollisuuteen, kun tyttö näyttäytyy autonkuljettaja Lehtiselle uimapuvussa.

Seitsemäntoistavuotissyntymäpäivänään Kai tekee uimapyrähdyksen, jonka jälkeen hän pääsee soutuveneessään todistamaan nuoren naisen uimamatkaa konkreettisena ja sitten takautuvana tytön kertomuksena.

Sitten hän riisuutui nopeasti, sukelsi suoraan veteen, kiemurteli, molski, piti hihkaista itsekseen. Vesi tuntui näin varhain aamulla pahuksen kylmältä. Hän ei ollutkaan kauan järvessä, nousi, hyppeli alastomana laiturilla, antoi auringon kuivattaa, veti vielä puolimärkänä paidan ylleen, kiskoi sitä selästä, kun se pyrki väkisinkin takertumaan märkään ihoon. (AS, 219.)

Pojalle vesimatkana merkittävämpi kuin uiminen on soutuvenematka ja tytön uimamatkan näkeminen tällä soutumatkalla on hänelle tärkeä initiaatoriitin osa. Elsa sen sijaan tekee myyttiseen matkaan kuuluvan yöuintimatkan. Elsassa on todellista uutta naista ja heidän alussa toverisuhteena alkanut suhteensa muistuttaakin Pikkuveljen ja tyttöystävän toverisuhdetta *Suuressa illusionissa*. Ennen tytön tapaamista kaupunkilaispojan täytyy osoittautua vahvaksi aikuiseksi ja kotoa on irrottauduttava. Kesäniemi on nyt koti ja sen ”punainen katto käy yhä kaukaisemmaksi” (AS, 220). Poika lähtee retkelleen aamuvarhaisella.

Kirjailijan kannanottoa on siinä, että tämä tapahtuu maalla eikä kaupungissa, vaikka Kai on perin juurin kaupunkilaispoika. Näin ollen hänen täytyy osoittautua maalaismiehen tapaan vahvaksi. Vesillä liikkuminen on myyttisenä kuviona turvallisempi ratkaisu kirjailijalta: hän välttää koomisuuden, joka seuraisi, jos Kai osoittaisi miehuuttaan maatöissä ja mullan äärellä.

Veneen ketjut ratisivat, hän hyppäsi airoihin, alkoi soutaa, ensin hitaasti, sitten kovemmin, — meni huomaamatta verkkojen ohi, näki vasta kauempaa, jo takanaan, merkkiseipään ja puikkarin vettyneen pään lipattavissa laineissa. Ei viitsinytkään kääntyä takaisin verkkoja kokemaan. Oli niin ihanaa soutaa, kapeassa, keveässä veneessä, — oikein käsivoimin, rinta paisuen selittämätöntä riemua ja oman voiman tunnetta. Hän sousti suoraan ulapalle, niin että vesi kohahteli aina pikkuruisen aironvetojen välillä kokassa.

Melkein huomaamattaan hän ehti jo ulapan keskivaiheille, missä kävi isompia laineita. Kesäniemen puiden keskestä pilkottava punainen katto kävi yhä kaukaisemmaksi ja pienemmäksi. Väliin hän pysähtyi

lepuuttamaan käsiään, aivot ilmassa, tasapainossa kaidetta vasten. (AS, 219, 220.)

Myyttisyyteen sopien veneretken huipentuma ja Kain elämässä ratkaiseva tapahtuma aikuiseksi kasvamisessa tapahtuu lähellä ”pappilan nientä” (AS, 220).

Hänen täytyi ummistaa silmänsä ja katsoa uudelleen. Vesi kimalsi häiriten. Olikohan tuo nyt mahdollista. Joku uimassa tähän aikaan, — ehkä se sentään olikin vain jokin ajelehtiva pölkky. Tumma, kiiltävä pää. (AS, 220.)

Poika pelastaa uimisesta väsyneen tytön veneeseen tarttumalla ”veneenaikalle takertuvaan sääreen”, vetäen ”varovasti lanteen kohdalta” ja saaden ”tytön vatsalleen veneen reunalle, sitten kierähtämään pohjalle” (AS, 221). Ensimmäinen keskustelu käydään niin, että tyttö istuu ”turvallisesti veneen pohjalla, jalat koukussa, käsivarret polvien ympärillä, leuka polvien varassa” (AS, 223). Kohtauspaikka on kovin epätavallinen. Tyttökin on Helsingistä, josta ”fatsi ajaa aina pois kesäksi” (AS, 224). Tyttö kertoo, että pappila, josta hän on lähtenyt uimaan varsin synkissä mielteissä, jopa kuulemaa ajatellen, on ”niin kuiva ja hoopo paikka, ettei semmoisia olekaan” (AS, 224). Kaksi nuorta kaupunkilaista, jotka ovat puhutapaansa myöten jokseenkin vieraassa ympäristössä maaseudulla tapaavat ja rakastuvat puolueettomassa, myyttisessä paikassa: veneessä järvellä.

Jo ensi tapaamisella tyttö muistuttaa Pikkuveljen tyttöystävää *Suuri illusioni* -romaanissa. Tämä tyttöystävä tosin esitellään isolle veljelle, toimittaja Hartille ensin valokuvassa, jossa tyttö seisoo auton vieressä:

Se oli tavallinen, suurennettu amatöörikuva, joka esitti urheilupukuista tyttöä auton vieressä hikisenä ja ruskeana nojautumassa auton jäähdyttäjää vasten (SI, 107).

Vaikka tyttö esittäytyy koneen, auton vieressä, on hänessä samaa ”hurmiokasta nuoruutta” (SI, 107) kuin Elsassa, joka palelee veneen pohjalla. Kain ojentaessa ”ruskeaa, poikamaista kämmentään”, tyttö tarttui punastuneena siihen, puristi sitä lujasti ja toverillisesti” (AS, 223). Kun Hart tapaa Pikkuveljen tyttöystävän ensimmäisen kerran elokuvaan mennessä, hän katselee, miten tyttö ”piti yhä edelleen kiinni Pikkuveljen kädestä reippaasti ja toverillisesti” (SI, 109). *Suuri illusioni* päättyy Pikkuveljen ja tyttöystävän lähtiessä moottoripyörämatkalle Petsamoon. Pikkuveli ja tyttö lähtevät yhdessä tälle matkalle. Nämä nuoret ovat todellista uutta sukupolvea.

Kai toteaa veneen pohjalla istuvasta tytöstä tämän olevan ”oikein sievä, kun hän oli pyyhkinyt märän tukan kasvoiltaan, silmät lämpimän ruskeat, posket sentään kylmästä ja väsymyksestä melkein

sinertävät” (AS, 222). Kain ja Elsan suhde kehittyy paikkojen mukaan päinvastoin kuin Pikkuveljen ja tyttöystävän. He tapaavat uudestaan pyöräretkellä maalla ja sitten kaupungissa Elsan toverin syntymäpäivillä, jossa Elsassä ”oli jotakin vierasta, kirpaisevasti houkuttavaa” (AS, 321). Kai polttaa savuketta, kuten Elsa ja kaikki muutkin, hakee gramofonin soidessa silmillään Elsaa, joka sitten tulee hänen luokseen, ”istahti pehmeästi puoleksi hänen polvelleen, kyynärpää hänen olkapäällään, hän tunsu puuterin ja kosteiden kainaloiden tuoksun” (AS, 323).

Kaupunkilaisasunnossa, gramofonin soidessa ja puuterin tuoksuessa katoaa järvellä veneessä koettu puhtaan toveruuden tunne. Kai päättyy vielä siihen, että hänen paikkojaan ovat koti ja lyseo ja niiden kasvatuus. Ja noihin Kain paikkoihin ei vielä kuulu muita naisia kuin äiti.

Hän kävi lyseota, hän ei ollut tottunut seurustelemaan vapaasti tyttöjen kanssa niin kuin nuo muut. Ehkä noiden kevyt asenne johtui juuri yhteiskoulusta. Hän otti kaiken paljon raskaammin ja syvemmin kuin nämä, suhteen Elsaan, hyväilyt, — jo tytön pelkkä läheisyys oli hänelle, tottumattomalle, kiihoittavaa. Etenkin nyt, kun kaikki ajattelun tuottamat sulut olivat poissa. (AS, 325.)

Kai kokee olevansa tottumaton, vaikka hänellä on yhteisessä lapsuudenkodissa uudeksi naiseksi kasvava sisar. Poika katseleekin sisartaan kotona vain tytön huoneen ovensuusta ja ruokapöydässä. Hän seisoo ”ovella kömpelönä ja ujosti ihailevana, takki auki, ilman liivejä, housut vyön varassa, paita vähän koholla, kulunut kravatti huolimattomasti sidottuna” (AS, 322) ”kompuroituaan” kotiin. Kain ja Elsan yhteinen matka oli vain lyhyt kohtaaminen kummankin matkalla. Romaani kuitenkin päättyy metaforiseen sanomaan isän kuoleman tajuamisen kautta. Pojan, Kain paikat tulevat muuttumaan mieheksi kasvun myötä. Hänkin siirtyy kaduilta takaisin kotiin ja naisen luo. Kun Kai kertoo Irenelle isän kuolleen, hän kokee myyttisen elämyksen yhdessä sisaren kanssa tämän uudessa kodissa. Ilmari jää tämän kokemuksen katsojaksi, kun hän tulee ”heidän luokseen eteiseen”. (AS, 508.)

7.2.4 *Uida yöllä, tuntemattomasta rannasta*

Appelsiininsiemen-romaanin nuori nainen, Elsa, oli rohkeampi ja sankarillisempi kuin Hart saati sitten Caritas lähtiessään aamuvarhaisella yksin uimaan. Hän lähtikin mielellään uhmamielinen tavoite: kuolla hukummalla, mutta on perin ikinäisellinen kertoessaan Kaille, että toisaalta jätti vaatteensa ajatellen jonkun ne ajoissa löytävän. Tytöstä ei puutu sisua:

”Katso, kun minä äsken lähdin uimaan, niin minä tahdoin

kuolla. Ymmärrätkö, minä tahdoin hukkoa ihan tahallani!” Tyttö katseli Kaita uhkamielisin silmin, viskasi päätään taaksepäin, — naurahti sitten itselleen. ”Minä olin kyllä kamalan tylsä, mutta minä olin niin kiihtynyt ja vihainen koko maailmalle, että minä ajattelin, että on paljon parempi, jos minua ei ole ollenkaan. Sen tähden minä uin niin kauaksi. Uh! Se oli kyllä kamalaa, kun jalat alkoi väsyä ja jäykistyä, ja oli kylmä, eikä tahtonut enää pysyä pinnalla. Minä aloin jo olla aika epävarma siitä, että tahdonko minä ollenkaan kuolla. (AS, 224.)

Elsa vertautuu mieheen, sankari Hellakseen, joka kertoo uudessaan poika-aikojensa unelmasta uida yöllä kauas, ”äärettömän kauas, vajota siellä veteen ja hävitä” (SI, 46).

Myös *Vieras mies tuli taloon* -pienoisromaanissa uimamatkan tekee poikkeuksellisesti nainen. Mies, Aaltonen, ei osaa uida, ja hänessä on *Kuun maiseman* Joelia, pikkupoikaa, jolle ensimmäisen kynnyksen ylitys, yömatka uimalla, onkin nymfin, uivan naisen katselemista. Naisen uimamatka ei siis ole naiselle seikkailua, hän ei ole subjekti, vaan objekti miehen katseelle.

Saman tien hän astui saunan taakse, riisuutui siellä ja tuokion kuluttua Aaltonen näki hänen laskeutuvan alastomana veteen pajupensaiden välistä loitompana. Hämillään hän käänsi päänsä ja oli katselevinaan muualle. (VMTT, 159.)

Appelsiininsiemenen Kaikin on nuori poika, joka katselee vedestä nousevaa naista hämillään. Tytöllä on kuitenkin uimapuku päällään. Tilanne on toinen kuin Aaltosella tai Joelilla sikäli, että poika ja tyttö ovat samassa tilassa, veneessä, ja tyttö näkee pojan katseet. Tämä viestii 1930-luvun tasa-arvoajatusta, seksuaalista yhdenvertaisuutta. Vanhaa myyttiä on jäljellä siinä, että pojalla on paita päällään. Mies katselee alastonta naista. Kun nainen katselee miestä, kuuluu tämän olla vaatetettu

Kai taas katseli häntä jatkuvasti, ei osannut kääntää silmiään pois, ne olivat aivan kuin imeytyneet noihin kasvoihin, joista vesi alkoi kuivua, siniseen, tiukkaan uimapukuun, sileihin, ruskeisiin sääriin. Hän oli kiusaantunut ja avuton, jollakin tavoin vähän hurmaantunut, jännittynyt kohtausten epätavallisuudesta, siitä sopimattomasta, että he olivat näin kahden veneessä, tyttö vielä uimapuvussa, kenenkään ihmisen tietämättä ja näkemättä. (AS, 223.)

Elsan ajatuksissa halu uida kuolemaan muuttuu. Romaanissa *Surun ja ilon kaupunki* nuori tyttö hukuttautuu. Hänet raiskaa ”tuo

vähän hullunkurinen, kapea ja villiintynyt herrasmies, joka hoitaa huolellisesti sinimustia pikkuviikseään”, joka on ”tutkintojensa jälkeen yriteltyt hieman yhtä ja toista”, eikä ”hänellä ole mitään vastaan, vaikka häntä sanotaan tuomariksi vain hallintotutkinnon perusteella” (SJK, 180). Nuori mies, sittemmin arvostettu johtaja Sunnila, näkee ”alastoman, valkoisena vavahtavan neidonruumiin elokuisessa yössä” ja kokee pelastavansa tämän vuonna 1914 Suomeen tulleen nuoren itävaltalaisytyön venäläisiltä sotilailta raiskaamalla tämän: ”alaston neidonruumis, sen täydellinen avuttomuus, sen hirveä häpeä ja ylpeyden murtuminen, mikä hekuma” (SJK, 188). Verrattuna tähän onnettomaan nuoreen naiseen *Appelsiininsiemenen* Elsa on tasa-arvoinen nainen nuoren pelastajansa seurassa.

7.3 *Isän paikat*

7.3.1 *Koti ja kadut*

Hajamielinen professori-isä on kotona kuin hukassa. Hän on läsnä eikä ole läsnä. Kotona, ruokapöydässä, ”isä katseli hajamielisesti eteensä. Hän ei yleensä koskaan puhunut mitään ruokapöydässä” (AS, 11). Isä seisoo ”keskellä hallin lattiaa silmiään räpytellen, harmaana ja kumarana” (AS, 25). Kotona isä katselee tyttärtä ”hajamielisesti” ottaen ”silmälasis taskustaan” huomaten jonkin työssä muuttuneen. Irenestä on tullut täysi nainen, huomaa isä.

Vasta ulkona, kadulla, kaupungin yön alkaessa elää, isä alkaa pohtia nykynuorisoa katsellessaan ”noita suoraviivaisia taloja, jotka olivat vieraita ja ankaroita, — joissa ikkunat olivat nurinpäin, oudot siniset ikkunat, sellaista äärimmäisen tummaa sinistä niin kuin jossakin barbaarisessa lasitiilikoristeessa” (AS, 28).

Isän kaupunkikokemista ei kertomus mitenkään problematisoi siinä mielessä kuin äidin. Hän on kaduillakin kuin itsestään selvästi, hiukan ohimennen, niin kuin hänen on tapana elää. Isä tosin kokee nuoren sukupolven kaupungin suoraviivaisten, vieraiden talojen tapaan täysin itselleen oudoksi.

Isä naurahti, — ne puhuivatkin niin kummallisesti, jyrkästi, melkein raa’asti, nämä nuoret. Heille piti kaiken olla aivan selvää ja särmikkäästi sanottu. Mitä heidän kanssaan oikeastaan saattoi puhua, kun he heti ensi lauseellaan pyrkivät ratkaisemaan keskustelun, viemään ajatuksen loppuun asti? He eivät osanneet puhua puhumisen vuoksi, — tai sitten heillä ei ollut mitään puhuttavaa. Heidän ajatusmaailmansakin tuntui olevan kokonaan toinen. (AS, 28.)

Yliopistolla professori kuulee, että Annikki Sandberg on joutunut

väkivallan uhriksi, ja ahdistuskohtauksensa jälkeen professori kokee kadut epämiellyttäväiksi. Nuo kaupungin kadut saavat hänenkin kokemanaan voimakasta tunnesisältöä, kun ne liittyvät tuohon nuoreen naiseen, ”sivistyneeseen tyttöön, ylioppilaaseen” (AS, 451), johon hän oli varsin ihastunut. Katuja ei nimetä, kuten Kain kulkiessa ulkona, vaan kadut ovat yhtä kuin vihamielinen kaupunki. Professori kävelee ”tuntikausia sairaassa kevätillassa” eikä olisi osannut ”selittää tai kertoa, mitä katuja pitkin hän oli kulkenut” (AS, 453).

Hän muisti epäselvästi, että jossakin kadunkulmassa jarruttavan auton kurasiipi oli työntänyt hänet kumoon (AS, 453).

Näillä synkillä kaduilla eivät autotkaan ole Hopeahaikaroita ”aurionkimaltavien kyljin” (VH, 4), vaikka onkin kevät. Merkitykseltään syvällisin paikka professori-isälle on kaupungin ja maaseudun muodostaman vastakohtaparin maaseutu, vaikka hän onkin perikaupunkilainen. Waltari rakentaa kertomustaan jälleen myyttisten struktuurien syvään suuntaan. Tämänkin voi tutkija tulkita argumentiksi pysyvän, jatkuvan ja kauan eläneen puolesta. Isälle maaseutu merkitsee maaemoa. Hän lähtee mylläämään puutarhaa ja miettimään paitsi tyttärensä kasvua naiseksi, myös koko uutta sukupolvea. Jokakeväinen yksinäinen käynti Kesäniemessä merkitsee vanhenevalle miehelle myös vain ”keveän huolettomuuden, iloisen kevytmielisen nuoruuden” (AS, 70) tavoittelemista.

Maalle lähtiessään professori katselee Helsinkiä, joka näin havaittuna paikkana toimii kontrastina maaseudulle. Kaupunkia kuvataan professorin kautta myös historiallisena projektina. Se esitetään arkkitehti Ilmari Karimaan näkökulman kautta uudenaikaisen arkkitehtuurin paikkana. Paikatkin tulevat nimettyä eri näkökulmista, eivät vain henkilöt.⁴⁴²

Juna lähti liikkeelle. Näkyi kaupunki, yhä enemmän täytettiin Kaisaniemen rantaa, aina pienemmäksi muodostui lahdeke. Toisella puolen kohosi uuden Eduskuntatalon mahtava jättiläisrakennus telineittensä sisässä. Hyvän paikan olivat osanneet valita, ja näkyvän heti kaupunkiin tullessa. (AS, 70.)

Professorin kautta kertoja ottaa jopa kantaa uuteen rakentamiseen. Vanhemman sukupolven kanta näyttäytyy lukijalle. Sitten kertoja taas tuo esiin hienoisena vihjeenä ensin, sitten junan koneryminällä, kivisen kaupungin vastakohtaan:

⁴⁴² Uspenski 1991, 38-54.

Puiden ja nurmen vihreyttä Eläintarhassa, uudet, kauniit lammikot. Taivas pilvettömän sininen, niin hehkuvan kirkas. Tulisi kaunis kesä, onnellista...

Savuke sai sammua, Historiallinen Aikakauskirja jäädä avaamatta. Kiskot jytisivät, juna lauloi kevään, vauhdin hurmioitunutta, hajarytmistä oodia. Professori istui penkillään, katseli ulos sadetahraisen lasin lävitse täynnä suurta, hiljaista onnea ja hyvyttä. Oli kaunista elää... (AS, 70.)

Professorin paikkoja eivät ole autot, mutta juna saa hänetkin koneromanttisiin tunnelmiin. Juna merkitsee myös siirtymistä maalle, Maaemon hellään huomaan, ihmisen lähtökohtaan.

Ennen myyttiseen junaan astumista professori tutustuu yhteen puoleen nykyaikaa: aikakauslehtiin. Kuvaavaa on, että hän tutustuu niihin aseman kioskin välityksellä. Asema kioskeineen on hänelle siirtymäpaikkana iloisen vapautuksen paikka.

Hänellä oli tapana aina ostaa jotakin matkalukemista aseman kioskista, se aivan kuin kuului tunnelmaan, tähän vapautuneeseen ja iloiseen, vaikka harvoinhan sitä junassa tuli luetuksi (AS, 68).

Kerronta ei päästä kuitenkaan professoria irti tuosta keskustelusta nykyaajan ja vanhemman ajan välillä, jota mies käy itsekseen sekä kotona kaupungissa että Kesäniemessä. Syvimmät keskustelut käydään maalla. Asemalla keskustellaan ohimennen metaforina aikakauslehdistä:

Nyt hän silmäili esiin ripustettuja lehtiä, niitä oli nykyään tavattoman paljon, ja uusia tuli aina yhtä mittaa. Oli kaksi kuvalehteä, Aitta ja Tulenkantajat, Hakkapeliitta ja Kotiliesi, Lukemista kaikille ja Pilajuttuja kolmea lajia, Kiki ja jos mitä viikkolehtiä loppumattomiin. Kolmivärikansia, mahdollisimman räikeitä kansikuvia, — melkein kuin olisi ollut jo jossakin saksalaisen aseman lehtikioskissa. Tuokin kuului tähän aikaan, ihmiset tyydyttivät henkisen nälkänsä aikakauslehdillä, nopeasti ahmitut palaset, mahdollisimman helppotajuiset jutut. Se oli mannaa heille. (AS, 68.)

Matka kirvoittaa mieleen myös muita uuden sukupolven kiireen ilmentymiä. Innostus oppiaineisiinkin alkaa olla ”harvinaista nykyään” (AS, 69), kaikilla kun on ”liian kiire, oli päästävää heti leipään käsiksi” (AS, 69). ”Hätiköityjä pohjatietoja, ahkerimmilla pilattu terveys” (AS, 69). Ja sitten vielä ”nuo sivuharrastukset, laulukuorot, A.K.S:t, Y.R.Y:t ja Y.K.Y:t” (AS, 69).

7.3.2 *Uusi Stockmann; uudenaikaisen elämän keskus*

Romaanin myyttisen ja spatiaalisen rakenteen mukaisesti uutta kaupunkia katselee aluksi ja tarkemmin kaiken kaikkiaan arkkitehti Karimaa, mutta tunnesisällöt paikkoihin tulevat isän ja Irenen näkökulmien kautta. Stockmann mainitaan ensimmäisen kerran romaanissa Ilmarin eläytymisesityksessä tämän kävellessä kaupungilla kesäiltana, jolloin Irene ei tullutkaan Helsinkiin Kesäniemestä. Stockmann mainitaan vain yhden virkkeen verran ulkoapäin koettuna: ”Todellakin, myös Stockmannin uusi talo alkoi olla riisuttu ja näkyvissä” (AS, 262). Ilmaria ei kuvata sisällä tavaratalossa. Isän kautta Stockmann mainitaan ensimmäisen kerran isän kulkiessa nuoren opiskelijatyön, Annikin kanssa ”suojaisia iltakatuja” (AS, 262), ”pilvien raoissa oli tähtiä, Stockmannin talon himmeä lasitorni loisti valaistuna kaupungin yläpuolella” (AS, 262). Stockmannin lasitorni vertautuu feminiinisenä, sosiaalisempänä miehisen yksinäiseen Eduskuntataloon:

Eduskuntatalo kohosi yksinäisessä, pimeässä
ylevyydessään kuin väkevän miehen ylpeä,
raskasmielinen unelma (AS, 421).

Rationalistista linjaa ajava arkkitehti Sigurd Frosterus suunnitteli 1920-luvun lopussa Stockmannin tavaratalon Helsinkiin. Talon katsotaan edustavan Frosteruksen teknillisiä ja tarkoituksenmukaisuusprinsiippiä, ja hänen on sanottu edustaneen siinä kohtuullista, järkiperäistä ja aistikasta modernismia. Tästä kertovat hyvin harkittu pohja-ala, arkkitehtonisen sommittelun loogillisuus ja luonteva sijoitus. Stockmannin tavaratalo sulkeutuu tiilikuoreen, jonka jaottelu ei ole niinkään kaukana Saarisen uusista prinsiipeistä; katto-osat kaartuvat siinä suojelevan panssarin tavoin yli epäsäännöllisen kompleksin, samalla pyrkien puolestaan sopeutumaan katuperspektiiviin.⁴⁴³ Stockmann avasi ovensa yleisölle 1930. Mannermaisen tavaratalon hienouksia olivat komea valopiha, rullaportaat, pyöröovet ja Soodalähde.⁴⁴⁴

Romaanille ja Waltarin tekniikalle johdonmukaisesti Stockmannille sisään menee ensimmäiseksi professori-isä eikä äiti tai Irene, kuten voisi ajatella. Uusi nainen kerta kaikkiaan käsitellään tässä romaanissa miehen kokemusten kautta. Tavaratalo oli julkinen tila, joka oli tarkoitettu naisille. Naisilla oli oikeus olla ja viipyä siellä. Tavaratalo vastasi näin julkisena tilana naiselle perinteistä tilaa, kirkkoa, jonne nainen sai astua ilman esiliinaa. Mutta tavaratalossa nainenkin saattoi olla vaeltajatar, flanööri.⁴⁴⁵ Nainen vie

⁴⁴³ Okkonen 1955, 847.

⁴⁴⁴ Stockmann-museon kuva-arkisto.

⁴⁴⁵ Kortelainen 2005, 15, 17.

miehen tässä tekstissä ensimmäisen kerran tavarataloon. Isän hiukan ahdistuneen eläytymisesityksen myötä kerrotaan, että ”Sanni oli ensimmäisen kerran vienyt hänet sinne” (AS, 443) ja Irene törmää isäänsä tämän istuessa Stockmannin kahvilassa. Ensimmäiseksi Stockmannista kerrotaan pyörivästä ovesta, pyörivä ovi onkin varmaan ollut aikalaisille yhtä suuri kokemus kuin minulle, 1950-luvun pikkutytylle.

Professori meni sisään uuden Stockmannin raskaasta, pyörivästä ovesta, jota kohtaan hän tunsi pelokasta kunnioitusta, asteli pienin, nopein askelin, kunnes pääsi tavaratalon suunnattoman aukeaman ihmisvilinään, huomasi säikähtäen, että kalosseista jäi lattialle mustat, likaiset jäljet. (AS, 442.)

Hajamieliselle teoreetikkoisälle on ihmismassan keskelle joutuminen pelottavampi asia kuin uudelle, nuorelle naiselle, joka suorastaan etsi kaupungista niitä pelottavuudessaan kiihottavia tiloja, joissa tunsi ”vieraiden ihmisten kiihdyttävän läheisyyden” (AS, 8). Näitähän olivat Irenelle raitiovaunut, joissa isän ei kerrota koskaan olevan. Professori kiiruhtaa ”avoimeen hissiin” (AS, 442) vilkaistuaan ensin ympärilleen, oliko kukaan nähnyt hänen kalossiensa kuraisia jälkiä. Vaikka hississä on muita, vieraita ihmisiä, hän kuitenkin kokee siellä hämärässä olevansa turvassa, ja ”mielessä keinui hiljainen, levoton kiitollisuus, että hän vielä sai elää ja olla onnellinen yhden kirkkaan kevään aikana” (AS, 442). Hissistä tulee tavaratalon ahdistuksen keskellä omituisen paradoksaalinen paikka tälle miehelle. Ehkä siihen myötävaikuttaa hissien liike ylöspäin.

Nuo monet nopeat hissit, niiden univormupukuiset kuljettajatytöt, liikkuvat portaat, jotka kuljettivat ihmisiä, hiljainen, kiihkeä surina, joka toisinaan täytti kahvilasalin, tunki esiin lattiasta, seinistä, katosta hänen koskaan voimatta arvata, mitä se oli, kaikki tuo teki sellaisen vaikutuksen kuin hän täällä istuessaan olisi ollut suuressa maailmassa, keskellä liikettä, toimintaa ja tapauksia. (AS, 443.)

Professori astuu ”kahvilan laajaan aukeamaan, nousi portaita ylös parvekkeelle” (AS, 443) ja joutuu jälleen saman ahdistuksen valtaan. Professori pelkää ihmisten katseita, naurunalaiseksi joutumista, mutta hän prosessoii kuitenkin tuota pelkoaan.

Aina näin hänen kävellessään julkisissa paikoissa oli hänellä ahdistava tunne ja pelko, että ihmiset katselivat häntä, ehkä hymähtivät mielessään. Mutta täällä Stockmannin lounashuoneessa hän oli alkanut käydä usein siitä huolimatta. (AS, 443.)

Tilanteessa, jossa ”kapea, vaalea pää” ei ollutkaan enää tullut luennoille ja professori pelkää tulevaisuutta, hän miettii ja istuu Stockmannin ”lounashuoneessa”, kahvilan parvekkeella, ja ”epämääräisesti nautti siitä, että hänen ympärillään oli vieraita, kiirehtiviä ihmisiä, jotka eivät tunteneet häntä” (AS, 443, 444). Ekspressionistiset vastakohtat toimivat tässäkin: yksinäisyys tiivistyy joukossa. Konservatiivinen professori, joka tuntee itsensä vanhaksi, istuu ”uudenaikaisen elämän keskuksessa” (AS, 444), aivan kuin hänkin olisi pienenä osana kuulunut siihen. Jälleen vastakohtana tulee Irenen ilmaantuminen Stockmannin kahvilaan, ensimmäisen kerran. Irenen osittainen slangi-idiolekti toimii tehokkaana kontrastina isän kaunosieluiselle pohdinnalle siitä, miten ”tuo yksi poissaolo ei vaivannut häntä muuten, kuin että häneltä oli riistetty yksi kaukaisen, suloisen lähelläolon hetki” (AS, 445). Keskelle näitä ”kirkkaita akvarellivärejä, vesivärien hienoa suloa” (AS, 445) paukahtaa tyttären repliikki: ”No, mutta farsa hei, oleks sä yksin, saanks mä istua?” (AS, 445). Kerronta hyppii kontrastista toiseen niin, että lukija miltei hengästyy. Kun hämmästys siitä, että isä, ”farsa”, on ”yleensä löytänyt ja kyennyt tulemaan tänne ylös kahvilaan” (AS, 446), on kerrottu, käydään läpi myös tyttären eläytymisesityksenä tämän alkuraskauden sekä fyysisiä että psyykkisiä tuntemuksia. Tämä tuntuu johdonmukaiselta, kun ottaa huomioon spatiaalisen juonen: ollaanhan uudenaikaisen elämän keskuksessa, johon isä pienenä, joskin ahdistuneena, osana tuntee kuuluvansa. Professorin ahdistuneisuus ja pelko tavaratalon kahvilassa on osa hänen sitä pelkoaan, joka kohdistuu moderniin naiseuteen. Tavaratalo oli ehkä 1930-luvulla enemmänkin naisen paikka. Nuori nainen ei kerrokaan isälle vielä Stockmannilla raskaudesta, Stockmannin on uuden naisen paikka. Se kuitenkin puhutaan uuden naisen isän kautta.

7.3.3 *Maalla: Rakas, vanha, tuttu Kesäniemi*

Siinä, missä asema ja junamatka ovat kiireen kyllästämiä metaforia, Kesäniemeä leimaa rauha. Waltarin tekstissä paikat säestävät impressioita. Rauha valta professorin metsäpolulla matkalla Kesäniemeen, joka vahvasti assosioi suomalaiseseen suureen äitiin, vihreään metsään:

Tutut, rakkaat parisataa metriä. Entinen metsäpolku oli vähitellen kesien kuluessa saatu raivatuksi oikein ajotieksi. Raskaat, majesteettiset kuuset, pehmeä sammal ympärillä, hietapohjaisten pikkulähteiden salaiset silmäkkeet paksujen juurien välissä. — Niin, hyvä, että ihmisen juuret olivat kiinni maassa. Vain tällainenkin pieni palanen, mutta se antoi elämään aivan toisen varmuuden ja kiinnekohdan (AS, 73).

Perille Kesäniemeen päästyä rauha syvenee professorin lähentyessä maaaitiä ja Demeteriä eikä professorin eläytymisesitys enää puhu sivistyksen raivauksesta:

Ei missään ollut suurempaa rauhaa kuin mullan lähellä, se rauha oli syvempi ja hiljaisempi kuin mikään muu.

Oli ihanaa, että ihmisen juuret olivat kiinni maassa, elämän ainoassa todellisessa lähteessä, mullassa, joka antoi itsestään puhjeta niin lukemattomia kauniita muotoja. (AS, 78, 79.)

Toisaalta maalla, Kesäniemessä, on läsnä ajan ristiriita selvemmin kuin missään muualla. Maalla, mullan lähellä, isä käy syvemmin läpi nuoren sukupolven ajatuksia ja elämäntapoja verraten niitä omiinsa, jotka näyttäytyvät syvällisemmiltä ja kauniimmilta paikan mukaan. Paikasta tulee jälleen todella relationaalinen: paikka heijastaa tunteita ja syvällisiä ajatuksia, onnea ja rauhaa. ”Maan” kontrastina kaupunki ilmaisee päinvastaista: ”rauhattomuutta, petosta ja tuskaa”.

Tämän ajan ihmiset, ne eivät tienneet mitään tästä onnesta ja rauhasta, he vihasivat maata, pakenivat kaupunkeihin, rauhattomuuteen, petokseen ja tuskaan, pinnalliseen nautinto- ja aistielämään. Ei heillä ollut mitään todellista ikävää maan puoleen.

Se oli surullista ja haikeaa. Se puristi väliin melkein kyyneleet silmiin. He olivat nuoria, kaupungin lapsia, loppumattomaan vaihteluun ja yllätyksiin tottuneita. (AS, 79.)

Paikka, maaseutu ja siellä kesämökin puutarha, sauna ja kuisti, heijastavat isän tunteita. Tämä isän maaseutu on voimakkaasti suuntautunut oikeistolaiseen, kansalliseen suuntaan. Se on kaupunkilaisen sivistyneistön jäsenen, miehen, maaseutu 1930-luvulla. Professorin kauneuskäsityskin on voimakkaasti kansallisromanttinen.

Siellä jo välkkyi järven kimaltava pinta vaalean taivaan alla. Ja Kesäniemen pääty tuli näkyviin koivujen välistä. Kahdessakymmenessä vuodessa ne olivat ehtineet kasvaa suuriksi, ne jo pyrkivät varjostamaan taloa. Vanhat riippakoivut rannalla saunan vieressä, lepikkö ja puutarhan omenapuut. Ei, tuomi ei kukkinut vielä, mutta arkoja nupputerttuja saattoi huomata lehtien välissä.

Kesäniemi oli rakennettu silloisen kansallisen tyylin vallitessa. Itse Gallen oli kerran heittänyt alkuluonnoksen noin vain kahvikeskustelun innostuneena hetkenä

paperossilaatikon kanteen. Nyt se ehkä tuntui vähän oudolta, — noiden uudenaikaisten, enimmäkseen rumien huvilain rinnalla, joihin silmä tottui Helsingin ympäristössä. Mutta kuitenkin tämä merkitsi kulttuuria, suuren avokuistin puuleikkaukset, sisäänpäin kuortuva katto, raskas, kauniisti leikattu ovi. (AS, 73.)

Katkelman eläytymisesityksessä puhuu myös kertojan diskurssi. Kertoja ja professori-isä tuntuvat olevan kovin yksimielisiä näissä kauneushanteissaan. Kertomus ei problematisoi näitä impressioita ollenkaan. Hienoinen epäily ehkä-sanan myötä kuittautuu vankkaan mielipiteeseen. Tämä merkitsi kulttuuria molemmille, sekä professorille että kertojalle.

Professori käy todellista kamppailua ajan ilmiöiden kanssa vierailtuaan maalaistalossa, niin kuin hänellä on ollut tapana tehdä joka kesä. Maalaistalo näyttäytyy vanhasuomalaisuuden perikuvana, kuin valokuvana:

Suojeluskuntakivääri riippui seinällä haulikon vieressä.
Kapean kirjahyllyn päällä oli huonosti täytetty lintu.
Isännän poikavuosien harrastuksia. Kirjahyllyssä
maanviljelysteoksia, Suomen metsät, suurteos, Pieni
Tietosanakirja, jotakin kaunokirjallisuutta, Ahon
Muistatko — ? Sillanpäättä. Alahyllyllä pari vuosikertaa
Kuvalehteä siististi pakoissa ja nuoritettuina. Wellsin
Historian ääriiviivat. (AS, 81.)

Tähän valokuvaan lisätään kuitenkin eläytymisesityksen kautta professorin tunteita: ”tuo teos ärsytti aina professoria, hän ei pitänyt tuosta pintapuolisesta, näennäisestä suuripiirteisyydestä omalla alallaan” (AS, 81). Kertojan pohdiskelua ääni tulee mukaan eläytymisesitykseen. Pohdiskelua jatketaan, koska kertoja ei ole varma kannastaan:

Mutta näin ehkä, antoihan se kai jotakin. Mutta olivatko väärät tiedot ja katsantotapa lopultakaan parempia kuin ei mitään? — Piti kuitenkin puhua asioista. (AS, 81.)

Maalaistalo kirvoittaa pohdiskelun, joka Kesäniemen rakkaassa rauhassa syvenee. Maalaistalossahan professori ”oli katsellut kaikkea kaupunkilaisen vieraudella, vanhan, epäkäytännöllisen ihmisen avuttomuudella” (AS, 83). Päästyään omaan ympäristöönsä, Kesäniemeen, joka kaupunkilaisprofessorille merkitsee mullan mytologiaa, hän käy läpi väsynyttä pohdiskelua, johon myös kertoja osallistuu eläytymisesityksen muodossa. Ikiaikaisen suomalaisen opin mukaan professorin syvälinen pohdinta alkaa saunassa: ”Unettava, hyvä raukeus, hiljainen, lämmin unohdus, saunan tuoksussa, kovilla lauteilla maaten, kädet pään takana, ohuet jalat koukussa ylöspäin” (AS, 84). Tila on hyvin relationaalinen: se

on tunteiden paikka. Romaanin tematiikkaa rakentaen isän saunailta jatkuu ei-suomalaisittain eurooppalaisesti ja perisuomalaisesti. Hän juo sivistyneen eurooppalaisittain punaviiniä, jota kieltolain voimaan tultua on alkanut juoda ”kerran vuodessa” (AS, 86), noilla yksinäisillä kesähuvilakäynneillään.

Bourgognea vuodelta 1921. Hän kuului vielä siihen vanhaan polveen, joka todella osasi nauttia viinistä, joka tunsu vuosikerran merkityksen ja tiesi, mitä ruokalajia varten mikin viini oli tilattava. Vaikka mitäpä hyötyä siitä tiedosta nykyään oli. Tarpeetonta painolastia. Nykyään ne joivat spriitä ja väärennettyä whiskyä, teknillistä rommia ja keinotekoista madeiraa, kotonakeitettyjä liköörejä, paremmissa pakoissa marjaviinejä. Niin, marjaviinejä saattoi olla jo vuosikertojakin jonkin vanhan kulttuurikodin kellarissa. Mutta enimmäkseen ne juotiin loppuun heti, mikäli hän oli joutunut seuraamaan, harvoin säilyi mitään edes jouluun asti.

Tämän polven oli saatava kaikki heti. (AS, 86.)

Viininjuonti assosioi professorille nykyajan nuorison juomatavat näiden elämäntyylin yhtenä ilmentymänä, ja romaanin struktuurille tyypillisesti professorin pohdinta kehittyy spiraalimaisesti, käsitteestä toiseen assosioiden: konkreettisesta asiasta henkisiin ja päinvastoin. Waltarin kerronta liikkuu paljon synestesioiden kautta aistielämyksestä toiseen assosioiden. Näin kuljetaan myös vakavammasta kevyempään, pintapuolisempaan ja taas takaisin.

Kesäniemi on paikka, jossa isä kohtaa sitten vakavimman, kuoleman, sekä omansa että nuoren naisen henkisen kuoleman. Hän kokee ajatuksissaan nämä molemmat, faktinen paikka on molemmissa muualla. Ensimmäisellä käynnillään huvilalla isä kohtaa kuoleman vihjeenä, synesteettisenä väsymyksen tilana.

Eihän mitään voinut tapahtua niin äkkiä, eihän voinut lopettaa vuosikausien tottumuksia yhteen paikkaan, se olisi liikanainen vaatimus. Mutta hän tiesi nyt, tämän sumunsinertävän kevätyön keskellä, että elämä käänsi suuntaansa. Aivan kuin valtavat, raskaat pyörät olisivat vääntyneet kulkemaan uutta uomaa. (AS, 91.)

Tätä ennen hän on mielessään käynyt läpi nuorta sukupolvea, jonka on ”saatava kaikki heti”. Ja se tanssimusiikki, ”se oli liian alastonta, se oli ensi kuulemalta, niin, melkein rivoa” (AS, 86). Rivoa siksi, että tämä tanssimusiikki tarkoitti ”puolialastomia, kiihoittavia ruumiita, mustaa naurua, pimeää ja parfyymiä, raakaa nautintoa, akrobatiaa” (AS, 87). Tämä Paavolaisenkin kuvaama nuorison arveluttava käyttäytyminen on romaanissa kerrottu aikaisemmin Kurt Waldhofin näkökulmaisena eläytymisesityksenä.

Kansalaisotakin tulee professorin mieleen, ”murhatöineen ja teloituksineen” se on ollut vähällä horjuttaa ”koko uskon ihmiskuntaan”. (AS, 87.)

Ja sitten oli nopeasti, räikeästi hulvahtanut maailman yli uusi rautainen aika.

Autot olivat tulleet, uudet, amerikkalaiset raitiotievaunut. Töölö oli syntynyt. Keskuslämmitykset, keskuskeittiöt, dublettijärjestelmä, suojeluskunnat, asevelvollisuus, oppivelvollisuus, pienviljelijät, lapsettomat avioliitot, avioerot, kieltolaki, salakauppa, rikollisuus, puukotukset... Kaikki tuo, jota saattoi luetella äärettömiin. Elämän yhteiskunnallistaminen ja käytännöllistäminen. (AS, 88.)

Professorin kautta käy kertoja läpi melkoisen määrän konkreettisia ja abstrakteja arvoja paikassa, joka merkitsi miehelle perisuomalaista, myyttistä rauhaa ja hiljaisuutta. Kertoja argumentoi omalaatuisella tavallaan: arvoilla on universaali hyväksyntä silloin kun niitä ei määritellä.⁴⁴⁶ Heti kun arvoja pyritään täsmentämään soveltamalla niitä tiettyyn tilanteeseen, syntyy erimielisyyttä ja vastakkainasettelua. Lukijalle vyörytetään näin ristiriitoja tulvimalla ja argumentaatio toimii arvoja korostaen: arvojen yhteentörmäys ei välttämättä johda arvon hylkäämiseen, päinvastoin arvon uhraaminen voi vain lisätä sen merkitystä.⁴⁴⁷ Kesäniemi paikkana kuvaa ajan ristiriitojen suurta määrää ja syvyyttä. Kesäniemeen projisioituu kaikki mahdollinen ihmisen elämään kuuluva syntymän ja kuoleman välillä. Professori muistaa iltansa päätteeksi Grillparzerin kauniit säkeet:

”Varjoja on elon lahjat,
varjoja on riemut maan,
sanat, teot, toiveet kaikki,
aatokset on totta vaan.
Ja se rakkaus, min tunnet,
Tekemäsi hyvä työ,
ja se vaihe vain, kun kerran
untas kattaa kuolon yö”. (AS, 89.)

7.3.4 *Minun Äitini Maa*

Kuultuaan nuoren ylioppilastytön pahoinpitelystä professori itse sairaana haluaa lähteä ”ahtaasta huoneesta” (AS, 453), kaupunkikodista, ”Kesäniemeen, kaikkien muistojensa tyyneen,

⁴⁴⁶ Perelman 1996, 34.

⁴⁴⁷ Emt., 37.

rauhalliseen pakopaikkaan, pois tästä julmasta kaupungista” (AS, 455). Tytär lähtee hakemaan isää maalta kuultuaan, että tämä on sairas. Romaanin lopussa on Waltarin ladattua myyttistä kerroksellisuutta miltei pursuamiseen saakka. Tytär on raskaana, isä tekee kuolemaa, molemmat kohtaavat maalla.

Maan poveen hän kaipasi niin kuin harhautunut lapsi takaisin äitinsä sydämen alle, Kaikki oli sovitettu ja hyvin, Irene oli itse tullut hänen luokseen antamaan näille hänen viimeisille hetkilleen lämpöä ja sovitusta. Hän ei tuntenut enää minkäänlaista katkeruutta, ei mitään syytöstä ketään vastaan, hänen olemuksensa tuntui keinuvan olemattomuuden rajalla vieraana menneelle ja tulevalle, vieraana kaikelle. (AS, 501.)

”Maa-äiti saa ihmisen muodon, minä löydän hänet Isiksestä ja Astartesta, — hän on nainen, hänessä yhdistyy jumalattareksi kaikki se, mitä mies on aikojen alussa rakastanut naisessa, — hän on äiti ja kuitenkin neitsyt, hän on neitsyt ja hänen ympärillään on kuitenkin hedelmättömän, syntisen rakkauden hurma”, toteaa Waltari matkakirjassaan *Yksinäisen miehen juna* (1929). Toinen naiseuden kertomus uuden naisen lisäksi, jota isä kokee tyttären puolesta, mutta myös osana omaa tytärtä on myyttinen Äiti Maa. Tämä allegoriana tuotettu kertomus sopii paremmin vanhenevan miehen kokemukseksi kuin nuorten naisten kautta koetut uusi nainen -episodit. Tytär ja isä kohtaavat yhdessä maaäidin sen jälkeen, kun isä on kohdannut muiden tekemänä uuden naisen raiskauksen. Toisaalta hän itsekin oli kuin raiskaamassa nuorta naista, koska oli sopimattomasti rakastunut tyttärensä ikäiseen naiseen. Keski-ikäinen, vanhaksi kerrottu mies haluaa ”maan poveen” niin kuin ”harhautunut lapsi takaisin äitinsä sydämen alle” (AS, 500).

Patriarkaalisen normien mukainen vanhan viisaan hahmo on mies ja on todella mielenkiintoista, että Waltari puhuu vanhan viisaan hahmoksi myyttisellä tasolla naiskirjailijoiden tapaan maaäidin.⁴⁴⁸ Toisaalta totean, että Waltari on käyttänyt tätä myyttiä hyvin ammattitaitoisesti tietäen. Waltari kertoo *Appelsiininsiemenessä* naispuhunnan ristiriitaisuuksista ja suuressa äidissä on juuri naisellisuuden ristiriitaisia piirteitä. Ne voivat olla hyviä tai pahoja, elämää antavia tai tuhoavia. Suuri äiti edustaa naista koko kompleksisuudessaan.⁴⁴⁹ Isän symbolinen kuolema ja uudestisyntyminen tulevat puhuttua runsaammin kuin tyttären itsensä löytäminen, joka jossain määrin toteutuu maalla. Kuolema mielletään tässä myyttisessä puhunnassa äidin luokse palaamiseksi. Matriarkaalinen suuren äidin käsite sisältää erilaisia äitijumalattaria.

⁴⁴⁸ Ks. Kuusinen 2008, 177.

⁴⁴⁹ Schottenius 1992, 201.

Suuri äiti ilmenee maajumalattarena kreikkalaisessa ja roomalaisessa uskonnossa ja naisellisena olemuksena itämaisissa uskonnoissa. Äiti, joka ilmestyy uudelleen neitsyenä Demeterin ja Koren myytissä, on yksi äiti-arkkityypin variaatio.⁴⁵⁰ Naiskirjailijat ovat vuosisatoja hyödyntäneet teoksissaan matriarkaalista yhteiskuntaa ilmentävää Demeterin ja Koren myyttiä.⁴⁵¹ Demeteriä symboloivat värit ovat maanläheisen ruskea, luonnonvalkoinen ja vihreä, Koren värit ovat vihreä ja musta.⁴⁵² Kesäniemen episodissa toistuu multa ja ruskea, vaaleanvihreä metsä toistuu kuvana silloin, kun Irene kokee ensimmäisen rakkausseikkailunsa Kurtin kanssa maalle tehdyllä automatkalla. Olen puhunut tästä aikaisemmin.

Waltari-tutkimus on kiinnittänyt huomiota hänen teostensa stereotyyppisiin piirteisiin. Ritva Haavikko on puhunut ennen muuta Waltarin naiskuvien stereotyyppisyydestä⁴⁵³, mutta samat kuviothan hänellä toistuvat läpi tuotannon sekä miehestä että naisesta. Paavo Rissanen puhuu uskonnollisen ”valtakunnan illuusion” esiintymisestä koko Waltarin tuotannossa. Koska Waltari ei niinkään ollut systemaattinen ajattelija, teologi tai filosofi, hän ei operoi filosofian tai teologian käsittein, vaan kätkee sanomansa ulkoisten tapahtumien kaapuun.⁴⁵⁴ Ulkoisten tapahtumien pukeminen sadun muotoon kesken realistisen proosatekstin toimii näin. Allegorisen logiikan mukaisesti Äiti Maa löytyy ja professori kuolee kaupungissa koettuaan ensin symbolisen kuoleman maalla kesäpaikassaan.

Professori katseli sadetta, joka hedelmöitti alastoman kylmän maan. Se vuoti alas raskaista pilvistä lämpimänä ja kohisevana. (AS, 500.)

Maa-äidin poika halajaa päästä takaisin Äiti Maan syliin. Myös miehen oma tytär on raskaana. Suuren jumalattaren holistinen yhteys maahan, hedelmällisyyteen ja syntymän ja kuoleman ikuiseen sykliseen prosessiin tulee luettua piilotettuna allegoriana. Tässä voi lukea myös Freudin ajatuksiin pohjaten halua yhtyä uudelleen äitiin.⁴⁵⁵ Myös lawrencelaiseen näkemykseen kuuluu voimakas luonnon yhteyden kokeminen, maaemokokemus, jota freudilaisittain voisi nimittää valtameritunteeksi. Tatu Vaaskivi puhuu teoksessaan *Huomispäivän varjo* siitä, miten mikään aate ei uudessa sukupuolikäsityksessä ole näytellyt niin määräävää osaa kuin Sigmund Freudin oppi libidosta ja Vaaskivi väittää, että kaikkine lisineen tämä teoria tuli 1920-luvun kiihkeässä, kuumeisessa

⁴⁵⁰ Almqvist 1995, 39.

⁴⁵¹ Pratt 1981, 170-171; Kuusinen 2008, 178.

⁴⁵² Niemi-Mattila 1998 101-105.

⁴⁵³ Haavikko 1982, 318.; vrt. myös Alajoki 1988.

⁴⁵⁴ Rissanen 1982, 10.

⁴⁵⁵ Koivunen 1994, 15.

ilmakehässä kuin ajan elämäntunnon kerääväksi heijastajaksi.⁴⁵⁶
 Freudin ajatuksia esiintuoden Vaaskivi toteaa:

Jokainen yksilö käy läpi elämänsä taistelua, joka alkoi
 varhaiskehityksen pimeydessä. Mies tahtoi kadottaa
 isänsä ja palata äitiin, julistaa psykoanalyysi. (HV, 30.)

Ruskea maa, joka avaa professorille sylinsä, assosioituu
 Demeteriin. Maa-Äidin helmaan on kaupunkilaisissa palaamassa
 tuossa kaupunkilaisen maaseutuheterotopiassa, Kesäniemessä:

Vanha maa, vanha, ruskea ja ikuinen maa aukaisi hänelle
 lempeän, armahtavan sylinsä täynnä viileää onnea,
 unohdusta ja mullan tuoksua.

Maan poveen hän kaipasi niin kuin harhautunut lapsi
 takaisin äitinsä sydämen alle. (AS, 500.)

Isä kuolee fyysisesti kaupungissa ja tytär tietää ”syvästi ja
 vaistomaisesti, että heiltä oli hävinnyt jotakin korvaamatonta ja
 kallisarvoista, jotakin, jota oli mahdotonta enää koskaan saada
 takaisin” (AS, 507). Isän kuolema koetaan eläytymisesityksenä
 yhdessä Kain kanssa Irenen ja Ilmarin kodissa, johon Ilmari ”tuli
 heidän luokseen eteiseen” (AS, 508). Romaani päättyy tähän
 lauseeseen. Isälle paikat merkitsevät enemmän kuin äidille, joka on
 suljetun, patriarkaalisen tilan vanki.

Waltarilla tämä implisiittisesti viestivä myyttinen tematiikka on
 hyvin monessa teoksessa mukana. Useassa teoksessa puhutaan
 suoraan Äiti Maasta. Matriarkaalinen allegoria on yksi niistä
 toistuvista kuvioista, joita Waltari on käyttänyt. Waltari käyttää usein
 runomuotoista esitystä proosan keskellä, toistaen samaa esitystä
 teoksesta toiseen. Toisinaan ensimmäinen esitys on runo, jota hän
 sitten kuin laajentaa ympäröimällä runon myöhemmissä teoksissa
 proosalla. Tällainen kuoleman kaipuun allegorinen esitys on runo
 ”Äiti Maa”, joka ensimmäisen kerran ilmestyi runokokoelmassa
Muukalaislegioona vuonna 1929.

Äiti Maa
 Minun äitini, Maa,
 ota vastaan poikasi väsynyt,
 lepo hänelle suo,
 kun kaste jo illan on hiljaa viilentänyt.

Poves aukaise äitini Maa,
 niin että ma voisin hiljaa ja varovasti
 sinun viileään multaasi kasvoni upottaa
 ja nukkua, nukkua vain ylösnousemuspäivään asti.

⁴⁵⁶ Vaaskivi 1938, 85.

Minun äitini, Maa
 oma viileä rauhasi suo,
 sanomattoman väsynyt
 sinun poikasi on.
 Lepo hänelle suo,
 Jota uni ei häiritse ainutkaan.
 Poves aukaise äitini Maa,
 ja mullaksi tulla
 suo poikasi uudestaan.

Sävel lintujen, pihkan tuoksu ja humina mäntyjen
 minut kerran herättää.
 Olen puu, sävel, perhosen siipi tai maan tomuhiukkanen,
 joka ilmassa kimmeltää. (ML, 53–54.)

Pirkko Lehtonen toteaa, että yksi 1930-luvun kirjallisuutemme selvimmistä maaemoja palvovista teoksista on Arvo Turtiaisen runo *Äiti Maalle*. Turtiaisen runo kuvaa Äiti Maan rintojen siunausta kollektiivisena kokemuksena, kun taas Waltarin runossa on henkilökohtainen, mutta voimakkaasti palvova, hyvin runollinen suhde minun Äitiini, Maahan.⁴⁵⁷

Waltarilla matka Äiti Maan syliin on aina hyvin henkilökohtainen ja usein freudilainen valtameritunne: sankari matkustaa laivalla kohtaamaan Äiti Maata, joka usein on rakastettu. 1930 ilmestyneen novellikokoelman *Jättiläiset ovat kuolleet* novellissa *Multa kukkii* nuori sankari tekee samanlaisen matkan kuin vanha professori *Appelsiininsiemenessä*. Mutta hän on nuori sankari, ja matka on pidempi ja kaksivaiheinen. Se alkaa laivamatkana ulkomailta kotimaahan. Koko novelli on Yrjön, sankarin luopumista. Nuori mies lähtee toisen opiskeluvuotensa keväällä pääsiäislomaksi kotiin, Suomeen, väsyneenä, laihtuneena. Novelli alkaa Waltarille tyypillisesti näkökulmien vaihtelulla tuotuna hiljaisuuden kuvaamisella. Laivamatkalla korostuu hiljaisuus, ”koneet vapisuttivat laivaa hiljaisessa, väkevässä rytmissään” (MK, 167). Sama hiljaisuus korostuu Yrjön sisäisempänä kokemisena: ”äkillisen matkan hiljaisen jännityksen jälkeen” Yrjö on ”hiljaisesti mielessään kiitollinen” (MK, 167, 168). Rytmisesti toistuva meren kuvaus tuo kerrontaan meren lainehdintaa, mutta toisen matkan nuori mies tekee maalle, mullan ääreen, jossa hän allegorisella tasolla kokee pian faktisesti lähestyvän sokeutumisen ja kuolemansa. Kokemus muistuttaa kuvaukseltaan kovasti vanhan professori-isän kokemusta maalla.

Taas hän makasi ruohossa. Puutarha tuoksui, ja
 peipponen visersi pientä, onnellista lauluaan. Multa

⁴⁵⁷ Lehtonen 1983, 160.

kukki hänen ympärillään, multa kukki kaikkialla. Hän itsekin oli vain kukkivaa multaa. — Ja hiljaa laukesi kaikki jännitys hänessä, — esiin pulpahti kaikki hiljainen, suuri rakkaus, joka hitaasti oli kasvanut hänessä. Hän oli päässyt tietoisuuteen, — hän oli koettanut kapinoida, — nyt hän alistui lopullisesti. Se oli niin kipeää, hellä ja kaunista. Hän itki, — hiljaista, pakahduttavaa itkua, — itki koko ruumis vavahdellen. Hän rakasti niin sanomattomasti kaikkea tätä, mikä hänen oli pakko jättää. Aurinkoa, nurmea ja multaa. Kaikkia, kaikkia ihmisiä. Hän oli niin onnellinen siitä, että hän kykeni itkemään ja rakastamaan. (MK, 212.)

Nuori mies palaa aivan konkreettisesti kotimaahan myös oman äitinsä ja rakastetun naisen, Ailin, luokse. Aili on nimeään myöten liitetty sellaisiin puhtaisiin, positiivisiin substantiiveihin ja adjektiiveihin, joilla perinteisissä diskursseissa kuvataan Suomen luontoa. Nämä diskurssit toistuvat jokseenkin kaikissa Waltarin teksteissä; ne ovat osaltaan kirjailijan stereotypioita. Linnunlaulu, taivaansini, heinän tuoksu ja vaalea aurinkoinen kevättaivas liittyvät Ailiin ja suomalaiseen naiseuteen.

8 APPELSIININSIEMENEN KERTOJAN DISKURSSI UUDESTA NAISESTA

8.1 *Komplikaatio*

Kuten olen edellä olevissa luvuissa todennut, Waltari käyttää komplikaatiokategorian luomiseen *Appelsiininsiemenessä* tiloja. Hän käyttää tiloja hyvin relationaalisesti ja relatiivisesti koko romaanin ajan. Tiloja käytetään siis ilmaisemaan kertojan asenteita ja arvoja. Siirtymiset paikasta toiseen ovat merkitystä täynnä. Tunne tilaan tullessa on toinen kuin siellä ollessa ja sieltä tullessa saatetaan olla päinvastaisessa tunteessa. Tilojen paradoksaalisuus korostuu, ja niihin ladataan ristiriitaisia tunteita. Myös koloristiset, synesteettiset ja paradoksaaliset luonnonkuvat taustalla lisäävät tunnelatausta. Tiloista tulee kuin henkilöitä, ja näin niistä tulee osa komplikaatiota. Tärkeitten tilojen kohdalla käydään eri henkilöiden ja kertojan diskurssien kiivasta keskustelua, ja tällaisen keskustelun päätteeksi tila joko häipyä kertomuksesta tai se muuttuu polyfonisesta yhdeksi.

Tällaisia tiloja ovat ennen muuta kodit, joista vähitellen tulee oma koti. Oman äidin tilat häipyvät uuden naisen elämästä. Romaanin alussa koti on lapsuudenkoti, äidin koti. Romaanin edetessä Irene kohtaa uusia kotitiloja: Ilmarin ja tämän äidin kodin, oman kodin ja oman äitiyden. Koti säilyy äidin tilana, mutta äitiys siirtyy muihin ja omaan itseensä. Irene omaksuu vähitellen äiti-roolia, keskustellen uuden naisen ja äidin figuurien kanssa. Koti on kertomuksen lopussa Irenen ja Ilmarin, Iman, koti. Paradoksaaliset kotitilat, kahvilat, katoavat kertomuksen loppua kohti. Kurtin koti, joka on heterotopia ennen muuta, on paikka, jossa yksi romaanin tärkeimmistä käänteistä tapahtuu. Irenestä ei tule toista Caritasta Kurtin kylpyhuoneessa, jossa käydään intensiivinen eri diskurssien välinen keskustelu Kurtin ja Irenen eläytymisesitysten kautta. Lopullisesti tämä vahvistetaan autoretellä keväiseen luontoon, mutta tuo paikka kuuluu jo kertojan arviointiin. Kylpyhuone on tila, jossa rakastumisen herkin hetki koetaan vanhemman, kokeneen miehen ja nuoren naisen välillä. Se on tilana jo argumentoiva. Se on tila, jossa ennakoitaan ”kylmän, kaikesta mysteeriosta vapautetun seksuaaliteetin” vapautumista. Silloin, kun ”sukupuoliyhteys on vain hermokysymys”, ”eroottisuus” Vaaskiven mukaan ”kuoleutuu”.⁴⁵⁸ Eihän kylpyhuonetta voisi ajatella keväisen eroksen paikkana. Seksuaaliteetti ei sittenkään vapaudu Kurt Waldhofin kylpyhuoneessa

⁴⁵⁸ Vaaskivi 1938, 79.

ja tämä on selkeä kannanotto vapaata rakkautta vastaan kertojalta ja kirjailijalta. Mutta mieshenkilö käy siellä läpi tätä keskustelua. Hän käy sitä kuin Olavi Paavolaisen kirjoittajakertoja luvussa *Jeunesse Dansante* — *Jeunesse Sportative* teoksessaan *Nykyaikaa etsimässä*.

Suosituimpia kirjoitusaineita nykyisissä sanoma- ja aikakauslehdissä on: ”Onko nykyinen nuoriso turmeltunutta?” ja ”Onko nykyinen nuoriso onneton?” Ja vastauksia tulee: pakinoitsijat vastaavat, äidit vastaavat, isät opettajat, dosentit ja tilastotieteilijät vastaavat... Toimitukset hukkuvat vastauksiin. Mutta, ihmeellistä: ainoa, joka pystyisi antamaan inhimillisesti katsoen pätevän vastauksen — nuoriso itse — ei vastaa. Sillä ei ole aikaa. Se urheilee, opiskelee, tanssii ja tekee työtä, kaikkea yhtä suurella innolla tai innostuksettomuudella. Se tuntuu kokonaan unohtaneen kiinnostuksen kynäkäyttöön ja minä-probleemeihin. (NE, 378.)

Paavolainen puhuu luvussaan modernista tytöstä, joka on ”kauhistus”: ”15-vuotiaana on hänellä ensimmäiset porraskäytäväkokemukset, 18-vuotiaana suhde ja 20-vuotiaana hän voisi julkaista memoareja...⁴⁵⁹. Irenen ikää ei sanota suoraan, mutta hän on romaanin alussa juuri kirjoittanut ylioppilaaksi, romaanin lopussa vuoden vanhempi. Kai on seitsemäntoistavuotias romaanin alussa. Näiden nuorten elämää kuvaamalla ja siitä argumentoimalla kirjailija Waltari, joka ei itsekään ollut kuin kaksikymmentäkolmevuotias, otti osaa tuohon keskusteluun nykynuorison turmeltuneisuudesta. *Appelsiininsiemenessä* Waltari argumentoi Kurtin ja Irenen näkökulmien kautta ja eläytymisesityksinä, joissa myös kuuluu kertojan ääni. Kurt on kovin hämillään nuoren naisen edessä, ja niin on myös kertoja, joka ilmeisen selvästi on hiukan Ireneä vanhempi, mutta Kurtia nuorempi ja välillä viisastelevakin, mutta hyvin patriarkaalinen. Mukaan uuden naisen arviointiin ennen kylpyhuonetta tulevat myös kutsujen muut miehet, nimeltä mainitsemattomat, ”vanhahko herra” (AS, 42) ja muut.

Kaikki lauloivat mukana, niin onnellista, niin valtavaa, niin kipeää ja kaunista. Tuo miesäänten vähän soinniton kuoro, Mirren falsetti, voitonriemuinen, kevytmielinen, uusi sävel. (AS, 42.)

Siinä vaiheessa, kun Kurt vie Irenen kylpyhuoneeseen, hän on käsitellyt tämän ristiriidan jollain tasolla. Kirjailija kuitenkin sujuttaa kertojan komplikaation orientaatioon näyttäen, että keskustelu on

⁴⁵⁹ Vaaskivi 1938, 399.

vielä kesken. Komplikaatio ilmaisee jotakin sellaista, joka sotii kertojan tavoitteita, toiveita tai odotuksia vastaan ja tässä romaanissa tämäkään struktuurin osa ei anna selviä vastauksia. Retoriikan eri kategoriat sekoittuvat toisiinsa⁴⁶⁰ ja eläytymisesitysten hyppelhtiminen henkilöstä toiseen dialogien välillä tuo moniäänisyyttä näkökulmiin ja siihen ääneen, joka puhuu.

Jos eri näkökulmat ovat samanarvoisia ideologisia ääniä, voidaan puhua moniäänisestä teoksesta. Polyfonia voidaan määritellä niin, että useat, toisistaan riippumattomat näkökulmat kuuluvat suoraan henkilöille, jotka osallistuvat tapahtumiin.⁴⁶¹Tämä polyfonia toisaalta korostaa Kurtin kodin heterotooppista tilaa: koti on todellinen osamaailma keskellä kaupunkia. Se on kaikki tuo ristiriitainen keskustelu kahden sukupolven tilojen välillä. Kahviloissa on vain osa tuosta keskustelusta, kaduilla on toinen puoli, mutta moderniin töölöläiskotiin tunkeutuu kaikki. Kurt päättää viedä tytön kylpyhuoneeseen, vaikka tunnistaa tytön viattomuuden ja toisaalta ”aistiuteliaisuuden” (AS, 45).

Ja Kurt tuli, nosti lasin varovasti paksulle lasilevyille, johon oli varissut puuteria, antoi käsiensä hitaasti liukua hänen ympärilleen. He seisoivat siinä ihan lähekkäin, kylpyhuoneen verhottomassa, liian kirkkaan maitolampun valossa, yhä tiukemmin hän tunsu puristuvansa miestä vasten, yhä kiinteämpään ja kovempaan syleilyyn. Ja kun lopulta tuo kova, ahne suu painui hänen suutaan vasten aivan kipeää tehden, oli se helpotus ja vapautus ja onni. (AS, 44.)

Moderni kylpyhuone kirkkaine maitolamppuineen todistaa tätä kokemusta. Romaanin dikotomiselle ajattelulle ja sen voimakkaimmalle kognitiiviselle kategorialle, dualismin metaforalle, rakentuen kaikki uudenaikaiset ajan ilmiöt tuodaan vastakkaista puhunutta edustavaan paikkaan: Kesäniemeen ja ne kokee siellä henkisesti vanha mies eli vanhan sukupolven edustaja. Kognitiivisen metaforateorian mukaan koko käsitesysteemimme on metaforinen: metafora on tiedostamaton tapa ymmärtää käsite konkreettisen, fyysisen kokemuksen alueelle kuuluvan käsitteen avulla. Kun tämä ajatus yhdistetään ruumiillisuusnäkökulmaan, voidaan ajatella suuren osan ajattelustamme perustuvan maailman ja ihmiskehon väliseen vuorovaikutukseen.⁴⁶² Waltarin teksti tuntuu rakentuvan tälle merkityksellistämiseksi eri henkilöiden näkökulmista käsin. Mikäli tekstiä lukee vain yhdestä lukupaikasta, metaforat saattavat johtaa harhaan. Irenen pakeneminen kylpyhuonetilanteesta oli selkeä

⁴⁶⁰ Ks. van Dijk, 1993, 157.

⁴⁶¹ Uspenski 1991, 25.

⁴⁶² Kähkönen 2004, 98.

kannanotto kirjailijalta. Irene ei päätynyt samaan kuin Caritas. Näiden kahden romaanin spatiaaliset rakenteet yhdistämällä ja niiden kertojien argumentoinnit yhdessä lukemalla voi tutkija päätyä siihen, että Waltari on päätynyt tällaiseen arvioon.

Tilat ovat siis myös metaforia. Tiloista toiseen siirtymisistä ovat romaanin teeman kannalta tärkeimpiä professori-isän maalle lähdöt. Ne ovat myös matkoina selkeimpiä. Kai tekee myyttisiä matkoja, jotka reaalitasolla ovat pieniä, tällainen on hänen soutumatkansa. Irene matkustaa hänkin maalle ja viimeinen matka, jolloin hän hakee sairaan isän maalta kaupunkiin kuolemaan, on myös tuota romaanille tyypillistä tunnetilasta toiseen siirtymistä. Irene tekee merkittävän automatkan Kurtin kanssa, muuten tytön matkoissa on tärkeätä lähteminen ja paluu. Matkat ovat teoksessa kertojan argumentoinnissa komplikaation tärkeä osuus.

Waltari kuvaa kaikkia päähenkilöitä romaanissa *Appelsiininsiemen* mieluummin sisäpuolisesta näkökulmasta käyttäen eläytymisesitystä runsaasti ja hyppien henkilöstä toiseen. Hän tekee näin sekä nuoren naisen että vanhemman miehen kohdalla, josta voi päätellä, että hän yrittää ymmärtää kummankin näkökulman, vaikka ne ovat jokseenkin erilaisia.⁴⁶³ Toisaalta voidaan ajatella, että Waltari antaa näin lukijalle mahdollisuuden ymmärtää. Määrällisesti ja myös laadullisesti enemmän painoarvoa saavat kertomuksessa professori-isän kautta koetut ja puhutut havainnot, vaikka eläytymisesitys kulkee usein myös tyttären äänen kautta. Tästä voi päätellä, että kirjailija Waltari on paremmin pystynyt identifioimaan itsensä isään kuin tyttäreeseen, vaikka hän selvästi pohtiikin molempien näkökulmia.

Waltari rakentaa tekstiään niin, että komplikaatiokategoria, kategoria, joka ilmaisee sitä, mikä sotii kertojan tavoitteita tai toiveita vastaan, kulkee pitkin *Appelsiininsiemen*-romaanin koko ajan mukana eläytymisesityksen tuoman henkilön ja kertojan äänien lomittumisena. Waltari välttää kaikkietävän kertojan tai sellaisen viisastelevan, vanhemman kertojan tuomisen tekstiin, jota hän paljon käytti pienoisromaaneissaan ja novelleissaan. *Fine van Brooklynin* kertoja kertoo juuri näin: kommentoi hiukan nuoremman, kokevan minänsä kokemuksia viisastellen. *Appelsiininsiemenen* kerronnan tekniikka korostaa kertojan argumentaation epäröintiä, räpiköintiä, rimpuilua. Komplikaatioon tulee eittämättä mukaan myös kautta koko romaanin kertojan arviointia, mielipiteitä näistä naiseuden puolista, jotka Irene kohtaa. Tässä on jo tutkijan tulkintaa mukana, mutta tästä kehästä ei kirjallisuudentutkija pääse, eikä hänen tarvitsekaan päästä, mikäli hän on sisäistänyt diskurssin prosessinomaisen luonteen.

Kronologisessa rakenteessakin näkyy komplikaatio- ja

⁴⁶³ Uspenski 1991, 159.

arvointikategoriaa alusta alkaen. Kerronta pudottaa pitkin kronologiaa pois sellaisia arvoja, jotka vähitellen on käsitelty. Tilat ja paikat vähenevät tai pelkistyvät. Koti pelkistyy neljästä yhdeksi, mutta samalla sen merkitys korostuu. Auto, joka on merkittävä tila tulenkantajasymbolina myyttisessä mielessä, mutta myös myyttisen matkan etenemisessä, prosessoituu päinvastoin: sen merkitys romaanin paikkana vähenee. Autot myös vähenevät lukumääräisesti kertomuksen loppua kohti häviten kertomuksen tiloina kokonaan. Spatiaalisena rakenteen käännekohtana toimii Kurtin ja Irenen miltei rakastelu automatkalla.

8.2 *Ratkaisu, eli toimenpiteet, joihin ryhdyttiin*

Maaseutu on paikkana komplikaatiota ilmentävä tässä romaanissa, kuten monessa muussakin Waltarin tekstissä. Mutta maaseutu on myös ratkaisun paikka. Vaikka kirjailija kirjoitti kaupunkiromaaneja ja kaupunki oli tärkeä paikka, oli maaseutu hänelle aina teoksista päätellen kokemuksen ydin, alkupiste. Näin se on myös monen kertomuksen ydin. Kertomusten ratkaisu vaatii muiden kertomusten lukemista, koska Waltari rakentaa kertomuksiaan toistaen myös teoksesta toiseen. Selkeimmin ydin on ehkä ilmaistu pienuisromaanissa *Vieras mies tuli taloon*, jossa kaupunki on paikka, joka ”syö” ihmisestä hyvän osan (VMTT, 288). *Surun ja ilon kaupungissa* kertomus kiertyy ytimen ympärille aivan samalla tavalla, vaikka ydin ei tässä kertomuksessa ole yhtä selvänä esillä koko ajan. Maalta Helsinkiin reppu ja kirves mukanaan lähtenyt mies palaa takaisin maalle. Mies katselee ennen junaan astumistaan ”ratapihan valomereen hukkuvaa punaista silmää.” ja sitten ”juna liukuu pitkin leveää ratavallia Töölönlahden poikki ja mustaan veteen heijastuvat valot jäävät taakse” (SJK, 313).

Hän on menossa kotiin nyt — voima on häntä vienyt kauas maailmaan, voima vie häntä nyt takaisin — mikä hän on itseään määräämään. Ja hänen sielunsa harmaaseen tuhkaan vuotaa pienen, köyhän kiitollisuuden kirkastus. Maa on jo paljas, tuuli kohahtelee pimeässä metsässä, mutta pian hän on kyntävä peltoa tasaisin askelin ja hänen tyhjät kätensä pitelevät ohjaksia ja lapiota ja pudottavat perunoita vakoihin. Hän saa palata takaisin — niin oli määrätty, hänen piti ensin vain tuntea tyhjyytensä ja murtua itkuun asti. Siellä kalliolla palaa hänelle kuivunut katajapensas tulipatsaana yössä kutsuen ja ohjaten häntä takaisin kotiin. (SJK, 313.)

Merkitystihentymää, kohtaa, jossa juonen kulku kulminoituu,

Waltari vahvistaa raamatullisella alluusiolla.⁴⁶⁴ Waltari ottaa jokseenkin suoraan 2. Mooseksen kirjan tekstin luvusta 3 puhuessaan palavasta katajapensaasta merkinä ja toistaa tätä motiivia läpi teoksen päättäen romaanin ytimen tähän. Teos loppuu polyfoniaan siinä mielessä, että ytimeen tulee päämotiiviksi kertomusten moninaisuus, uudet tarinat. Kaupunki on monien tarinoiden paikka. Se on jo taas kertojan arviointia. Tämän arviointi perustuu ideologiseen, eettiseen ja psykologiseen allegoriseen koodiin, jonka kertoja ikään kuin olettaa yhteiseksi itselleen ja lukijalle. Historiallinen kehitys voi etäännyttää lukijan koodeista ja toisaalta hän voi olla liian lähellä näitä. Koska romaani yleensä kritisoi vallitsevia oloja, käsityksiä ja normeja peitetysti ja epäsuoralla tavalla, syntyy tyhjiö, joka lukijan on täytettävä. Jos lukija on liian lähellä kirjailijan omaa aikaa tai ideologiaa, hän ei ehkä löydä niitä keinoja, joiden avulla lukijaa ohjataan löytämään tekijän kriittinen näkemys. Lukijalta jää helposti Waltarin romaanien perlokutiivinen hämäys tai epävarmaksi saattaminen huomaamatta, koska Waltari käyttää mustavalkoisia, voimakkaita ja tunteisiin vetoavia koodistoja.

8.3 *Kooda tai kertomuksen relevanssi*

Appelsiininsiemen-romaanin spatiaalinen, metaforarakenne päättyy maaseudulla, vaikka kronologinen rakenne kertoo professori-isän kuolevan kaupungissa. Kaupungissakin kertomuksen ydin kuitenkin sukeltaa kuin miniatyyrinä esille. Juuri ennen, kuin Irene kuulee Kain kertomana isänsä kuolleen, Ilmari katselee kotona kukkaruukkua:

Hänen silmänsä sattuivat ikkunapöydällä olevaan loppuunkukkineen azalean ruukkuun. Sen kosteasta, raskaasti tuoksuvasta mullasta oli puhjennut hento, vaaleanvihreä taimi. Hetken hän haparoi mielessään, sitten hän muisti, — appelsiininsiemen, jonka hän hajamielisesti, melkein tietämättään oli painanut multaan jonakin salaperäisenä, autuaana iltana, kauan, — ihmeen kauan sitten. Appelsiininsiemen, joka nyt kosteassa mullassa puhkesi vaaleanvihreään, hentoon ja haikeaan elämään. (AS, 507.)

Tässä katkelmassa appelsiininsiemen toimii uuden elämän metaforana ja loppuunkukkineen azalean ruukussa kasvuun puhjenneena elämän ja kuoleman ikuisen kiertokulun vertauskuvana. Sijoittamalla tällaisilla voimakkailla, arkkityypisillä, myyttisillä alluusiolla ladatun metaforan tai allegorian teoksen loppuun kirjailija arvioi kertomuksen opetusta tai relevanssia. Kertojan kooda

⁴⁶⁴ Ks. Karkama 1991, 287; Soikkeli 1998, 37.

jää lukijan pääteltäväksi. Vuosituhansien ja eri uskontojen ja ideologioiden kautta kulkeneet vertaukset tuovat kertomukseen hyvinkin tunnevaltaista didaktista opetusta kaiken toistumisesta ja toisaalta ikuisuuden ideologiaa. Waltarin teksteissä näitä opetuksia on nimenomaan kulminoivien ydintapahtumien yhteydessä, jolloin nuo ydintapahtumat muodostuvat voimakkaammiksi, ja tämän lukemistavan myötä niiden naiivi tunnesisältö muuttuu jopa päinvastaiseksi. Tällaista metaforarakennetta Eve Kosofsky Sedgwick nimittää kiastiseksi. Latteakin metafora saadaan näyttämään todelta ja syvälliseltä, kun se saa kerronnallisen muodon.⁴⁶⁵ Waltari käyttää paljon kiastista metaforarakennetta. Hänen tekstinsä tuntuu juuri tästä syystä usein pateettiselta ja naiivilta, jollaisena Waltari-tutkijan puhekin helposti näyttäytyy.

Voimakas ydintapahtuma on *Appelsiininsiemenessä* isän sairastuminen, johon kertomus liittää nuoren polven sairaut elämäntavat ja isän surun konkreettisen tragedian myötä. Paitsi kertoja myös kirjailija ottaa kantaa uuteen naiseen. Professori kokee syvän pettymyksen, kun tyttö, Annikki Sandberg, raiskataan. Hän sairastuu itse kuolemanvakavasti. Tämä sairastuminen rinnastuu tytön raiskaukseen, kaupunkiin ja sen katuihin. Kaupunkiluonto on osa tätä professorin surua, se näyttäytyy nyt miehelle sairaana, vaikka hän on perikaupunkilainen ja aikaisemmin nauttinut kaupungista ympäristönä.

Hän käveli tuntikausia sairaassa kevätillassa, kunnes hän hämärästi tunsu, että voimat alkoivat pettää. Jalat olivat likomärät ja raskaat, kieltäytyivät liikkumasta. Päällystakin toinen puoli oli paksun kuivuneen likakerroksen peitossa. Hän muisti epäselvästi, että jossakin kadunkulmassa jarruttavan auton kurasiipi oli työntänyt hänet kumoon. (AS, 453.)

Kaupunki, jota pitkin romaania kuvataan kuin luontoa, elollisena, on nyt tälle miehelle ”julma”. Professori haluaa päästä ”Kesäniemeen, kaikkien muistojensa tyyneen, rauhalliseen pakopaikkaan, pois tästä julmasta kaupungista”. (AS, 455.)

Kertoja ja lopulta kirjailija argumentoivat voimakkaasti uuden nuoren sukupolven diskurssin kohdalla myös lopettamalla kertomuksen Kain osalta odottamattomaan käänteeseen: Kai kohtaa kertomuksen lopussa sen nuoren miehen diskurssin, jonka jokainen mies nuorena kohtaa ja asettuu diskurssiin ”väkevänä” ja ”puhtaana” (AS, 489):

Hän tunsu, miten väkevää oli olla nuori, kipeän, ihmeellisen nuori, miten paljon oli tehtävää maailmassa puhtain, kirkkain sydämin. Hän tahtoi olla väkevä ja

⁴⁶⁵ Soikkeli 1998, 34; Sedgwick 1985, 14-15.

puhdas. Tehdä jotakin elämästään, parempaa ja suurempaa kuin — nuo toiset. Hän uskoi voimakkaasti, erittelemättä, että elämällä oli jotakin ihanaa tarjottavaa hänelle. (AS, 489.)

Nämä kertomuksen koodat täytyy lukea henkilöiden eläytymisesityksistä ja sieltä sitten löytää kertojan opetus, joka on asioiden tuominen esille ja pohtiminen, ei ehdottomien arvoasetelmien antaminen. Romaani päättyykin erikoiseen ”he”-eläytymisesitykseen, jota metaforinen logiikka selventää, mutta lukijan vastuulle jää tämän logiikan ymmärtäminen. Irene ja Kai surevat isänsä kuolemaa Ilmarin ja Irenen kotona. Viimeinen kappale alkaa kuvaavasti: ”Maanantaiaamuna soi Ilmarin ovikello” (AS, 508), sitten seuraa Irenen ja Kain kokema suru ja romaani päättyy lauseeseen: ”Ilmari tuli heidän luokseen eteiseen...” (AS, 508). Kerronta viestii, että Irene ja Kai kokevat kollektiivisesti surua.

Komplikaatiokategoria muodostaa yhdessä puitteet- ja ratkaisukategorioiden kanssa kertojan viestinä puhutun kertomuksen tapahtumien ytimen. Se ilmaisee jotain sellaista, joka sotii kertojan tavoitteita, toiveita tai odotuksia vastaan. Ratkaisukategoria asettuu Waltarin *Appelsiininsiemen*-romaanissa komplikaation lomaan samaan tapaan kuin uuden naisen diskursointi. Kertomuksen vähimmäisedellytyksenä voidaan pitää mielekkään muutoksen kertomista.⁴⁶⁶ *Appelsiininsiemenen* teksti on johdonmukaisen polyfonista tässäkin mielessä. Waltarin teksti on toisaalta kuitenkin selkeän yksinkertaista, kun lukupaikkoja ottaa tarpeeksi monta. Ratkaisu on kertomuksen lopussa ja se on selkeänä, mutta se vilahtelee toistoina sekä kronologisessa että varsinkin spatiaalisessa rakenteessa pitkin romaania. Lukijaa valmistellaan ratkaisuun. Vihjeitä Waltari antaa pitkin romaania diskursseissa, niiden kohtaamisissa ja kertojan arviointia tuottavassa viestissä.

Waltari rakentaa romaaniaan *Appelsiininsiemen* sillä tavalla, että kertojan arviointi kulkee koko romaanin ajan mukana ja se on hyvin merkittävässä roolissa, vaikka se ei olekaan lukemalla ilmiselvää. Waltarin varsin monet teokset ovat minäkertojan kertomia. Tuo minäkertoja on usein, esim. *Fine van Brooklyn* -pienoisromaanissa, vanhempi kertoja, joka tietyllä tavalla arvioiden ja kantansa pitkin kerrontaa näyttäen, kertoo nuoren minän kokemuksista. Lähes tällainen kertoja on myös *Suuressa illusionissa* ja selkeänä myös romaanissa *Ihmeellinen Joosef*. Jostain syystä Waltari ei käytä tätä kerronnallista keinoa, jolla helposti saa kertojan arvioinnin lukijan kokemaksi, romaanissaan *Appelsiininsiemen*. Waltari on lopputuloksesta päätellen kuitenkin säilyttänyt tarpeensa ilmaista jonkinlaista arviointia pitkin tekstiä myös tämän romaanin kohdalla. Vanhempi viisaampi kertoja on korvattu toistuvilla ja henkilöstä

⁴⁶⁶ Kinnunen 1980, 13; Soikkeli 1998, 35.

toiseen hyppivillä eläytymisesityksillä, joiden idiolektit lisäävät keskustelua ja pohdinnan tuntua. Idiolektit ovat hyvin tulkinnanvaraisia. Lukija ei voi olla ollenkaan varma siitä, kuka puhuu, henkilö itse vai viisaampi ja usein konservatiivisen miehisiä arvoja ilmaiseva kertoja. Arviointi kulkee läpi romaanin narratiivisen superstruktuurin tuoden viestiksi sen, että yhtä ainoata, oikeata arviointia ei ole. Kertoja kuuntelee eri näkökulmaisista merkityssisältöjä kulkien merkityskentän laidasta laitaan, jolloin teksti aika ajoin saa naiivin vivahteen. Waltari ei pelkää siirtyä näkökulmasta sen vastakohtaan. Tästä tulee oma lisänsä, vivahde arviointiin, ja se muuttaa arvioinnin sisällöllistä merkitystä. Arviointi jää lukijan tekemäksi enemmän kuin minäkertojamuotoisissa teksteissä. *Appelsiininsiemen*-romaanissa, samoin kuin romaanissa *Surun ja ilon kaupunki*, arvioinnista sujahtetaan hiukan vaivihkaa koodaan tai päätökseen. Romaaneissa *Suuri illusio* ja *Ihmeellinen Joosef* on minäkertojan myötä yksiselitteisempää arviointia pitkin romaania.

Koodakategoria ilmaisee, mikä kertojan mielestä on kertomuksen relevanssi tai opetus siinä kontekstissa, jossa se on kerrottu. *Appelsiininsiemen*-romaanissa ei ole yksioikoisen selkeää kertojan ääntä vaan kertojan ääni sekoittuu runsaasti käytetyissä eläytymisesityksissä vuoron perään ristiriitaista ideologiaa tuoviin henkilöäniin. Tuo kertojan opetus tulee ymmärrettyä eri aikoina eri lukupaikoista eri tavoilla. Teoksen illokutiivinen toiminta, pohtiminen, saattaa lukijan ymmälleen moniäänisyyden edessä.

Loppujen lopuksi henkilön kohtaamiset eivät tapahdu niin, että Irene asettuisi eri diskursseihin, vaan useimmiten kertoja tuo Irenen kautta esille diskurssit, jotka sitten mies puhuu julki. Kohtaamiset syntyvät myös niin, että niihin asetutaan monta kertaa ja eri henkilöt tekevät tämän. Näin kohdataan ennen kaikkea pyhän äidin figuuri, joka onkin eniten esillä koko romaanissa. Aluksi siihen asettuu Irene itse eläytymisesityksessään Tähtitorninmäellä, kun hän kokee olevansa vihaisen äidin luota poissa. Kun Irene sitten menee kotiin, jossa äiti on, kohtaa tuon figuurin myös äiti itse oman eläytymisesityksensä kautta. Äitidiskurssia käsitellään myös Irenen ja äidin dialogissa. Kai, poika, sen sijaan ei juuri kohtaa tätä diskurssia. Irene kohtaa äidin myös Ilmarin äidissä ja vihdoinkin oman äitiytensä, jonka hän ensin kohtaa vihjeenä, luullessaan olevansa raskaana. Ilmarin äidin kohdalla kohtaaminen on kuitenkin enemmän Ilmarin. Voimakkaimmin ja selkeimmin, myyttisen metaforisuuden myötä, pyhän äidin diskurssin kohtaa professori-isä, jonka kautta myös Irenen heräävä äitiys tulee koettua. Tätä kertomuksen relevanssin hämmäntävyyttä lisää se, että naisellisuuksia kohtaa voimakkaimmin mies. Kirjailija on kerta kaikkiaan välttänyt kertojan koodan eksplisiittistä julkituomista. Teoksen perlokuutioksi jää hämmennys.

Uuden naisen diskurssin eri puolet kohdataan samalla tavoin eri henkilöiden kautta. Tätä diskurssia Irene pohtii enemmän kuin äiti-diskurssia, mutta tämäkin puhunta tulee syvällisemmin kohdattua miesten kautta. Diskurssi huipentuu ristiriidan kautta professori-isän kokemaan myyttiseen figuuriin, pyhään äitiin, johon neitsyt samastuu eli naiseuden kehä umpeutuu ikuisiksi. Kertomuksen koodaan vaikuttaa tässä myös se, että Waltari on tuonut osan opetuksesta myöhemmässä romaanissa, *Ihmeellinen Joosef* kuitaten koodan romaaneissa *Palava nuoruus* ja *Surun ja ilon kaupunki*. Vasta kaikkien näiden tekstien kokonaisuudessa lukija kohtaa kunkin kertomuksen opetuksen eli relevanssin.

8.4 *Arvostelijoiden diskurssi*

Romaanin *Surun ja ilon kaupunki* (1936) loppuun on kustantaja, WSOY, liittänyt muutaman sivun otsikolla Mika Waltarin edelliset teokset. Näillä sivuilla on lyhyesti esitelty myös *Appelsiininsiemen* seuraavalla tavalla:

Appelsiininsiemen on Mika Waltarin romaaneista herättänyt ankarinta vastustusta ja taistelua. Se on häikäilemättömän rehellinen kuvaus Helsingin uudesta nuorisosta, joka turhaan etsii tyydytystä elämänsä puolelleen. Samalla se on tekijän omakohtainen tilitys sen nousukauden nuorison kanssa, jonka yhteydessä hän on kokenut ankarimmat sielulliset murroksensa. (SI, 317.)

Romaani todella herätti varsin ristiriitaisia, tunnepitoisia arvioita. Näiden arvostelujen mukaan nainen oli varsin mitänsanomaton, mutta arvostelijat kiinnittivätkin enemmän huomiota romaanin kronologiseen rakentumiseen. Romaanin kaksi äärimuotoa ovat kronologisen jatkumon muodostavat kertomukset ja spatiaalisesti tai metaforisesti rakentuvat kertomukset. Jälkimmäisessä romaanimuodossa merkitys koostuu kuin kuva tai semanttinen kenttä. Kuvallisia metaforia rakennetaan kuvallisten elementtien epäjatkuoilla ja ristiriidoilla.⁴⁶⁷ Tällaista rakentumista on vaikea havaita lehti-arvostelun hektisen ja ajankohtaisen lukemisen lukupaikalta.

Rankimmin Waltarin romaaniin sen ilmestyessä lienee pettynyt Rafael Koskimies, ainakin päätellen hänen Uudessa Suomessa 25.10.1931 olleesta arvostelustaan. Koskimies aloittaa arvostelunsa: ”Mika Waltari tuottaa Appelsiininsiemenellä pettymyksen lukijalleen”. Koskimies myöntää, että ”pohjapiirustus on tässä tapauksessa oivallisesti hahmoteltu”, mutta toteaa, että ”Waltari on ilmeisesti koettanut rakentaa suuremman rakennuksen, kuin mitä

⁴⁶⁷ Soikkeli 1998, 31-35.

aika ja voimat ovat sallineet”. Koskimiehen mielestä Waltari on parhaiten onnistunut ”eräissä novellistisissa episodeissa ajatellen kohtauksia vanhan professorin elämästä ja ennen kaikkea eräitä koululaishahmoja, esim. Kaita ja Alenia, joiden elämäntunnelma on hyvin tavattu eräissä romaanin loppupuolen luvuissa”. Koska ihmiset ovat ”siinä määrin sattumanvaraisesti ja hatarasti esitetyt, että tuskin voi puhua ihmiskuvauksen taiteesta”, ei myöskään ”nykyajan nuorisot” Koskimiehen mukaan ”jaksakaan herättää mielenkiintoa, semminkin kun se, niin kuin tässä on laita, elättää itseään fraaseilla elämänjanosta ja varsin lapsellisilla synneillä ja seikkailuilla”. Koskimies ei puhu sanaakaan naisten kuvauksesta tässä romaanissa, hän puhuu vain kollektiivisesti nykyajan nuorisosta.

Lauri Viljanen puhuu Helsingin Sanomien arvostelussaan (16.10.1931) sentään jotakin teoksen naisista. Aluksi Viljanen toteaa, että ”Appelsiinin siemen pyytää olla ajankuvaus sanan puhtaassa merkityksessä”, että ”Waltari on siinä valinnut kuvauksensa kohteeksi sivistyneen pääkaupunkilaisperheen, johon kuuluu professori, hänen vaimonsa, juuri ylioppilaaksi ehtivä tytär ja 17-vuotias poika”. Lauri Viljanen lukee jo hiukan tarkemmin romaanin metaforarakennettakin todetessaan Waltarin tahtovan osoittaa, ”rinnakkain etenevillä tapahtumalinjoilla, että professorin perheessä erottaa vanhempia ja lapsia toisistaan syvä juopa”. Toisaalta Viljanen jättää lukematta juuri metaforarakenteen vaikutusta juoneen. Kirjailija sijoittaa useita sisältöjä samaan paikkaan aikaansaadessaan juonella metaforisuutta. Nuoret, ja toisaalta vanhempi sukupolvi, näkevät subjektinsa toisen mahdollisuuden toisissaan, samoin mies naisessa.⁴⁶⁸ Tekstien allegorinen logiikka tekee vieraasta sukupolvesta ja sukupuolesta osan itseä. Olen puhunut tekstin metaforisesta logiikasta aikaisemmin. Haluankin tässä yhteydessä todeta Viljanen orastavan uudenaikaisuuden tekstin lukemisessa. Viljanen puhuu naiskuvauksesta mainiten, että ”tytär Irene ennättää aluksi saada jotakuinkin banaalin opetuksen elähtäneeltä tuomarilta, tulla edelleen nuoren arkkitehdin rakastajattareksi, sitten tämän vaimoksi ja kokea vihdoin ensimmäiset luonnetta muodostavat vaikeudet tämän kiireisen vapauden jälkeen”. Viljanen puhuu myös toisesta uudesta naisesta Elsasta käyttäen jopa Vaaskiven lanseeraamaa käsitettä ”backfish” ja liittäen siihen epiteetin ”varhaiskypsä”. Tyttöjen enemmän käyttämästä idiolektistä, Helsingin slangista, Viljanen toteaa sen tekevän ”ilman taiteellista harkintaa käytettynä” ”äitelän ja lapsellisen vaikutuksen”. Viljanen ei kerro, kenen ääneen kirjailija on laittanut ”ylen runsasta helsinkiläistä slangia” eikä myöskään kerro kuka puhuu ”merkillisesti valituilla, lukuisilla sivistyssanoilla”.

Suomen Sosialidemokraatti -lehden arvostelija V.P., Vilho

⁴⁶⁸ Vrt. Lyytikäinen 1997, 242; Soikkeli 1998, 33.

Helanen⁴⁶⁹, kirjoittaa arvostelussaan 18.10.1931, että tämän ”laajuudellaan kunnioitusta herättävän romaanin puitteissa on tarkoitus suorittaa mahdollisimman seikkaperäinen katselmus aivan uusimman polven elämänasenteesta”. Arvostelijan mukaan tämä aihe on ollut ”Valtarille rakas jo *Suuresta illusionista* lähtien”, mutta kun ”Illusionissa liikuttiin enemmän ulkokohtaisesti, kosmopoliittisen käsitemaailman tarjoamia mahdollisuuksia noudattaen, nyt sen sijaan pysytään juuri meikäläisissä oloissa ajankohtaisten realiteettien kehyksissä”. Arvostelija puhuu ”paljastusluontoisuudesta”, joka *Appelsiininsiemenessä* esiintyy ”arkailemattomana” ja sanoo, ettei ole kovinkaan ”lohdullista” eikä ”ylösrakentavaa” seurata ”alinomaa” ”nuorten sankarien ja etenkin sankarittarien vähemmän miellyttäviä edesottamuksia, heidän juopotteluaan ja `spuglailuaan` W.C.:ssä”. V.P. on kuitenkin selkeästi sitä mieltä, että hedelmällistä luonteenkuvausta on nimenomaan Irenen kohdalla:

Irene oppii ymmärtämään miestänsä ja yleensä koko ympäristöään, hän tajuaa eletyn elämänsä juurettomuuden ja löytää uusia, valoisampaan tulevaisuuteen kannustavia arvoja.

Myös Aamulehden arvostelija (19.12.1931) pitää *Appelsiininsiementä* eroottisesti ”räikeänä ja avoimena”, ja romaani voittaa näin jopa Iris Uurron *Ruumiin ikävä* -romaanin. Arvostelija O.A.K., Oskar Albin Kallio⁴⁷⁰, toteaa, että ”se tahtoo nähtävästi olla mahdollisimman tosioloinen kuvaus nykyisen sivistyneen helsinkiläisnuorison, koululaisten ja juuri ylioppilaaksi päässeiden kiihkeästä elämän ja nautinnon janosta erotiikan ja alkoholin parissa”:

Koulupojat ja koulutyötöntävät jo kiihkein vietein `elämän myllyyn`, porsastellen juovuksissa ja eroottisissa seikkailuissa.

Aamulehden arvostelija on sitä mieltä, että romaanin lopussa ”näkyvä pieni valonpilkahdus” naistenhenkilökuvan myötä, kun ”romaanin varsinainen päähenkilö, professorin tytär ja insinööri Karimaan nuori rouva, alkaa ymmärtää myös elämän vakavuutta ja velvoittavuutta”. Paitsi, että muistaa väärin herra Karimaan ammatin, arvostelija tässä tekstinsä lopussa argumentoi reippaasti uuden naisen elämäntyylistä asettaen ihanteeksi perinteisen naisdiskurssin, joka tuntee elämän ”velvoittavuuden”.

Naisten äänen numerossa 21 vuonna 1931 julkaistussa arvostelussa nimimerkki H.C., Helle Kannila⁴⁷¹, on sitä mieltä, että

⁴⁶⁹ Hirvonen 2000.

⁴⁷⁰ Hirvonen 2000.

⁴⁷¹ Hirvonen 2000.

liian laajan ja hutiloidun romaanin hyvät kohdat ovat professorin retki maalle, vanhojen suhde nuoriin, kahden pojan ystävyysliitto. Romaani on kuitenkin tehnyt arvostelijaan voimakkaamman vaikutuksen kuin *Suuri illusione*. Tämä arvostelija mainitsee myös romaanin nuorista naisista kaksi:

Tässä lehdessä huomautettakoon siitä, että kirjassa opintojaan täydellä todella harrastava, köyhästi puettu nuori tyttö joutuu ihanteelliseen, runolliseen valaistukseen, kun sen sijaan ulkonaisesti ”naisellinen” Irene, joka ei välitä opinnoista ja elämänurista mitään, hakkailusta vain, tarvitsee voimakkaita järkytyksiä herätäkseen kunnan ihmiseksi ja naiseksi.

Nya Argus -lehden numerossa 3 vuodelta 1932 Elmer Diktonius arvioi lyhyesti *Appelsiininsiemen*-romaanin todeten, että pysyvintä ja rehellisintä Waltarin taiteessa on tässä kuten monessa edeltävässäkkin teoksessa poikatyypit, jotka kuvaavat hiukan pinnallisesti kulunutta käsitettä moderni nuoriso.

Olen halunnut tuoda nämä arvostelut *Appelsiininsiemenestä* tähän osana keskustelua uudesta naisesta. Näistä aikalaisten arvosteluista on luettavissa erilaisten lukupaikkojen tuloksena erilaisia artikulaatioita. Uusi nainen -diskurssista puhutaan näissä aikalaisten arvioissa kovin vähän ja niissä nousee ihanteeksi selkeästi argumentoiden perinteinen naispuhunta. Niissä puhutaan enemmän yleistäen käsitteestä moderni nuoriso. Jos puhutaan modernista naisesta, puhutaan poikatyypin, vanhempien miesten tai parisuhteen kautta. En käsittele tutkimuksessani kohteena olleiden muiden romaanien arvosteluja, koska niissä ei keskustella uusi nainen -ilmiöstä eri näkökulmista, vaan niissä vallitsee patriarkaalin miespuhunta eikä ilmiötä kyseenalaisteta.

Seuraavassa luvussa käsittelem Waltarin seuraavaksi ilmestynyttä pojan kautta puhuttua uutta naista: *Palavan nuoruuden* (1935) Juhaniin kokemaa uudenaikaista naista.

9 PALAVAN NUORUUDEN UUSI NAINEN KERTOJAN JA JUHANIN MIEHISENÄ DISKURSSINA

9.1 *Kertojan diskurssi*

Palava nuoruus on kolmas osa trilogiasta, joka kolmen sukupolven vaiheiden kautta kuvaa Helsingin ja sen suomalaisen sivistyneistön kasvua ja kehitystä vuodesta 1869 vuoteen 1933. *Palava nuoruus* kattaa vuodet 1918–1933. Kerronta pysyttelee pitkään kansalaissodan vuodessa ja romaanin yhteiskunnallista tasoa hallitsee kansalaissota ja sen paljastama luokkakuilu. Juhanin eroottinen kehitys on yksi juonen lanka, ja naisen ja miehen suhde onkin tärkeämpi teema kuin sen jälkeen julkaistussa episodimaisessa romaanissa *Surun ja ilon kaupunki*. Tässä romaanissa näkökulma ja ääni ovat 1930-luvulla naiseuden kohtaavan helsinkiläisnuorukaisen ja viisas, kaikkítietävä mieskertoja ilmaisee selkeästi kannanottonsa.⁴⁷² Teoksessa ei ole viihteelliseksi ja liian runsaaksi moititun *Appelsiininsiemen*-romaanin taitavaa retorista rakennetta, vaan sen retoriikka on selkeää ja yksinkertaista. Kertojan asenne kerrottuun ei jää epäselväksi. Otan vertailuaineistoksi teoksessa kerrotun uuden naisen diskurssin. Määrällisesti tekstiä ei romaanissa tästä aiheesta ole paljon.

Palavan nuoruuden kertoja on Waltarille tyypillinen minäkertoja: hän arvioi vanhempana nuoren, kokevan minänsä kokemaa.⁴⁷³ Tällainen kertoja muistuttaa retoriikaltaan kaikkítietävää. Romaanissa ei näin ollen ole *Appelsiininsiemenen* monikerroksista, toistensa kanssa keskustelevaa kertojan ja henkilön diskurssia, vaan kertojan diskurssi on yksiviivaisempaa ja selkeämmin arvioivaa. Sen merkityssisältö esitetään enemmän väittämällä kuin kyseenalaistamalla tai keskustelemalla, niin kuin *Appelsiininsiemenessä* tapahtuu. Ilmiö asetetaan kertojan selvin ilmauksin sille lukupaikalle, johon edellisen romaanin pohdinta sittenkin sen ehkä saattoi. Lukija ei voi olla aivan varma tästä ennen kuin on lukenut molemmat. Arviointi tulee tehtyä vasta molempien romaanien muodostamassa kokonaisuudessa.

⁴⁷² Kaikkítietävä kertoja Yrjö Hosiainluoman määritelmän mukaisesti käsitettynä auktoriaalisenä kertojana, jolla on täysi tieto tarinan tapahtumista ja henkilöiden ajatuksista ja motiiveista. Ks. Hosiainluoma 2003, 412.

⁴⁷³ Vrt. Envall 1994, 69, 70.

Palava nuoruus -romaanissa on kautta tekstin kaikkیتietävän kertojan selkeitä kannanottoja, jotka ovat samansuuntaisia kuin henkilön, Juhanin eläytymisesitysten kautta puhutut arvioinnit. Ne on näin ollen pakko laittaa kertojan ajattelemiksi. Kertoja on selkeästi viisaampi tai kehittyneempi kuin päähenkilö. Kerrontaan tulee näin kaksi tasoa: koettu ja arvioitu. Nainen puhutaan jokseenkin puhtaasti näiden kahden miehen kautta. Tekniikka muistuttaa Waltarin myöhemmin paljon käyttämää kahden minäkertojan rakennetta: vanhempi, kokeneempi minäkertoja arvioi nuoren minän kokemaa. Teoksessa on useita naisia ja heissä on vakavammin käsiteltäviä uuden naisen elementtejä kuin *Appelsiininsiemenen* varsin pinnalliseksi puhutuissa nuorissa naisissa.

Romaani on vähemmän filosofinen kuin *Appelsiininsiemenen*: siinä alleviivataan yhtä totuutta eikä siinä keskustella eri totuuksien välillä. Romaanin juonellinen ja spatiaalinen rakenne etenevät enemmän yhteen suuntaan kuin runsassanaaisessa ja sirpalemaisessa *Appelsiininsiemenessä*. Näkökulma ja ääni pysyvät Juhaniissa ja kertojassa. Nainen puhutaan näin. Romaanin retorinen rakenne koostuu Juhanin kokemuksista, tunnereaktioista näihin eläytymisesityksen kautta kerrottuna ja kaikkیتietävän kertojan ulkopuolisista, viisaista, reippaasti kantaa ottavista kommenteista. Johdonmukaisesti uuden naisen idiolekti puuttuu teoksesta lukuun ottamatta muutamaa tyttöjen repliikkiä. Juhani puhuu samaa kieltä kuin romaanin kaikkیتietävä kertoja.

Appelsiininsiemenen-romaanissa nainen, Irene, kohtaa uuden naisen eri puhunnat, vaikka uusi nainen puhutaan enimmäkseen miehen kautta. *Palava nuoruus* -teoksessa uuden naisen kohtaa Juhani ja kertoja kommentoi näitä kohtaamisia ilmaisten selkeästi kantansa. Kertomuksen rakennetta rytmittää konkretian ja abstraktin vuorottelu. Tässä romaanissa rytmi kulkee yksiaänisemmin kuin *Appelsiininsiemenen* polyfoniassa. Puhunta vaihtuu konkretiasta abstraktiin ja päinvastoin, Juhanin äänestä kertojan ääneen ja päinvastoin. Waltari käyttää näin retorisenä keinona ja runsassanaisesti metonymiaa tai synekdokeeta.⁴⁷⁴ Abstraktit ilmiöt käsitellään konkretioiden kautta. Uusi sukupolvi tulee käsiteltyä varsin selkeän retoriikan avulla. Lukija ei jää epätietoiseksi siitä, puhuuko kertoja eikä siitä mitä hän puhuu. Kaiken kaikkiaan voidaan sanoa, että teos kuvaa nuoren miehen kokemana ja vanhemman miehen arvioimana uutta sukupolvea. Analyysistäni tulee hiukan luettelomainen, koska Waltari tuo tähänkin tekstiin paljon ajan ilmiöitä. Uusi nainen puhutaan, mutta diskurssi jää kovin taustalle niin kuin se jäi esikoisromaanissakin. Teksti ei pohdi eri naisdiskurssien merkitystä, vaan ne puhutaan miehen puheen kautta yksiselitteisinä. Uusi sukupolvi on miehinen diskurssi, joka tulee

⁴⁷⁴ Ks. Hosiailuoma 2003, 580, 581, 894.

puhuttua Juhaniin kautta.

9.2 Juhani kohtaa uuden naisen diskurssia: Annukka, Tina eli Annabel, medikofiliä lukenut hauska tyttö, Sara ja akateeminen eros sekä Kyllikki, vaalea, pitkä tyttö

Nuoren ihmisen elämään kautta aikojen ovat kuuluneet monet, toinen toistaan seuraavat käännekohtat elämässä ja ajattelussa. 1920- ja 1930-luvuilla elänyt nuori ihminen koki varmasti todella palavaa nuoruutta ympärillään ja itsessään. Waltari vyöryttää jälleen kerran kaiken mahdollisen tapahtumisen ja ideologisen vastakkainasettelun teokseensa. Henkilön eläytymisesityksen kautta ilmiöt kuvataan voimakkaan emotionaalisesti ja ekspressiivisesti. ”Ja aika vyöryi jälleen pimeänä hänen ympärillään ja etäisenä kumuna kantautui hänen korviinsa suurten mullistusten kohina” (PN, 496).

Juhani heittäytyy nuoren miehen innolla vuorotellen kaikkiin aikansa ideologioihin löytämällä jonkin viiteryhmän kullekin aatteelle. Ennen varhaisrakkauden ihanaa onnea hän ”heittäytyi ajattelussaan päinvastaiseen äärimmäisyyteen kuin aikaisemmin ja alkoi katkeruutta tuntien miettiä, ettei työväestö suinkaan tarvinnut ymmärtäjää” (PN, 230). Monet ajan ideologiat käydään läpi kirjallisuuden kautta. Toisaalta Juhani itse menee mukaan ”sukupolvensa suureen pakoretkeseen, jota nuoren runon loistavat runokuvat ja elämänhurmion rytmit säestivät” (PN, 254).

Hän meni virran mukana, sillä hän oli nuori, hän janoi elämää ja hänen hermoherkkyytensä sai hänet muita kipeämmin tuntemaan vanhan maailman henkisen tylyyden. Uudelle nuorisolle se oli räikeän musiikin, schlagerien, puuterin, huulimaalin, promiskuiteetin, alkoholin, kivikatujen, sammuvien valojen ja itsehalveksumisen tie, ja myös Juhani kokeili sitä, kuten jokainen vähänkin herkempi, vähänkin itsenäisempi nuori ihminen noina nousukauden rajuina vuosina. (PN, 255.)

Juhani kohtaa nuoren ihmisen tapaan aikansa ilmiöt ääri-ilmiöinä. 1930-luku on todellisuudessaakin jäänyt historiaan ääri-ilmiöiden vuosikymmenenä. Toiseksi viimeisenä kouluvuotenaan kuusitoistavuotias poika, joka ”eli vain kirjojen ravitsemää mielikuvituselämää” (PN, 186), alkaa huomata todellista ympäristöään ja ”säätäväisen, aran lapsuuden vastavaikutus” (PN, 187) valtaa hänet. Kosketus spriintuoksuiseen heikemallisen kaupungin todellisuuteen raadollisimmillaan jää kuitenkin vain sivustakatsojan kokemukseksi. Paheellinen puoli uudenaikaisesta

elämästä kerrotaan Juhani eläytymisesityksen kautta. Siinä kuuluu voimakkaana kertojan kannanotto:

Juhani halveksi heitä sydämestään samalla tavoin kuin muutkin pojat, vaikka salaa hämärästi kadehtien vaistosikin heidän saavuttaneen jonkin korkeamman, lähempänä reaalista elämää olevan tason kuin hän itse, joka eli vain kirjojen ravitsemaa mielikuvituselämää ja jonka päiväunilta puuttui kaikki kosketus todellisuuteen. Sillä joskus intohimoisina hetkinä hänen kävellessään mustaa katua ja katsellessaan valaistuja ikkunoita ja ihmisiä, jotka kaikki kiiltävin silmin olivat menossa jonnekin ja joilla kaikilla oli omat ystävänsä ja oma rakkautensa, hän tunsi kirjojen ja mielikuvituksen maailman kovin köyhäksi ja arvottomaksi ja Armas-sedän sanat odotuksen hekumasta ja pitkittyvän, hienostuneen nautinnon ylemmyydestä menettivät kokonaan arvonsa hänen mielessään. (PN, 186.)

Poika uneksii ”nousukauden koulutyttöistä” (PN, 188), jotka ”hoidetuin kasvoin, pieni hattu tiiviisti päässä, solakat sääret silkkisukkain verhoamina kävelivät koulun jälkeen pitkin Esplanadia hameet niin lyhyinä, että polvet näkyivät, ja ruumis rentona, niin että vatsan alaosa työntyi eteenpäin kävellessä” (PN, 188). Juhani ei vielä uskalla edetä nousukauden koulutyttöjen kanssa tanssia pidemmälle reaalisessa maailmassa, mutta päästyään kesälomaksi ratatöihin hän kokee ensirakkauden. Waltarin teksteissä nuori kaupunkilaissankari varsin usein kokee fyysisen rakkauden enteellisenä maaseutuympäristössä.

Ennen ensimmäistä fyysistä seksuaalista kokemustaan Juhani innostuu tosissaan runoudesta. Hän on ollut jo kauan Rikhardinkadun kirjaston innokas asiakas, mutta nähtyään kirjakauppojen ikkunassa ”Nuoret runoilijat” -albumin hän ei enää malta odottaa, ”kunnes sen pitkien aikojen kuluttua saisi kirjastosta, vaan uhrasi pienen osan kesänsä säästöistä ja osti sen” (PN, 243). Nyt Juhani ”luki ahmien, haltioituneesti ihaillen, silmiään uskomatta, oppien ulkoa ja hengessään yhtyen nuoren runon valtavaan rynnäkköön” (PN, 244). Tässä romaanissa kirjallisuudenkin kokija on nuori mies eikä nainen kuten *Appelsiininsiemenessä*. Juhani alkoi itsekkin kirjoittaa runoja. Tietysti varsinkin tässä vaiheessa teoksessa on helppo nähdä omaelämäkerrallista ainesta, mutta reaali maailman esikuvien etsiminen ei kuulu tutkimukseni piiriin. Juhani koettaa ”murtaa omalle persoonallisuudelleen ja epäselville ajatuksilleen tietä reaaliiseen maailmaan ja julkisesti puhumalla ja kirjoittamalla selvittää itselleen omia käsityksiään” (PN, 246). Juhani koulussa ei konventin kokouksissa puhuttu uuden ajan pinnallisista ilmiöistä: ”Ei välitetty sellaisista yhteiskoululaisten typeristä aiheista kuin `Pitääkö tytön pojan seurassa ollessaan itse maksaa elokuvalippunsa?` tai

”Voivatko poika ja tyttö olla vain tovereita?” (PN, 246).

Koettuaan henkisen rakastumisen runouteen ja ajan ilmiöstä puhumiseen Juhani näkee ensimmäisen kerran todellisen maailman seksuaalisuuden ympärillään. Hän kokee sen ensiksi kollektiivisena kaupunkiin kuuluvana ilmiönä, ja ilmiön voimakkuuteen tarvitaan kaikkitietävän kertojan ääntä:

Ja nuo aniharvat valaistut ikkunat iltaisin, pöytien ympärillä paitahihasillaan istuvat ja nauravat miehet, gramfonien mieleton haikeus hämärässä, joka ei ollut päivää eikä yötä, kuiskutukset porraskäytävissä, naisten ohuet puvut ja paljaat käsivarret, koko kesäisen kaupungin jännittynyt, raa`an alaston seksuaalitunnelma sai Juhaniin hengittämään raskaasti ja teki hänet melkein sairaaksi. Hän himoitsi jokaista näkemäänsä naista ja janoisi tuota elämystä, jonka mielikuvitus ja valehtelevat kirjat olivat tehneet häpeällisimmäksi mutta suloisimmaksi, mitä ihminen saattoi kokea. (PN, 264.)

Kokemukset ovat kertojan mukaan ”kuin kylmä suihku” Juhaniin ja veivät häneltä ”pitkiksi ajoiksi kaiken halun lähestyä naista tämän luonteisissa tutkimusaikeissa” (PN, 264).

Kaikkitietävän kertojan retoriikka tuntuu liian viisastelevalta, mutta vaikutusta lieventää nykylukijan paikalla omaelämäkerrallisuuden mukanaolo. Juhani kuitenkin tarvitsee kylmän suihkun, jotta hän uskaltaa kokea fyysisen rakkauden omassa elämässään. Juhani tarvitsee tähän myös sisarensa, jonka ansiosta hän tapaa lääketiedettä lukevan tytön.

Kun Juhaniin ensimmäinen seksuaalinen kontakti päättyy miltei onnistuttuaan pojan viattomuudesta johtuvaan pettymykseen, kertoja alkaa jälleen viisastelevan arviointinsa tapahtuneesta ja ennen kaikkea sen seurauksista Juhaniin kehityksessä ja yleisestä merkityksestä. Juhaniin eläytymisesityksenä kerrottua on pakko lukea kertojan äänenä:

Hän siunasi tuota tyttöä ja alkoi vähitellen ymmärtää miksi niin monet miehet epätoivoisen innokkaasti kertoivat kertomistaan likaisia juttuja ja miksi pojat yrittivät uskotella itselleen ja muille olevansa turmeltuneita ja kokeneita. Kaikki tuo oli vain salaista fyysillisen kyvyttömyyden pelkoa, jonka useimmat miehet kuvittelivat hirvittävimmäksi häpeäksi, mikä miestä saattoi kohdata, ja siksi yrittivät kaikin keinoin jo ennakoita torjua mahdolliset, sensuuntaiset epäilykset. Terve, onnellinen ihminen oli yleensä puhdas suustaan. (PN, 275.)

Juhani sulkeutui kuoreensa eroottisen kokemuksensa jälkeen. ”Ihmisolemuksen syvimmistä lähteistä pulppuava rauhaton energia”

(PN, 275) ”sublimoitui hänessä kiihkeäksi elämäkatsomuksen rakentamisen, ajattelun ja tiedon kaipaukseksi” (PN, 276). Juhani seurustelee runoilijoiden kanssa. Hän löytää Hattupään kahvilan ja kun se saa väistyä Stockmannin tavaratalon tieltä, hän siirtyy nuoren runon kanssa Brondinin kahvilaan Korkeavuorenkadun ja Esplanadin kulmaan. Juhani kirjoittaa itse runoja, ”hän putosi pian tielle nuoren runon rajun Pegasoksen siiviltä” (PN, 288). Sitten Juhani saa ”valkoisen lakkinsa” (PN, 293) ja saa kesätöitä Tuomas-sedän kaupasta. Juhaniille alkoi ”hyvin monipuolinen kesä, joka tarjosi hänelle paljon tilaisuuksia huomioiden tekoon ja saattoi hänet terveelliseen kosketukseen reaalisen elämän kanssa” (PN, 297).

Juhani seuraa uuden naisen kasvua katsellessaan sisarensa, Elinan kasvua aikuiseksi. Elina on teoksessa ainoa uuden naisen diskurssin figuuri, joka muistuttaa retoriikaltaan *Appelsiininsiemenen* puhuntaa uudesta naisesta. Hänen hahmossaan käydään tuota paradoksien keskustelua, jolle *Appelsiininsiemenen* kokonaan rakentuu. Elinan kehitys kerrotaan kuitenkin miltei kokonaan kertojan ja Juhaniin puhuntoina, Elinan omaa ääntä on vain hiukan mukana. Elinan hahmon kautta Juhani kokee uuden naisen ristiriitaisuutta. Omien ristiriitaisen pohdiskelujensa lisäksi hän saattaa yhteen Juhaniin ja kaksi erilaista uutta naista: kauniin medikofilitytön ja ruman Saran. Ulkoisesti Elina on kuin *Appelsiininsiemenen* Irene: ”Hänellä oli hyvin kaunis ja punainen suu ja hyvä ryhti, hän käytti säännöllisesti puuteria kasvoissaan — koulussakin” (PN, 256). Elina on, toisin kuin Irene ja Juhaniin nuori vaimo, Kyllikki, tuleva uranainen:

Hänellä oli jo selvä tulevaisuudensuunnitelmansa. Hän ei suinkaan aikonut hautautua mihinkään konttoriin muutaman sadan markan kuukausipalkalla ikävään, yksitoikkoiseen työhön. Hän aikoi lukea lääkäriksi, vaikka siihen saattoi mennä kymmenenkin vuotta. (PN, 257.)

Elina suhtautuu miehiin nykyaikaisen uranaisen näennäisellä tunteettomuudella, mutta hän saattaa yhteen opiskelutoverinsa, medikofilitytön, ja veljensä. Elina, joka ”tunsi kärsimätöntä intoa päästä aloittamaan lukujaan” (PN, 264), pyytää Juhania hakemaan medikofiliä lukevalta tytöltä kurssikirjoja. Tina- tai Annabel-episodin jälkeen Juhaniin käydessä henkistä taisteluaan elämäkatsomuksen luomiseksi hänen ”ainoat todelliset keskustelutoverinsa olivat Elina ja muuan nuori ylioppilasneiton” (PN, 336). Elina löytää veljensä kolmannen henkilön, Saran välityksellä ja esittää arvosteltavaksi ”mielessään kypsyneen käsityksensä naisen asemasta yhteiskunnassa” (PN, 338). Elina on ”älyllisesti valveutunut” ja ”ominaisuuksistaan tietoinen” nuori nainen, joka tuntee ”intohimoista halveksumista miehiä kohtaan” (PN, 338). Hän on solakka ja kapealanteinen ja julistaa kauniilla suullaan

halveksuntaansa oman sukupuolensa suurta massaa kohtaan. Hän jopa käyttää miltei irenemäistä uuden naisen idiolektiä huudahduksineen:

Hyi hitto, tuota naisten järjetöntä laumaa, jossa oli sekaisin aivottomia hanhia, kylmäverisiä rantarosvoja ja sukupuolettomia valkonauhataiteja, jonka intelligenssiä edusti joko toiselta puolen joku kansakoulunopettaja toiseen potenssiin korotettuna tai toiselta puolen uusien pöytäliinamallien piirtäjä. Ja nainen valtiollisessa elämässä esimerkiksi, mitä hemmettiä naiset ylipäänsä tekivät äänioikeudellaan, koska he eivät osanneet sitä käyttää. Jo se, että naiset jakaantuivat miesten luomiin poliittisiin puolueisiin ja toivat eduskuntaan vain muutamia puoluepamppujen määrättävissä olevia ääniä lisää, osoitti ettei naisilla yksinkertaisesti ollut mitään omaa sanottavaa yhteiskunnassa. Oliko kukaan kuullut naisen puhuvan muuta kuin sata kertaa aikaisemmin pureksittua sontaa? (PN, 338)

Raju kannanotto naisen yhteiskunnalliseen osallistumiseen vaikuttaa puhetapansa ansiosta miltei nuoren naisen puheelta, mutta siinä kuuluu myös viisaan kaikkitietävän, patriarkaalisen kertojan ääni. Purkaus päättyy huipentumaan, joka tuntuu nykyaikaisesta naislukijasta 1930-luvun miehen puheelta. Siinä kuulee myös Olavi Paavolaisen vaikutusta:

Naiset olivat kirkon ja huonon kaunokirjallisuuden viimeinen tuki nykyaikana, nainen pystyy korkeintaan itkemään ja innostumaan, jos hänen poikansa ja miehensä lähti sotaan lippujen liehuessa ja rumpujen päristessä” (PN, 339).

Elina on sittenkin varsin miehisesti puhuttu uusi nainen. Tämä ilmenee myös siten, että Elinaa suututtaa Saraa katsellessa tämän ruma pukeutuminen. Elina on sitä mieltä, että ”muuan miesten typeristä valteista oli aina se, että henkisesti kehittyneet naiset olivat järjestään rumia” (PN, 34).

Kesäisten ratatöiden topparoikassa oli kuusi henkeä: neljä kovakasvoista miestä ja ”aivan pronssikasvoinen, suoraselkäinen tyttö, Annukka” (PN, 211). Annukassa on uuden naisen elementtejä. Häntä kohdeltiin ratatyömaalla toverina, ”eikä sanoin koskaan kiinnitetty huomiota siihen, että hän oli tyttö” (PN, 215). Tyttö on fyysisesti nainen mutta toisaalta puhtaan sukupuoleton, terve ihminen. Hänestä puuttuu tyystin nousukauden koulutyttöjen koketeeraus. Annukka tuo ilmi tällaisena sitä ajan ilmiötä, joka innoitti Tatu Vaaskiveä puhumaan ”eroitiikan inflatiosta”. Hän on paradoksi myös siten, että hyvin ruumiilliseksi puhuttuna hänet toisaalta puhutaan antiikin naispatsaaksi, naiseuden ikuisiksi

ihanteeksi. Annukka on *Pyramidiunen* muumio, ikuisen naiseuden fyysinen harha.

Usein Juhani erikoisen, kauniin mielihyvän vallassa sivusta seurasi hänen työskentelyään, kun hiki oli liimannut ohuen puvun kiinni ihoon ja hänen suoran ja kauniin vartalonsa ääriviivat piirtyivät selvinä näkyviin. Hänen paljaat käsivartensa ja kasvonsa olivat kuin pronssia, kovat ja kiiltävät kuin kuvapatsaan. Hänen rintansa olivat kovat ja pyöreät ja hampaat hohtivat terveinä ja valkoisina, kun hän joskus hymyili outoa, vierasta hymyään. (PN, 215.)

Annukankin kanssa Juhani tanssii. Lähemmäksi tyttöä hän ei pääse. Annukka on moderni nainen: hän pyytää Juhaniin tanssiin hymyillen ”ensimmäisen kerran suoraan Juhaniin kaunista pronssihymyään” (PN, 220).

Kesäloman kahtena viimeisenä viikkona maalla, ratatöiden lomassa, Juhani kokee kertomuksessa ”ensimmäisen vaatimattoman rakkautensa suloisen pikkuepisodin” (PN, 231), ja tuo episodi oli kovin tärkeä nuoren miehen kehityksessä. Se ”syveni hänen mielessään koko työn ja miehistymisen kesän pohjasäveleksi” (PN, 231). Jälleen kerran Waltari kirjoittaa miehen ja naisen suhdetta ihmisen kehityskaaren olennaiseksi elementiksi.

Ensimmäinen kuvaus työstä puhuu hiukan modernimmin ja konkreettisemmin kuin kuvaus Annukasta. Annukan pronssisia käsivarsia ja kasvoja poika ihaili sivusta, mutta Tinan ”naarmuista, ruskeaa tytönkättä” Juhani kosketti (PN, 234). Tina on uudenaikainen tyttö. Hän käyttää itsestään eri nimeä, kuin miksi hänet on kastettu, koska ei pidä Annabel-nimestään. ”Varhaisrakkauden arka, ihana onni humisi” Juhaniin sydämessä (PN, 234) ja Edgar Allan Poen runoon viittaava nimi sopii hänen mielestään erinomaisesti tytölle. Tyttö on niinkin moderni, että kehottaa poikaa suutelemaan, jolloin Juhani totteli, ”ojensi taitamattomasti kätensä hänen kapeille vyötäisilleen ja kurotti huulensa hänen kasvoilleen” (PN, 238). Tyttö toteaa aidon uudenaikaisesti, että hänen säärensä ovat ”kaunein kohta” ja ”veti ylöspäin lyhyttä hamettaan” (PN, 240). Sääriä enempää tyttö ei paljasta nuorelle miehelle ja ”lähestyvän eron alakuloisuus alkoi sekaantua heidän pieneen rakkauteensa” (PN, 241). Solakat sääret ovat usein toistuva suloisen kauniin uuden naiseuden metafora Waltarin teksteissä. Episodi päättyy, kuten Waltarilla usein, jäähyväisiin rautatieasemalla miehen lähtiessä junalla. Kertoja kuvaa viimeisenä näkyinä tytön silmät.

Vielä junan lähdettyä Juhani riippui vaununportaalla, niin kauan kuin asemasta oli pienikin vilaus näkyvissä, ja sinne pyöreillä mukulakivillä kivetylle asemasillalle jäi

pieni, surullinen tyttö, jolla oli lämmin, ruskea iho ja tummat loistavat silmät. (PN, 241, 242.)

Kuten kaikki romaanin tytöt ja naiset äitiä lukuun ottamatta, tämäkin tyttö puhutaan miltei pelkästään Juhanin ja kertojan äänien kautta. Hiukan tytön omaa ääntä on dialogissa, jota Juhani ja tyttö käyvät ainoan kohtaamisensa aikana. Hänessä on eniten uuden naisen piirteitä, ja siksi fyysinen kohtaaminen on johdonmukaista kertomuksen retorisessa rakenteessa. Tyttö kerrotaan ensin kertojan äänellä:

Oven avasi solakka, märkätukkainen tyttö, jolla oli rypistynyt aamutakki yllä, valmiina nykäisemään heti oven kiinni, jos sen takana olisi kerjäläinen tai kukkien tai hakaneulain kaupustelija. Hänen silmänsä olivat kyllästyneet ja vihaiset, käsi piteli kiinni aamutakkia ja paljaassa kaulassa oli vesihelmiä. (PN, 265.)

Tyttö kertoo itse omasta uuden naisen olemuksestaan. ”Minulla on ollut niin paholaismainen krapula koko päivän. Oltiin illalla Luodolla tanssimassa ja päivä pankissa oli aivan helvetillinen, kun vielä oli niin kuuma. Nyt olen maannut tunnin ammeessa ja virkistyin vähän. Pitäisiköhän minun pukeutua?” (PN, 266.) Juhanin näkökulmasta kerrotaan tytön ulkoinen olemus: ”Puuteriton iho kiilsi ja silmien ympärillä oli varjoja” (PN, 266). Tarkemman kuvauksen antaa kertoja: ”Tyttö tuli kylpyhuoneesta värikäs kesäpuku yllään, kapeat lanteet, rento vartalo ja pienet rinnat piirtyivät selvästi näkyviin” (PN, 267). Tytön silmien väriä ei kerrota, mutta hänen kasvoissaan on ”melkein miehisiä piirteitä ja ajattelu oli muuttanut hänen silmänsä vanhoiksi” (PN, 267).

Tyttö laittaa ”leveälierisen, kevyen kesähatun päähänsä” (PN, 268), ja nuoret lähtevät viettämään juuri sellaista iltaa, jota kertoja oli aikaisemmin kertonut Juhanin kokeneen sivusta katsoen eroottisesti kylmänä suihkuna. Ilta päättyy tytön kotona siihen, että fyysinen seksuaalinen kohtaaminen jää toteutumatta pojan kokemattomuuden takia. Kohtaus kerrotaan romaanissa vähän puhutulla modernilla idiolektillä: ”Oh, pikkupoika!” ”Äsh, älä viitsi, se tekee nyt vain kipeää.” (PN, 273.) Kertoja viisastelee kohtauksen päätteeksi puhuen Juhanin kautta siitä, miten tyttö pelasti Juhanin ”pahemmista kokemuksista, jotka pakosta olisivat kohdanneet häntä, rumista ja karkeista kokemuksista, jotka olisivat madaltaneet hänen tunne-elämänsä elukan tasalle” (PN, 275).

Juhani aloittaa yliopisto-opiskelut ja seminaariharjoituksissa hän tapaa seuraavan naisen, josta kiinnostuu. Tämä nainen, Sara, on ”täynnä naisen surullista viisautta” (PN, 343). Heidän ”yksinäisyyttään kirkasti lyhyen, kalpean kevään ajan akateeminen Eros, samojen lukusalien ja vierekkäisten lukupöytien pieni,

surullinen Eros” (PN, 343). Sara on uuden naisen vapauden positiivinen metafora ja toisaalta komean paradoksaalisesti länsimaisen perikadon metafora. Juhani tutustuu Saraan samaan aikaan kun hän lukee Spengleriä, ”ja Saran suuren, tarmokkaan pään kuva liittyi kummallisesti näihin hänen unelmiinsa kohottaen myöhemmin assosiaationa Saran hänen mieleensä aina silloin kun hän ajatteli Spengleriä” (PN, 344).

Sara on oikeastaan osa Elinan tuomaa naisfiguuria. Hän on henkisesti kehittynyt, ruma nainen, joka Juhaniin täytyy kokea kehittyäkseen miehenä aikuiseksi naisen, Kyllikin, kumppaniksi. Hän on romaanin temaattisen ja retorisen rakenteen olennainen elementti. Episodi on lyhyt, mutta merkittävä. Kun Juhani ”Spenglerin karikoihin haaksirikkoutumatta kohdisti haaveensa tulevaisuuteen” (PN, 344), hänet valtasi ”tuo melkein kosmillinen tunne, että he kaksi — Sara ja hän — vaappuivat kahden maailma rajalla köyhässä huoneessa ulkona kesän ensimmäinen säteily” (PN, 435).

Hän laski kätensä Saran olkapäille ja suuteli Saraa aivan kylmin, pelkäävin huulin tuntien käsissään hänen suuren, viisaan päänsä ja karkeat hiuksensa. Sitten he jäivät katselemaan toisiaan, Sara silmissään vihan, katkeruuden ja hellyyden kyynelet, joita hän ei yrittänytään pyyhkiä pois, vaikka ne alkoivat pisaroida hänen kömpelöille, värittömille poskilleen. (PN, 345.)

Waltari kuvaa itselleen kirjailijana uskollisesti tämänkin naisen kovin voimakkain runokuvin: hänellä on suuri pää, karkeat hiukset ja kömpelöt posket. Saran silmät ovat harmaat. Sara on porras aikuisuuteen Juhaniin miehen tiellä.

Kesälomallaan Terijoen kylpylässä Juhaniin ”huomio kohdistui erikoisesti kolmeen nuoreen naiseen” (PN; 401) ja erityisesti ”hän katseli yhtä heistä, verraten pitkää, vaaleaa tyttöä, jonka kasvot olivat karkeapiirteiset, mutta älykkäät” (PN, 401). Tyttö muistuttaa aluksi paljon Saraa, rumaa naista, mutta on viehättävämpi ja pehmeämpi, vaikka onkin älykäs. Tytön ”lyhyt tukka on vaalea ja pehmeä, hänellä oli luja ja punainen suu ja voimakas ja suora vartalo” (PN, 401). Juhaniin mielestä hänessä on jotakin tuttua, ”ikään kuin hän joskus unikuvana olisi nähnyt hänet tai lapsuudessaan leikkinyt hänen kanssaan leikkikentällä” (PN, 401). ”Tytön nimi oli Kyllikki, hän oli ylioppilas ja työskenteli suuren osuusliikkeen konttorissa” (PN, 402). Tyttö on kaksi vuotta nuorempi kuin Juhani, mutta hän oli jo kolme vuotta ollut töissä. Tyttö oli aluksi koettanut opiskella työn ohessa, mutta se oli jäänyt. (PN, 404.) Kertomus etenee nopeasti myös kronologisesti. Kyllikistä ei paljon puhuta muuta kuin osana tärkeitä tapahtumia: avioliittoon menemistä, dubletin hankkimista uudesta talosta Mechelininkadun varrelta (PN, 417). ”Ja elämä oli muuttunut

niin syväksi, niin tyyneksi ja rauhalliseksi” (PN, 419). Uusi nainen on menneisyyttä. Kyllikki käy töissä ja ilmoittaa helmikuun lopussa saaneensa lopputilin konttorista ja ”kaksi viikkoa myöhemmin hän kertoi, että he saisivat lapsen” (PN, 422).

10 SURUN JA ILON KAUPUNKI JA HILJAISEKSI VAIETTU UUSI NAINEN

10.1 Surun ja ilon kaupunki

Surun ja ilon kaupunki on yhden päivän romaani, ja Markku Envall pitää sen herätteenä erityisesti Jules Romainsin edustamaa uusanimismia, joka pyrki yksilön sijasta kuvaamaan joukkosielua sellaisena kuin nykyaikainen suurkaupunki sitä ilmensi.⁴⁷⁵ Jo romaanin nimi ehdottaa sen päähenkilöksi yksilön tai joukon sijasta kaupunkia. Kaupunki rinnastuu kuvauksen kohteena henkilöihin ja saa toisaalta heitä sitovana näyttämönä superpersoonan luonteen. Päähenkilöitä on 11. Kunkin henkilön kuvattu päivä on näille muutoksen ja ratkaisun päivä. Miehet ovat enemmistönä ja valloittavat etualan naisten jäädessä taustalle.⁴⁷⁶ *Surun ja ilon kaupunki* -romaanissa ei uusi nainen -diskurssi ole uudenajan tärkein elementti niin kuin romaanissa *Appelsiininsiemen*. Uusi nainen kerrotaan tässä kypsemmässä ja painavammassa tekstissä, mutta se esiintyy vain yhtenä uuden sukupolven elementtinä ja miltei puhtaasti miehen puhuntana. Tämä on merkittävä kertojan ja ennen muuta kirjailijan viesti.

Surun ja ilon kaupunki -romaanissa kertomukset ovat kuin novelleja. Kohtauksia sitovat yhteen kertojan havainnot ja sananvalinnat. Ne liittyvät yhdeksi kertomukseksi sellaisilla kertojan deiktisillä ilmauksilla, kuin: ”Samassa hetkessä” (SJK, 313) ”Ja” (SJK, 312, 314) ja ”sillä toinen” (SJK, 314). Näitä on teoksen lopussa enemmän kuin muualla. Näin kertomusten keskeiset elementit, motiivit, tulevat koodattua yhteen kertomuksen päätöksessä. Kirjailija liittää ne yhteen myös episodimaisten novellien lopuissa, jotka peräkkäin kertovat kertomuksen metaforisen juonen kertojan äänellä: ”Eräs ihminen on kuollut suuressa kaupungissa” (SJK, 312). Seuraava episodi päättyy kertojan ääneen: ”Jonakin päivänä toinen syleilee sinua — mutta sitten kaikki on peruuttamattomasti ohitse ja lähtö on ikuinen” (SJK, 314). Romaanin tärkeimmän episodin päätös päättää koko teoksen: ”Huomenna on uusi työpäivä ja uusi tuska, uusi, kuluttava palo sisimmässä, mutta niin on oleva, kun vajaata sydäntä kalvaa jano absoluuttiseen ja pienen, virheellisen ja heikon ihmisen sisimmässä liikahtaa ikuinen” (SJK, 314). Samaan tapaan toistuvan

⁴⁷⁵ Envall 1994, 32.

⁴⁷⁶ Emt., 43.

episodimaisesti on *Appelsiininsiemenkin* rakentunut, ja tästähän sitä moitittiin omana aikanaan. Tässä on kuitenkin narratiivisen superstruktuurin ydintä, ja Waltarin romaanit rakentuvat ennen muuta spatiaalisesti, vaikka hän ei olekaan luopunut kronologisesta jatkumosta siinä määrin kuin Proustin tapaiset modernistit.

10.2 *Kertojan kaupunki*

Rakenteeltaan ja kerronnaltaan hajanaisessa *Surun ja ilon kaupungissa* kertoo hyvin kaikkietävä kertoja. Hän pääsee kaikkialle, ja kertoja myös selvästi ilmaisee erilaisin retorisin keinoin oman näkemyksensä. Kertojan selkeä ääni kuuluu läpi koko kertomuksen, ja kertojan viestin eri kategoriat yhteenvedosta koodaan ovat toistensa lomassa pitkin kertomusta. Näin tapahtuu jos siksi, että romaani rakentuu novellimaisesti eri henkilöistä ja näiden näkökulmista kertoen, mutta se on muutenkin kerronnallinen ratkaisu läpi koko tekstin. Kerronta on hyvin usein kertojan puheesta henkilön epäsuoraan puheeseen sujahtavaa. Minun tutkijan puheestakin tulee näin ollen hankalasti eri osiin jaoteltavaa. Omana erityispiirteenään kertojan viestissä on lisäksi personoitu kaupunkidiskurssi. Siinäkin kuuluu selvänä kertojan ääni. *Surun ja ilon kaupungin* novellimaista rakennetta kokoaa henkilöistä irrallaan oleva, personoitu kaupunkikuva, josta näin tulee yhteenvedon tapainen kertojan äänen elementti. Erikoisen lisän kaikkietävän kertojan tietävyyteen tuo se, että yksi henkilöistä on kirjailija, jonka auktoriteetti sijoittuu kerrottavassa maailmassa moninkertaisesti muiden yläpuolelle.⁴⁷⁷

Ensimmäinen kuva Helsingistä kerrotaan ennakoitina junan lähestyessä pääkaupunkia. Ääni on puhtaasti kertojan. Kertoja on kuvannut junamatkustajia ja puhuu sitten Helsingin graniittiasemasta maaseudun vastakohtana:

Eteläisen Suomen harvojen, hakattujen metsien tummuus käy haalean vihreäksi. Pellot ovat harmaita ja kuloisia, pajupehkojen lehdettömät viuhkat kohoavat jäisistä ojista. Kohta on matka ohitse, tunti vielä ja Helsingin graniittiasema sylkäisee ulos jokaisen matkustajan. (SJK, 8.)

Kaupunki personoituu jo ennen kuin siellä ollaankaan. Kaupungin läheisyys vaikuttaa luonnon väreihin haalistaen niitä, ja asema on kaupungin suu, joka sylkee syömänsä matkustajat ulos. Kaupunki ei kuitenkaan ole luonnoton, vaan se on kivistä luontoa. Graniittiasema ei niele maalta tulleita vaan sylkee heidät.

Kertojan diskurssina kaupunki esittäytyy läpi koko romaanin tällaisina voimakkaan dikotomisina ja ekspressiivisinä väläyksinä,

⁴⁷⁷ Ks. Melkas 2006, 99.

joissa toistuvat samat epiteetit. Ensimmäinen tarkempi kuvaus kaupungista puhutaan junan todella saapuessa Helsinkiin. Aseman takaa aukeaa kaupungin ”ulkoreuna”:

Mahtava ratapiha satoine raiteineen, jättiläismäisine kivihiiliaitauksineen ja varastohuoneriveineen, vierivine ja pysähtyneine tavarajunineen, liukuu hitaasti ohitse. Tuolla aivan lähellä on jo suuren kaupungin ulkoreuna. Tiet ovat levinneet kaduiksi, raitiovaunu kiittää junan alitse, kallioleikkaus jymisee. (SJK, 17.)

Herätä kaupungin suruun ja arkipäivään. Mutta punaisen tiilimuurin ja viidenkymmenen vieraan ikkunan yläpuolelta hohti sittenkin silmiin pala taivasta, kevään hehkuvaa, kaunista taivasta. (SJK, 41.)

Kertojan ja kirjailijahenkilön näkökulmasta kaupunki näyttäytyy vielä kerran kevään ”armottomassa valossa” (SJK, 54). Kertoja puhuu kaupungin ihmisten moninaisista kohtaloista kertomuksen nykyisyydessä ja tulevaisuudessa puhuessaan kaupungista. Kaupunki on elävä olento. Se on synestesioita, eri aistien kokemusten polyfoniaa. Kaupunki on hajuja ja ääniä mutta myös valoja ja värejä. Kertojan puhumat kaupunkidiskurssit tuovat oman osansa romaanin spatiaaliseen rakenteeseen. Kuten *Appelsiininsiemen*, rakentuu *Surun ja ilon kaupunkikin* enemmän spatiaalisesti kuin kronologisesti, ja kertojan kaupunkidiskursseissa rakenteet limittyvät hyvin nopeasti ja tiiviisti. Niissä kerrotaan kuin kaupunkilaisen elämäntahdin mukaisesti nopeasti ja lyhyesti romaanin tärkeimmät tapahtumat.

Valopilvenä hehkuu taivas meren syleilemän kaupungin yllä. Kevään armoton valo paljastaa vaatteiden köyhyyden, varjot silmien alla, seinien harmauden. Kaupunki tekee työtä, toivoo, uneksii ja itkee. Ihmisten jono kadulla ei pääty koskaan. Milloinkaan ei kone lakkaa pyörimästä. Tänä päivänä on vanha neiti Sunnkvist kuoleva. Tänä päivänä on jonkun tehtävä elämänsä uudelleen. Pieni poika tahtoo saada lasinsirpaleet loistamaan taivaan valoa. Nuoressa mielessä kuohuu viha ja toivoton rakkaus. Ajatus muuttuu eläväksi lihaksi työhuoneen ja arkipäivän murheessa. (SJK, 55.)

Waltari kirjoittaa jälleen kerran voimakkein dikotomioin. Kaupunki puhutaan kovin yleisellä tasolla henkilöiden suhteen, mutta toisaalta se on romaanin henkilö. Puhuntaan tulee ilman minkäänlaista aasinsiltaa romaanin pääjuonen kannalta neljä olennaisinta henkilöä, joiden tarkempaa paikkaa kaupungissa ei määritellä. Kirjailija viestii, että kertomuksessa on tärkeitä kaupunki kaikkineen. Ajallinen rakenne etenee samanlaisesti. *Surun ja ilon*

kaupunki on yhdenpäivänromaani. Kertoja ilmaisee yhden kerran tarkemman ajankohdan kertomuksen loppupuolella. Hän ei puhukaan enää vain ”tästä päivästä” vaan kertoo tarinan eli päivän siirtyneen ”ratkaisevasti iltapäivään”. Iltapäivä kuvaa paitsi aikaa myös kertomuksen elinkaarta:

Ja päivä oli siirtynyt ratkaisevasti iltapäivään. Valo lankeaa vinosti yli kuivien, tuulisten katujen, lännenpuoleiset ikkunat ja katonharjat säkenöivät, valtakadut ovat täynnä väkeä. Päätymätön ihmisvirta vaeltaa jälleen pitkin Turuntietä ja Hämeentietä. Aleksanterinkadun päässä on tungosta, autot vähenevät parkkeerauspaikoista katujen vieriltä, Ylioppilastalon raitiopysäkillä tunkeillaan ja tyrkitään, ylimääräiset vaunut seuraavat vakinaisia. Työpäivä on päättymässä, pian suljetaan myös myymäläin ovet, elokuvateatterin mainosvalot hohtavat jo kalpein värein auringonpaisteeseen. (SJK, 234.)

Romaanin viimeinen personoitu kaupunkidiskurssi kerrotaan niin, että se jälleen kerran luisuu kuin huomaamatta kertojan diskurssista henkilön, maalta tulleen reppumiehen, puhunnaksi ja takaisin kertojan ääneksi. Näkymä on taakse jäävä Helsinki kenen tahansa oikeassa paikassa olevan katsojan näkemänä.

Mutta katsoja jää vielä kauaksi aikaa seisomaan rautakaiteen viereen ja tuijottamaan viimeisen vaunun ratapihan valomereen hukkuvaa punaista silmää. Juna liukuu pitkin leveää ratavallia Töölönlahden poikki ja mustaan veteen heijastuvat valot jäävät taakse. (SJK, 313.)

Kertojan kaupunkipuhunnat kertovat lyhyesti, omalla ekspressiivisellä tavallaan koko romaanin tarinan. Niissä ei ole miehiä tai naisia, vaan kadut ovat täynnä väkeä, päätymätön ihmisvirta vaeltaa pitkin Turuntietä, eikä ihmisten jono pääty koskaan. Tämä on Waltarille tyypillistä spatiaalista rakentamista.

10.3 *Kaupunki miesten diskurssina: Reppumiehen, Veli Sunnilan, Aarnen ja kirjailijahenkilön kaupunki*

Kaupunki kerrotaan jossain määrin myös eri henkilöiden kautta ja henkilöiden ääntä tulee hiukan kertomukseen. Päähenkilöistä enemmistön ollessa miehiä on luonnollista, että kaupunki on ennen muuta miesten kaupunki. Koska kerronta solahtaa usein KHD:ksi, jossa mieshenkilö puhuu vuorotellen kertojan kanssa, saa kertojakin kovin miehisen äänen. Helsinki on kertojan, maalta tulevan, reppuselkäisen miehen, kirjailijan, Aarnen, Erkin ja Veli Sunnilan

kaupunki. Johtaja Sunnilalle kaupunki ei ole niinkään ulkotiloja, vaan se on enemmänkin yhteiskunnallinen ulottuvuus. Tilojen puhunta, joka ilmaistaan miesten diskurssina, kertoo selvää viestiä myös kaupungista naisten paikkana. Hyväksyttäviä naisten tiloja eivät ole kadut, vaan kodit, sairaala ja muutaman kerran kahvila ja pääkirjaston lukusali. Kaduilla liikkuvat vain huonomaineiset naiset. Käsittelen asiaa lähemmin luvussa Naisten kaupunki.

Surun ja ilon kaupunki -romaanin Helsinki on johdonmukaisesti kuvattu surun ja ilon kaupunkina, joka nimetään noista vastakkaisista näkökulmista monen miehen ja muutaman naisenkin kautta. Ensimmäinen kaupunkidiskurssi, jossa on sekä kertojan että mieshenkilön ääni, kerrotaan sen jälkeen kun juna on tullut kaupunkiin ja ”graniittiasema sylkäisee ulos jokaisen matkustajan” (SJK, 8). Diskurssi vaihtuu junan kulkiessa sujuvasti ja huomaamatta matkustajana olevan maalta kaupunkiin tulevan mieshenkilön ja kertojan yhteiseksi KHD:ksi, jossa mennään myös kronologiassa taaksepäin. Maamiehen matkan syy tulee kerrottua takaumana. Diskurssi vaihtuu kuin maisemat junamatkan aikana. Waltarin kertomistapaan kuuluu myös konkretian ja abstraktin yhteensulautumisen retoriikka.

Mies on jättänyt naisen, kuolleen vaimonsa, maalle lähtiessään junalla Helsinkiin toteuttamaan näkynsä tuottamaa viestiä, tekemään elämänsä uudelleen. Ruskeista kasvoista, kyynärpäistä kuluneesta sarkapuserosta, sarkahousuista, suurista, kovettuneista, karkeiksi pihkaantuneista käsistä ja silmien ilmeestä päätellen kertoja viestii miehen olevan ”pienviljelijä, maamies” (SJK, 10). Kertoja toteaa, ettei miehellä ole matkatavaroita paljon: hänellä on ”vain selkäreppu pihkatahroineen” ja repun suusta pistää esiin ”käsien nahan kiiltäväksi hioma kirveenvarsi” (SJK, 11). Kaupunki tuodaan mukaan voimakkaasti, vastakohtaisesti. ”Mitä maamies tekee kirveellä Helsingissä?” (SJK, 11) toteaa kertoja. Kysymys saattaisi olla myös maamiehen itsensä tekemä. Se sijoittuu kerronnassa keskelle sellaista kertojan diskurssia, jonka voisi kuulla myös maamiehen epäsuoraksi esitykseksi.

Mitä maamies tekee kirveellä Helsingissä? Ajatus vähän hätkähdyttää, arvailu lienee sujunut väärää uomaa. (SJK, 11.)

Kerronnan jatkuessa käy kuitenkin selväksi, että puhe on kertojan:

Ehkäpä mies on työn haussa, ehkäpä hän on vain tuota irrallista työväkeä, jolla ei ole kotipaikkaa, ei omaisuutta, ei omaa kattoa pään päälle. (SJK, 11.)

Maamiehelle kaupunki näyttäytyy ensin ilottomana

esikaupunkialueena. Kevätaamun julma valo liittää kaupunkinäkömään kertojan aikaisemmin puhumaan kaupunkiin. Kertoja puhuu tässäkin, maamiehen kautta:

Tuijottava mies varjostaa silmiään ruskealla kädellä ja katselee ulos silmiään räpäyttämättä. Jyskivän junan ohitse vierivät esikaupunkialueet, radan varren asutuskeskukset sarastuksessa ja kevätaamun julmassa valossa niin ilottomine omakotitaloineen ja ravistuneine huviloineen, jotka on palstoitettu alaville, märille maille. (SJK, 12.)

Ensimmäinen kaupungin kuvaus on maamiehen, jolla on selkäreppu ja kirves mukanaan, kun hän yöjunalla saapuu Helsinkiin. Helsinki näkyy ensin ratapihana:

Mahtava ratapiha satoine raiteineen, jättiläismäisine kivihiiliaitauksineen ja varastohuoneriveineen, vierivine ja pysähtyneine tavarajunineen, liukuu hitaasti ohitse. Tuolla aivan lähellä on jo suuren kaupungin ulkoreuna. Tiet ovat levinneet kaduiksi, raitiovaunu kiittää junan alitse, kallioleikkaus jymisee. (SJK, 17.)

Mies toteaa, että ”kahdessatoista vuodessa on kaupungin ulkokuva ehtinyt paljon muuttua” (SJK, 18), eikä hän enää ”tunne tätä suurta kaupunkia”. Waltari kirjoittaa kaupunkia toistaen samansuuntaisia kuvia, jotka ovat joko kaikkietävän kertojan tai mieshenkilön puhumia ja jotka vähitellen liukuvat synesthesioihin:

Juna vyöryy varjosta valoon. Ihmiset ovat nousseet penkeiltä, keräävät tavaroitaan ja kiskovat päällystakkeja ylleen äkillisen kiireen ja odotuksen vallassa. Myös tuijottava mies nousee seisomaan jäykästi, vieraan voiman pakottamana. Nyt hänen silmistään häviää tuokioksi tuo outo etäinen liikahtamattomuus. Kaksitoista vuotta on kulunut siitä päivästä, jolloin hän lähti täältä asevelvollisuusaikansa suoritettuaan. Kahdessatoista vuodessa on kaupungin ulkokuva ehtinyt paljon muuttua. Se on kohonnut mahtavaksi ja vieraan uudenaikaiseksi. Kaupungin savut kohoavat patsaina kylmään kevätaamuun. (SJK, 18.)

Kevään armoton valo paistaa yli Helsingin kattojen. Se iskee tulen sataantuhanteen ikkunaan ja saa jääautoiksi hajonneen, harmaan meren välkehtimään sinisenä. Neljännesmiljoona ihmistä on tuntemattoman miehen ympärillä muutaman kilometrin piirissä hänen nojatessaan aseman grillipylvääseen sammuneena, voimansa hylkäämänä ja toivottomana. (SJK, 19.)

Valo pääsee synesthesiana myös kaupungin sisätiloihin:
 ”Kevätaamun kylmä, julma valo virtaa huikaisevana huoneeseen
 hoitajattaren päästäessä ikkunaverhon pyörimään ylös” (SJIK, 21).
 Nämäkin välähdyksenomaiset kaupunkikuvat liittyvät novellimaisia,
 eri henkilöiden kautta puhuttuja romaanin osia toisiinsa:
 maalaismiehen ja kaupunkilaisen pikkupojan maailmat kiinnittyvät
 toisiinsa. Paikat, maaseutu ja kaupunki ja toisaalta kaupungin eri tilat
 liittyvät näin toisiinsa.

Kertojan mukaan maamies näkee aseman jälkeen kaupungista
 torin, eikä ”hän enää tunne tätä suurta kaupunkia, hänellä ei ole täällä
 ketään ystävää” (SJIK, 19).

Kevään armoton valo paistaa yli Helsingin kattojen. Se
 iskee tulen sataantuhanteen ikkunaan ja saa jäälautoiksi
 hajonneen, harmaan meren välkehtimään sinisenä.
 Neljännesmiljoona ihmistä on tuntemattoman miehen
 ympärillä muutaman kilometrin piirissä hänen
 nojattessaan aseman graniittipylvääseen sammuneena,
 voimansa hylkäämänä ja toivottomana. (SJIK, 19.)

Mies ”tuntee kylmästä graniitista tulenhehkuvan tuulahduksen”
 (SJIK, 20), ”voima on tarttunut häneen ja ohjaa hänen askelensa”
 (SJIK, 20), ja ”hän häviää kivikatujen keskelle silmissä kevätaamun
 kylmä, julma valo” (SJIK, 20). Mies toteuttaa myyttistä tehtäväänsä:
 mene ja tee elämäsi uudelleen. Tälle miehelle kaupunki on kivinen
 myyttinen ympäristö, jossa hän itsekin puhuu ”konemaisesti” (SJIK,
 164). Nainen ei tarinan kronologisessa rakenteessa kuulu kaupungin
 ulkotiloihin.

Hän tuli tänne kiviseen kaupunkiin neljännesmiljoonan
 ihmisen keskelle kuin väkevän tuulen ajama lehti ja
 voima johti hänen askelensa tuntematonta päämäärää
 kohden. (SJIK, 165.)

Puhe on niin myyttisen abstraktia, että on vaikea kuulla, kuka
 puhuu. Epäsuora esitysikin hukkuu tähän myyttiseen kerrokseen.
 Myyttiseen metaforiseen rakenteeseen sopien kertomukseen tulee
 myyttinen auttaja, joka neuvoo miehelle tien oikean, tarpeellisen
 tiedon luokse. Auttaja on vanha nainen. Hän on hahmo, joka sopii
 sekä maalle että kaupunkiin: vanha, viisas nainen, joka lakaisee
 puiston käytävää:

Puiston käytävää lakaisee koukkuselkäinen vaimo. Nyt
 hän suoristautuu ja nojautuu luudan varteen lehdettömien
 puiden keskellä. Märät oksat vihertävät heikosti
 päivänvaloa vasten. Jos kuitenkin yrittäisi kysyä. (SJIK,
 135.)

Tarpeellinen tieto löytyy pastori Laurilan luota, jossa mies kohtaa

oman tehtävänsä uuden sukupolven tuoman viestin kautta. Paavo Rissanen on todennut, että koska Waltari ei ollut systemaattinen ajattelija, teologi tai filosofi, hän ei operoi filosofian tai teologian käsittein, vaan kätkee sanomansa ulkoisten tapahtumien kaapuun.⁴⁷⁸ Mielestäni Waltari *Surun ja ilon kaupungissa* toimii niin kuin fiktiivisen teoksen kirjoittaja parhaimmillaan tekee. Hän operoi sujuvasti ulkoisten tapahtumien ja myyttisten, filosofisten ja teologistenkin käsitemaailmojen välillä kulkien. Waltari käyttää taiten fiktiota ainutlaatuisena esitysmuotona. Uusi nainen puhutaan myös selkeämmin ulkoisten tapahtumien tasolla. Hänet puhutaan laajimmin omituisena vanhapiikanaisena, joka tekee kuolemaa.

Kerronta vaihtuu myyttisen kerroksen sisältävän maamiehen ja kertojan diskurssista kertojan diskurssiin, joka on myyttisen stereotyyppistä puhuessaan joko kaupunkikuvien tai ihmiskuvien. Myyttistä vaikutelmaa lisää se, että vanha nainen kerrotaan tarinaan kolmesti, ja hän vie eteenpäin metaforista ja kronologista juonta.

Vanha vaimo lakaisee taas. Lakaisee menneen talven roskaa ruskeasta hiekasta kaupungin suuressa, autiossa puistossa hehkuvan taivaan alla. (SJK, 136.)

Kun nainen on puhuttu kolmesti tarinaan, hän itse puhuen neuvoo maamiestä. Tämän jälkeen häntä ei enää näy.

Lakaisija pyyhkäisee nenäänsä kädenselällä. Hänellä on pyöreät, kaulasta ja silmien kohdalta jo ryppyiset, tuulen puremat kasvot. Hänen silmänsä katsovat terävinä ja viisaina muukalaiseen.

”Onhan poliisilaitoksella osoitetoimisto. Siellä Aleksin päässä Pohjoisrannassa. Kai te tiedätte Aleksanterinkadun? No siellä. Viiskymmentä penniä maksaa osoitteen hakeminen. (SJK, 137.)

Kun myyttinen nainen katoaa, miehen voimakkaiden, tunnepitoisten ja toisaalta myyttiseen, abstraktiin kokemiseen perustuvien pitkienkin epäsuorien esitysten lomassa on jälleen samanlaisina toistuvia, stereotyyppisiä kaupunkikuvia. Myös raitiovaunu näyttäytyy koneromanttisesti puhuttuna: se ”mylvähtää”:

Pitkin leveää katuja hän astuu kylmänä hehkuvan taivaan alla. Ikkunat katselevat mykkinä, kaupungin sadat ikkunat. Kasvot kulkevat hänen ohitseensa. Raitiovaunu mylvähtää. (SJK, 139.)

Toinen nainen, jonka maamies kohtaa kaupungissa, on hyvinkin reaali maailmasta: rasittunut, kalpea kotiäiti. Waltarin kirjoitustavalle

⁴⁷⁸ Rissanen 1982, 10.

ominaisesti hän on myös varsin stereotyyppinen figuuri. Tämä naisfiguuri puhuu metaforisesti, myyttisellä tasolla siitä, minkälaiseksi kaupunki tekee naisen. Mutta hän viestii siitä myös konkretian tasolla, hän on kalpea ja rasittunut. Diskurssi viestii myös ajatusta naisen tehtävän ikiaikaisuudesta ja elämän olennaisuuksien muuttumattomuudesta kautta erilaisten aikakausien. Myyttinen kerros ja reaalitaso vaihtelevat lauseesta toiseen ja jopa saman lauseen sisällä. Kertojan ja maamiehen diskurssit vaihtelevat ajoittain kerrotun epäsuoran esityksen myötä. Naisen suoraa puhettakin kerrotaan, mutta vain muutaman tarinan kannalta informatiivisen repliikin verran.

Kostealta kiveltä lemuava porraskäytävä ja vieras ovi.
Ilmeetön, vihreä ovi, samanlainen kuin kaikki muut.
Mies pysähtyy oven eteen eikä koske soittokelloon.
Vieras, liikahtamaton ovi on kaiken tuntemattoman ja järkähtämättömän vertauskuva ja hänet valtaa sisäinen vavistus.

Sitten kuuluu etäältä — etäältä paksun kiviseinän takaa
— ensimmäinen elollinen ääni, pienen lapsen itku.
Silloin hän vääntää arasti soittokelloa.

Kalvakka nainen rasittunein, punareunaisin silmin ja esiliina edessä tulee avaamaan ja pidättelee samalla pientä, sinimekkoista poikaa, joka pyrkii porraskäytävään katsomaan vierasta. Tuo katse — kaupungin kylmä epäluuloinen katse — vihamielinen ja loukkaava katse.
(SJIK, 177, 178.)

Kaupunki personoituu voimakkaasti, ja lopuksi se vertautuu feminiiniseen metaforaan: äidin kohtuun. Tässä on merkittävä viesti sikäli, että nainen on muuten kaiken kaikkiaan marginaalissa tässä kaupunkiromaanissa. Moderni elämänmuoto, graniittiportainen kaupunki ja vanha elämänmuoto, maaseutu yhdistyvät matristisena ajatuksena. Samalla kun mies kokee kaupungissa olevansa ”vieraan taivaan alla” ja yhtä avuton kuin ”lapsi äitinsä kohdussa”, hän ”on käynyt eksyksiin ja joutunut jälleen lähtöpaikkaansa” (SJIK, 303). Mies palaa maaemon luo, ensin ideatasolla ja sitten konkreettisesti

Vanhan naisen kadottua tarinasta siihen tulee toinen miestä ajattelussa auttava henkilö, Veli. Tärkeä viesti puhutaan Veljen ja pastori Laurilan dialogissa, johon mies itsekin ottaa osaa. Dialogi ja suora puhe ovat tässä romaanissa harvinaisia ja siksi repliikit painottuvat sitäkin enemmän. Kuultuaan Veljen ja pastorin puheessa itselleen olennaisen viestin maamies on valmis palaamaan takaisin kotiin.

”Onhan teillä maanne ja peltonne”, sanoo Veli.

”Sinun on vain nöyryyttävä Jumalan eteen”, sanoo Laurila.

Mies katsoo vuorotellen heihin molempiin hattu toisessa, reppu toisessa kädessä. Hän on pitkä mies seisoessaan suorana, hän on ollut komea ja huoleton mies nuorempana. Nyt on tukka harvennut ohimoilta ja pääläeltä ja ruskeihin, ahavan puremiin kasvoihin on syöpyntynyt monta katkeraa poimua. Hän katsoo vuorotellen molempiin ja sanoo:

”Mitä minä pelloistani — enkä minä tunne Jumalaa!”

Veli tahtoo nyt puhua ensin. Hän on kuumeinen ja jännittynyt. Hänen mielensä kuohuu alttiutta:

”Mutta kun teillä on pelto ja maa, niin voitte tehdä työtä isänmaanne vuoksi ja muiden vuoksi. Se on Suomen rakentamista, vaikka olettekin yksin. Isänmaa on enemmän kuin oma suru. (SJIK, 279, 280.)

Waltarin kirjoitustavalle ominaisesti tärkeät teemat tulevat puhutuiksi paitsi konkretian ja abstraktin käyminä vuoropuheluinä myös vastakohtien vuoropuheluinä. Veli käy omaa uuden sukupolven kamppailuaan elämänarvoista samalla kun hän auttaa maamiestä näkemään omaa totuuttaan. Uusi ja vanha elämänmuoto kohtaavat kertomuksessa reaalisella ja ideatasolla. Kaupungissa asuva nuori poika ja maalta tullut, vanhakantaiset arvot omaava mies peilaavat toinen toisilleen ympäristöjensä ideologiaa ja realiteetteja, ja kumpikin tekee päätöksensä tämän peilauksen tuloksena. Naiset ovat osa ideologista puhuntaa.

Veli Sunnila on *Appelsiininsiemenen* Irenen vastine. Hän on seitsemäntoistavuotias kuten Irenen pikkuveli Kai. Myös hänellä on pikkuveli, Erkki. Näiden kahden romaanin muodostaman parin retoriikkaan sopien uuden sukupolven edustaja on nyt mies eikä nainen. Sisar on *Surun ja ilon kaupungissa* vain eräs puoli uutta naista, hän on sivustakatsoja ja miehen assosiaatioiden luoja. Sisar on *Appelsiininsiemenen* Kain vastine. Veli käy samanlaista kamppailua uuden sukupolven aatteiden kanssa kuin Irene, mutta hänen kapinansa on avoimempaa ja rajumpaa. Sitä ei käydä kertojan pohdinnan ja kyselyn tasolla kuten *Appelsiininsiemenessä*. Kamppailu on selkeämpää ja mustavalkoisempaa. Siihen ei liity sellaista edestakaisin tempoilevaa, ristiriitaista keskustelua vanhan ja uuden välillä kuin *Appelsiininsiemenen* uuden naisen kohdalla. Kertoja esitteli Irenen hänen kysymyksiensä ja vastauksiensa dialektiikan avulla kautta koko romaanin, mutta Veli Sunnila esitellään suoraan ja selkeästi oman repliikkinsä kautta. Veli puhuu itse paljon ja repliikki on reipas ja suoraan asiaan menevä. *Surun ja*

ilon kaupungin uusi nuori mies siirtyy, päinvastoin kuin uusi nainen *Appelsiininsiemenessä*, rohkeasti ja selkeästi paikasta toiseen eikä kertoja kyseenalaista Veljen olemista eri tiloissa. Näin tapahtuu sekä ideologisella että reaalisella. Lukija ymmärtää nopeasti ja selkeästi, mitä kertoja sanoo.

”Hiiteen koko koulu! Jos olisi edes joku opettaja, jota voisi kunnioittaa. Jos olisi edes jotakin ideaa siinä, mitä opetetaan. Ajatella, että ihmisen pitää hukuttaa elämänsä parhaat ja kehityskykyisimmät vuodet koulun hautaan, jotta vain kaikkien ajatukset valettaisiin samanlaisiksi, jotta vain mitään uutta ei pääsisi koskaan syntymään, jotta vain kaikki pysyisi ennallaan. Luin jostakin lehdestä, että ihmisen kehityskyky on herkin juuri seitsentoistavuotiaana, sen jälkeen ihminen vain hitaasti luutuu kiinni.” Veli puree voileipää ja puhuu, puhuu. ”Juuri nyt, kun voisi käydä käsiksi suoraan elämään! Me ja meidän kaltaisemme, me kaikki nuoret, me voisimme muutamassa vuodessa iskeä elämän uusiin raiteisiin, jos meidät vain päästettäisiin irti. Mutta juuri siksi meidät haudataan kouluihin kahdeksaksi vuodeksi ja meille koetetaan antaa kaikenlaista mukavaa ja reipasta ajanvietettä lomahetkiksi, jotta unohtaisimme, että olemme ihmisiä ja että meidän on kerran luotava maailma uudestaan. (SJIK, 22.)

Luonnollisesti nuori mies vihaa myös kotiaan, jonka ”kalliit ikkunaverhot, pöydän kiiltävä pinta, taulut painavissa kehyksissään, aamiaispöytä metallikulhoineen ja hopeareunaisine lautasineen” saavat hänet ”tuntemaan vastenmielisyyttä” (SJIK, 102). Helsinki on kaupunki myös pikkuveljelle, Erkki Sunnilalle, joka kokee, että ”oli ihmeellistä kävellä vierasta, matalaa katua” (SJIK, 125). Pienen pojan mielestä ”oli ihmeellistä olla vapaa ja vastuuton”. Kaupunki on hänelle positiivinen paikka, jossa hän kokee kävelevänsä ”Helsingin katua ympärillään sata muuta katua”, ja ”hän oli pieni helsinkiläispoika ja Helsinki oli Suomessa ja Suomi oli Euroopassa ja Eurooppa oli maanosa maailmassa, ja kaikissa maailman kaupungeissa käveli pieniä poikia pitkin vieraita katuja, poikia, hänen kaltaisiaan, ja kivi- ja puu- ja tiiliseinät puhkesivat elämään heille” (SJIK, 125, 126).

Aarne edustaa rohkeaa, epäsovinnasta puolta uudesta miehestä. Hän on työväenluokan edustaja, jolle kaupunki on laajempi tila kuin Veli Sunnilalle. Aarne pyrkii voimakkaasti eroon isiensä maailmasta. Kertoja esittelee Aarnen mustavalkoisin vastakohtin, joihin liittyy voimakkaasti eri aistein koettuja kuvia.

Ovi läiskähti kiinni, niin että puutalon seinä tärähti ja äiti pudotti säikähtyneenä pesuvadin permannolle. Voi, hyväähän hän vain tarkoitti. Miksi Aarnen piti olla niin

tyly ja omituinen? Ja isä oli oikeassa.

Aarne jäi seisomaan pimeään eteiseen, jonka seinäpaperit riippuivat riekaleina. Torakka livisti hänen jalkainsa ohitse. Hän piteli päätään käsissään. Hän puristi käsiään nyrkkiin. Voi, Jumala, piru, saatana — hän ei jaksanut enää, tästä täytyy tulla loppu. Hän oli kypsä nyt. Jokin ratkaisu oli keksittävä. (SJK, 25.)

Aarnen kaupunkitila laajenee heti konkreettisesti vaatimattomasti, mutta abstraktion tasolla kovin rajusti. Hän pakenee kodistaan likaisen pihan kautta aidan yli naapuripihan talliin, josta löytyy kirjaston kirja, ja ”huokaisten hän vajosi lukemaan yhteiskunnan rakenteesta ja sen kehitystä ohjaavista laeista” (SJK, 30). Kuten vanhaneiti Sunnkvist, Aarnekin uskoo lukemaansa ja luettuaan. Aarne on nuori mies, ja hän uskoo itse olevansa tekemässä muutosta.

Hänet oli suljettu teräksisen kuoren alle, mutta hän oli puhkaiseva sen. Hänen oli päästävä pinnalle. Maailma hävisi, oli vain tiedon ja ymmärtämisen hurmio ja mahtava näky: Maailma oli muuttuva, jokin muutos oli tapahtuva, näin ei voinut jatkua! (SJK, 30.)

Aarne on romaanissa se mies, jonka elämässä uusi nainen on selkeimmin mukana. Uusi nainen liittyy Aarnen elämän yhteiskunnalliseen muutokseen. Hän tapaa tytön kirjastossa lukemassa. Romaanin solmuiseen eri tarinoiden yhteenliittymiseen sopien tyttö on johtaja Sunnilan tytär, jonka Aarne lopuksi miltei raiskaa. Uusi nainen ei sittenkään ollut Aarnen maailmaan kuuluva.

Romaanissa yksi henkilöistä on mieskirjailija. Kirjailijahenkilön kaupunkidiskurssi liittyy kokonaisvaltaisemmin kuin edellä mainitsemani välähdykset romaanin spatiaalisen ja kronologisen rakenteen yhteen. Kirjailija on enimmäkseen sisätiloissa puhuen kaupungista sisältä päin ja joskus ikkunasta ulos katsoen, mutta toisin kuin romaanin naiset, hän sisätiloissakin ollessaan on mukana koko kaupungissa. Kaupunki on tässä puhunnassa olotila tai elämäntapa paikan lisäksi. Kotona elämä on hyvin konkreettista: kirjailija on naimisissa oleva mies, jolla on yksi tytär. Mutta toisaalta kotona koetaan maailmoja syleileviä mielentiloja, jotka laajenevat kaupunginkin ulkopuolelle ja ajallisesti menneeseen ja tulevaan.

Edessä ikkunan takana punaisessa tiiliseinässä viisikymmentä vierasta ikkunaa. Jokaisen takana kätkössä oma arkipäiväinen, naurettava salaisuutensa. (SJK, 61.)

Kivinen kaupunki elää ympärilläsi arkipäivää, tekee kauppaa, laskee rahaa, valitsee lihaa, riitelee palkasta.

Polkee heikkoja, kadehtii väkeviä, syntyy, kuolee, tähtää tulevaisuuteen ja pakenee menneisyyteen. (SJIK, 63.)

Paitsi kaupunkia, kirjailijahenkilö pohtii kirjallisuutta, romaania ja sen kirjoittamista. Kirjat hänen hyllyssään vertautuvat kaupungin katuihin, taloihin ja asukkaisiin ja toisaalta kirjailijan kumppaneihin:

Edessäsi viisikymmentä vierasta ikkunaa, takanasi koti ja nuori vaimo ja lapsi, rinnallasi vartioimassa kolmentuhannen kirjan viisaus ja tyhmyys.

Tunnet tämän kaupungin. Olet nähnyt sen talojen nousevan, joka päivä näet räjähdyslaukausten louhivan kallioita ja monet tornit ovat nousseet meren ja maan rajalle sinun aikanasi. Tunnet nämä kadut, nuo seinät kilpiseen ja valokirjoituksineen ovat sinulle niin tutut, ettet enää näe niitä ohikulkiessasi. (SJIK, 105.)

Kirjailijahenkilön kaupungissa ulkona on miehiä ja naisia, mutta kollektiivisena joukkona. Kaupungin sisätilassa, omassa kodissaan, hänellä on vaimo ja pieni tytär. Vaimo on perinteinen nainen, jossa on ripaus modernia, mutta kirjailijan puhunnassa ei moderniuutta puhuta muuten kuin itsestään selvin kuvauksin. Hän on kaupunkilainen kotirouva, jolla on kotiapulainen, eli hän voisi olla Irene hiukan vanhempana. Kotitalousideologia kuulostaa näin puhuttuna hiukan 1920-luvun *Kotiliesien* tarjoamalta mallilta, jossa kaupunkilaisille sivistyneistön tytöille sallittiin hiukan avarammat mahdollisuudet kotiäitinä olemiseen kuin työläis- tai maalaistytöille⁴⁷⁹ Kirjailijan pohdinta sijoittuu pitkin romaania. Se on yksi novellimaista teosta koossa pitävä ja siitä romaania tekevä elementti. Tämän henkilön puhe saa myös erityistä painoarvoa tiedon tuottajana kirjailijan ammatin ansiosta. Hän edustaa erikoisella tavalla romaanissa ylintä tietoa, vaikka on kerronnan hierarkkisessa tiedon tuottamisessa sen ylimmän kerroksen, kirjailijan alapuolella. Lukijapaikalta hänen puheensa tuntuu olevan miltei teoksen tekijän puhunutta ja se saa näin auktoriteettia enemmän kuin muiden puhe.

Kirjailijahenkilön kaupunki on paitsi kollektiivinen ja personoitunut myös ideatason tihentymä ja sellaisena miltei personoitunut. Waltari kirjoittaa kulkien abstraktista konkreettiseen ja päinvastoin. Kirjailija ei juuri koe reaalitasolla kaupunkiaan kaduilla vaan kotona ja omalta pihaltaan käsin, josta kaupunki laajenee ideatasolla äärettömäksi:

Pimeä pihamaa keskellä kaupungin jännittävän viidakon, pimeä pihamaa, pieni koira ja pieni mies, joka sekunnin on seisonut absoluuttisen rajalla (SJIK, 274).

⁴⁷⁹ Vehkalahti 2000, 157.

Romaani sulkeutuu kirjailijahenkilön kokemaan kaupunkikuvaan, jossa kirjailija on omaa pihaansa kauempana. Kun kaupunkiin saapuva juna romaanin alussa nähtiin kaikkietävän kertojan näkökulmasta ja puhuttiin hänen äänellään, nähdään toinen kaupunkiin tuleva juna romaanin lopussa kirjailijan ja kertojan näkökulmasta ja se puhutaan molempien äänellä. Epäsuora esitys on kuitenkin niin piilotettu, että lukija ei voi olla varma, kuka puhuu:

Sillä toinen tyhjä juna vyöryy äsken lähteneen paikalle ja uudet, kiireiset ihmiset tunkeilevat matkalaukkuineen ja tavaroineen iltakävelijäin toimetoman, vähitellen harvenevan joukon lävitse. Muuan mies kääntyy rautakaiteen vierestä ja lähtee menemään kotiinsa. Huomenna on uusi työpäivä ja uusi tuska, uusi, kuluttava palo sisimmässä, mutta niin on oleva, kun vajaata sydäntä kalvaa jano absoluuttiseen ja pienen, virheellisen ja heikon ihmisen sisimmässä liikahtaa ikuinen. (SJK, 314.)

10.4 Naisen kaupunki, sairaalan nainen ja tyttö kirjastossa

Useimmat romaanin nuoret naiset toimivat representoimassa eri elämänvaiheissa oleville miehille jotakin puolta uudesta naisesta. Johtaja Sunnila on hahmo, joka kokee useimmat uuden naisen puolet näissä eri naisissa, mutta kertoja argumentoi vahvimmin ja selkeimmin uutta naista vastaan hänen kauttaan. Johtaja Sunnilan kertoma viesti naisesta on patriarkaalinen ja perinteinen. Naiseudessa on tapahtunut jotakin, mutta entinen on parempi. Uusi kuitenkin vaikuttaa ja jopa hiukan pelottaa. Uuden naisen kohdalla uusi jää vanhan taakse piiloon, ja uudessa miehessä oleva moderni hiukan pelottaa jopa johtaja Sunnilaa.

Johtaja Sunnila hymyili, hän jaksoi pysyä tyyneenä, vaikka poika ärsyttikin häntä. Hän koetti ajatella, että tuo kaikki oli vain nuoruuden tavallista kapinamieltä ja talttuisi pian. Eipähän mitään aktiivista voinut odottaa nuoresta ihmisestä, ellei tämä koskaan tuntenut kapinamieltä. Mutta hänen kätensä vapisi vähän haarukkaa pidellessään ja hän tunsu olonsa kuumeiseksi. (SJK, 111.)

Sisar representoi uutta naista kolmella eri tavalla, kolmelle miehelle: Veljelle, Aarnelle ja isälleen. Johtaja Sunnilalle hän on tytär, jossa isä näkee nuoruuden hairahduksensa. Selkeämmin nuoruuden rikosta edustavat Sunnilan ikkunasta näkemät, palloa pelaavat nuoret naiset valkeine käsivarsineen.

Pidän romaanin merkittävänä viestinä sitä, että uusi nainen vaietaan kokonaan selkeimmin romaanin pääteemaa, vanhan ja

uuden elämänmuodon kohtaamista, puhuvan henkilön, maamiehen, diskurssissa. Romaani ei keskustele uutta naista niin kuin *Appelsiininsiemen*, vaan se puhuu uudesta naisesta kuin asiasta, joka on jo käsitelty ja se puhuu uudesta naisesta kuin osa kerrallaan. Yksi uuden naisen paikoista on sairaala, joka toisaalta taas on hyvin perinteinen naisen paikka. Uusi nainen puhutaan kuolemaa tekevänä neiti Sunnkvistina, ja hänessä uuden naisen piirteet ovat hukkaanmenneitä tai huvittavia. Hän on ylijäämäinen, yksinäinen nainen.⁴⁸⁰ Sairaala on tila, jossa henkilöt esitellään Waltarin paljon käyttämällä kirjoitustavalla: vastakohtina. Vanhaneiti Sunnkvistin maailma ja pienen, sairaalassa toipuvan pojan, Erkin, maailma ovat toistensa täydellisiä vastakohtia. Heidän kaupunkitilansa kuvataan myös vastakohtina. Neiti Sunnkvistin kaupunki on supistunut sairaalan sängyksi ja ajanvieteromaaniksi. Hän tulee tarinaan vasta sitten, kun sairaalassa on kuvattu pientä poikaa, Erkkiä, joka on uutta, tulevaa sukupolvea. Pojan yhteydessä kertomukseen tulee myös itsenäinen, työtä tekevä, naimaton nainen: hoitajatar. Poika on vielä niin nuori, että hänen yhteydessään nainen on diskursoitu perinteiseksi, hoivaavaksi. Nainen on Erkille äiti tai hoitajatar. Erkin paikkoja ovat enimmäkseen perinteiset naisten paikat, sairaala ja koti, mutta hänen näkökulmastaan puhutaan Helsinki myös kerran kuin koko romaanin mottona. Erkki onkin romaanin uusi sukupolvi. Hän on sairautensa takia vapaa ja hän vaeltelee kaupungissa. Hän kokee Helsingin kaupunkina, osana maailmaa ja maapalloa.

Oli ihmeellistä kävellä vierasta, matalaa katua. Oli ihmeellistä olla vapaa ja vastuuton. Oli ihmeellistä, ettei tarvinnut mennä kouluun. Hän käveli Helsingin katua ympärillään sata muuta katua ja hän oli pieni helsinkiläispoika ja Helsinki oli Suomessa ja Suomi oli Euroopassa ja Eurooppa oli maanosa maailmassa ja kaikissa maailman kaupungeissa käveli pieniä poikia pitkin vieraita katuja, poikia, hänen kaltaisiaan, ja kivi- ja puu- ja tiiliseinät puhkesivat elämään heille. Ja maailma oli vain rajallinen pallo kylmässä avaruudessa ja kuu kiersi sitä uskollisesti, koskaan kyllästymättä, ja se itse kiersi äitiään aurinkoa, jonka kyljestä se oli syntynyt. (SJK, 125, 126.)

Sairaalan virkanaisen kohdalla puhutaan kaupungista aivan päinvastaisella tavalla. Kaupunki tilana kerrotaan kerran ohimennen niin, että mainitaan jopa kadunnimi. Hoitajatar on vaihtamassa työpaikkaa ja saa puhelimesta uuden työpaikkansa osoitteen. Hänen kaupunkinsa on siis muutakin kuin perinteisen naisen koti. Pienen jakson verran kertoja puhuu jopa hänen tunteistaan ja tulevaisuudestaan KHD:ssa. Hoitajatar on kuitenkin tekstin

⁴⁸⁰ Ks. Roberts 1994, 6.

kokonaisuudessa varsin mitätön sivuhenkilö ja näinkin uusi nainen marginalisoituu. Hoitajatar on ylijäämänainen kuten neiti Sunnkvist.

Toinen uusi nainen kohdataan niin ikään sisätiloissa: nuori mies kohtaa tytön pääkirjaston lukusalissa. ”Tyttö kävi yhteiskoulua” ja hänen mielestään ”lainakirjaston kirjat olivat inhottavia tahmeine kansineen” (SJK, 78). Tyttö esittäytyy myös toisena uutena naisena: hänen isänsä on tehtaanomistaja Sunnila, eikä hän ollut tottunut rasvatahraisiin, likaisiin kirjoihin, joiden välistä ”joskus saattoi tipahtaa lude” (SJK, 78). Koulun esitelmää varten kuitenkin tarvitaan hakuteoksia, ja tyttö on tullut kirjastoon, jossa hän toverinsa kanssa käyttäytyy kuten herrastyttö sopottaen ja naureskellen. Tyttö rikkoo molempien maailmojen sääntöjä ja muistuttaa siten Ireneä, mutta hän on tekstin kerronnassa hiljaisempi, perinteisempi ja varovaisempi kuin *Appelsiininsiemenen* ajoittain hyvin reipasotteinen uusi nainen. Hänen uusi naiseutensa ärsyttää suoraan eikä sitä pohdiskella eri näkökulmista. Ikiaikainen naiseus uudeksi naiseksi puettuna ihastuttaa nuorta miestä: ”Silloin katse oli osunut häneen, kapean, puhtaan tytön kirkas katse” (SJK, 78). Tyttö on ”outo” ja ”hän osasi kuunnella” (SJK, 79). ”Hän ei ollut tyhmä. Hän ei ollut pelkuri” (SJK, 79).

Tytön kaupunkitila laajenee yhdessä miehen ja toisen nuoren naisen kanssa. He lähtevät kolmisin kirjastosta ”ulos pakkasyöhön” (SJK, 79). Tyttö liikkuu myöhemmin Aarnen kanssa myös satama-alueella, mutta hänen kaupunkinsa kuvataan Aarnen kautta. Arne vie tytön jopa kahvilaan. *Appelsiininsiemenen* Irenehän kävi kahviloissa tyttöystäviensä kanssa. Kahvila oli *Appelsiininsiemenessä* ennen muuta naisten paikka. Aarnen epäsuorassa esityksessä, johon sotkeentuu myös tytön epäsuora esitys, todetaan, että kahvilassa käynti tarkoitti epäonnistunutta iltaa.

Gramofoni soi kahvilassa, kaverit ja heidän tyttänsä katselivat paheksuvasti hänen tyttöään ja tämä tunsi olonsa kiusaantuneeksi, vaikka yrittikin vakuutella, että paikka oli oikein mielenkiintoinen ja jännittävä. (SJK, 80.)

Kahvilassakin ollaan miehen näkökulmasta, vaikka se koetaan naisen paikaksi. Tila laajenee äärettömäksi abstraktioksi, jossa ”ei kukaan” on mies.

Kukaan ei voinut rikkoa väriään eikä murtaa rajojaan. Hän oli oppinut sen. Hekin saattoivat tavata vain salaa, pimeillä kaduilla ja autiossa rannassa. Ihmisen määrä oli hakea kaltaistaan ja tarttua kaltaiseensa. (SJK, 80.)

Pimeillä kaduilla tyttö ja Arne sitten tapailevat. Kadut ja puistot ovat tässäkin romaanissa kunnan tytölle vaarallista tilaa. Sisar ajautuu ulos kadulle asti yhdessä Aarnen kanssa, mutta tulee miltei

raiskatuksi. Kaisaniemessä Sisar pelkää jo ja pojan ”epätoivo voittaa” (SJK, 276), hän käy käsiksi tyttöön, ”pakottaa tuon koskemattoman suun avautumaan, sivelee häpeämättömästi hänen selkäänsä, tunkee polvensa noiden hentojen polvien väliin” (SJK, 276).

Tyttö tulee kerrottua myös isänsä, johtaja Sunnilan, äänellä. Miesten puhunnat kohtaavat omituisella tavalla, kun ”tyttö”, ”tytär”, pyytää isäänsä ottamaan tehtaalle töihin Aarnen, jota hän nimittää ystävänsä Maija-Leenan tuttavaksi. Maija-Leenan avulla tyttären uusi naiseus jää vielä isältä piiloon. Tai ehkä isä sijoittaa uutta naiseutta tyttärensäkin, mutta ”leikkiä laskien poskissa konjakin punerrusta” hän saarnaa uuden sukupolven naisen ja miehen toveruudesta:

”Ja se toveruus tarkoittaa nykyään mitä?” sanoi isä leikkiä laskien poskissa konjakin punerrusta.
 ”Kummallisen epäsovinnasta väkeä, te uudet nuoret. Ettekö voisi tyytyä toisiinne niin kuin mekin ennen: Onko erikoisen vitsikästä hakea käsiinsä joku sotaväestä päässyt, kansakoulun käynyt koneharjoittelija. Eihän siitä kuitenkaan tule mitään. Kasvatus, kotiolot, varallisuussuhde, sivistystaso ovat kuitenkin sellainen juopa, että sen voi ylittää vain — hm — no, sinä tietysti ymmärrät sen, teidän tiedätte kaikki, mutta älkäämme loukatko äidin korvia”. (SJK, 113.)

Konservatiivisin asenne puhutaan miehen suulla naisen, perheenäidin, ajatuksiin.

Traagisimmillaan miesten kokemat nuoren naisen hahmot, joita Sisar, tyttö, tytär, representoi, ovat silloin, kun ne lopullisesti kohtaavat nuoren naisen raiskauksessa. Sisar edustaa kummallekin miehelle nuoruuden voimassa tehtyä väkivaltaa, joka kohdistuu nuoreen naiseen. Molemmilla uhreilla, niin johtaja Sunnilan nuoruudessaan raiskaamalla itävaltalaistytöllä, kuin Aarnen raiskausyrityksen kohteeksi joutuneella johtajan tyttärellä, on ”solakat, valkoiset jäsenet” (SJK, 190). Nuoret, pihalla palloa pelaavat naiset, joita johtaja Sunnila katselee ikkunasta, saavat hänet ajattelemaan sekä tytärtään että raiskattua itävaltalaistyttöä nuoruudessaan ja huolestumaan tyttären tulevaisuudesta. Tytär näyttäytyy tämän näyn edessä isälle uuden sukupolven edustajana. Tämän romaanin esitystapaan ei kuulu se, että tytär olisi reaalisesti isänsä häntä katsellessa uusi nainen tai että tytär puhuisi isälleen kuin uusi nainen. Hän representoituu uudeksi naiseksi isälleen monimutkaisesti monen eri hahmon kautta. Ja toisaalta isä ajatuksissaan näkee tyttären tulevaisuudessa juuri niin konservatiivisissa puitteissa kuin hän itse haluaa. Uuden sukupolven naisen raiskauksessa on sisäänrakennettuna nationalistinen,

patriarkaalinen retoriikka. Nuoren naisen ruumis on uhka perinteistä järjestystä ja kansakuntaa uusintavalle naisruumiille ja miehelle. Tämä uhka pitää hävittää, nuori nainen raiskataan. Johtaja Sunnilan tytär miltei raiskataan. Näin hän ehkä asettuu paikoilleen, nationalistiseksi ja hyveelliseksi naisruumiiksi, jonka paikka on koti ja avioliitto eikä kaupungin kadut.⁴⁸¹

Rikas mies katseli ikkunasta. Ensin hän ei sanottavasti kiinnittänyt huomiota tyttöihin. Hän viipyi yhä omissa voitonvarmoissa, kylläisissä, vähän huumautuneissa ajatuksissaan. Nuo nuoret ihmiset saivat kuitenkin hänet ajattelemaan lapsiaan ja vähäinen tyytymättömyyden väre sekaantui sopusointuiseen olotilaan.

Ne olivat uutta sukupolvea ja hänelle vieraat. Mutta molemmissa oli rotua ja myös karaktäärin itu. Muutaman vuoden kuluttua tytär olisi muuan kivi hänen rakennuksessaan. Vuosi ulkomailla ehkä, sitten kutsuja ja juhlia, mahdollisimman väljä piiri tutustumista ja tilaisuuden etsimistä varten. Sopiva avioliitto oli omiaan vahvistamaan kaikupohjaa. (SJK, 151.)

Nainen ei *Surun ja ilon kaupungissa* puhu itse uutena naisena, ja miehen puhumana uusi nainen traagisen kohdattuaan vähitellen vaikenee. Sisar vaikenee uutena naisena ennen kuin on puhunutkaan. Maamies palaa takaisin kotiinsa. Arvomaailma palautuu entiselleen. Vanhaneiti Sunnkvist kuolee, kun hoitajatar on lukenut viimeisen rivin ajanvieteromaanista. Pidän merkittävänä kirjailijan puhuntana sitä, että hän vakavammin otettavassa kaupunkiromaanissaan sysää uuden naisen marginaaliin. Kirjailija puhuu hänestä vähän ja hän puhuu yhden figuurin, ylijäämänaisen, kuolemaan ajanvietekirjallisuutta lukien.

Teoksen illokuutiona on vakava mimeettisyys ja vaikutus lukijaan on sen mukainen. Merkityssisältö on jotenkin uskottava, mutta se jää sittenkin tulkittavaksi ja tulkitaan eri aikoina eri tavalla. Nainen asetetaan perinteiselle paikalleen vakavasti puhuen ja myyttisen tason tuoman arvovallan avulla. Uusi nainen katoaa, mutta jäljelle jää kaupunkiinkin ikuinen nainen kaupungin kivitalon vertautuessa naisen ruumiiseen.

Puhun seuraavassa luvussa lyhyesti siitä, miten Waltari varsin kevyesti, mutta toisaalta lopullisesti, marginalisoi uuden naisen sijoittamalla ilmiön viihderomaaniin. Julkaisemalla romaanin salanimellä hän kertoo, että ilmiö on sysätty syrjään kirjailija Waltarin puhumana.

⁴⁸¹ Melkas 2006, 209-211.

11 KIRJAILIJAN VIIHTEEKSI MARGINALISOIMA UUSI NAINEN: nykyaikainen, sielullisesti kehittynyt, mutta kevättylsä tyttö

Mika Waltarin *Appelsiininsiemenestä* tuli aikansa kohukirja, ja jo tätä ennen Waltari oli reippaasti osallistunut 1930-luvun kirjallisiin taisteluihin, joita osaltaan käynnistivät hänen omat teoksensa. *Appelsiininsiemen* oli ”sivulukugoljattina”⁴⁸² Paavolaisen *Suursiivous*-pamfletin toinen päämaali ja jopa ärsytyksen laukaisija Markku Envallin mielestä⁴⁸³. Paavolainen puhuu teoksessaan Waltarin romaanista omalla ristiriitaisella tavallaan. Hän myöntää, että Waltarin suurin taito on kuvata *ensimmäistä* eroottista värähdystä ja siksi onnistuukin hän todella hyvin kuvatessaan aivan nuorten ihmisten, Kain ja Elsan, rakkauselämää⁴⁸⁴. Paavolainen toteaa edelleen:

Waltarin on omalla pintapuolisella tavallaan onnistunut koskettaa ”ajan hermoa”, sitä todistaa parhaiten se suunnaton suosio, jota hän juuri etupäässä nuorison keskuudessa nauttii.⁴⁸⁵

Appelsiininsiemen herätti suuressa lukevassa yleisössä närkästystä juuri uuden polven elämän kuvauksillaan, niin viattomia ja peiteltyjä kuin ne olivatkin. Panu Rajalan mielestä pahinta aikalaisille oli nuorten seksuaalinelämän kuvaus, esiaviolliset rakkauskokemukset ja abortti vaikkakin vain ajatuksissa häivähtäneenä.⁴⁸⁶ Tekijänimellä M. Ritvala Waltari osallistui vuonna 1938 vielä kerran keskusteluun uudesta naisesta heittäen paradoksaalisesti kaiken ylösalaisin. Waltari lopetti puheensa uudesta naisesta ilmaisten, että nyt asiasta puhuu joku muu ja aivan eri tasolla. Romaani julkaistiin salanimellä M. Ritvala ja se oli koominen viihteellinen romaani, jonka alaotsikkona oli *Vakava ajanvietteromaani*. Toisto toisessa kontekstissa on aina merkki erosta

⁴⁸² Paavolainen 1932, 14.

⁴⁸³ Ks. myös Envall 1994, 29.

⁴⁸⁴ Paavolainen 1932, 116, 117.

⁴⁸⁵ Emt., 117.

⁴⁸⁶ Rajala 2008, 228, 229.

ja siten myös muutoksesta, toteaa Kukku Melkas. Ilmaisun sijoittaminen uuteen kontekstiin muodostaa ilmaisun voiman.⁴⁸⁷ Uusi nainen tuli näin marginalisoitua Mika Waltarin puheena ja jälleen kerran moninkertaisesti. Vakava marginalisoiminen *Surun ja ilon kaupungissa* sai alleviivauksen, kun Waltari puhui ilmiön koomiseksi.

Ihmeellinen Joosef -romaani rakentuu Waltarille ominaisella tavalla: kokemuksiin kommentoivan minäkertojan kerronnan ja dialogin vuorottelulla. Päähenkilö on nuori helsinkiläisnainen, ja hän on romaanin minäkertoja. Nainen minäkertojana on hyvin harvinainen Waltarin teksteissä. Tämä nuori nainen on paitsi oman tarinansa ironinen kommentoija myös melkein sankari. Hän ei ole kertomuksen alkupuolella passiivinen sankarin kohde, vaan hän tuntuu tekevän itse seikkailumatkaa kohteenaan nuori mies. Romaanin spatiaalisen rakenteen loppuessa lukijan on kuitenkin todettava, että tytön sankaruus oli vain moninkertaista ironiaa. Vanhempi minäkertoja tulee kääntäneeksi asiat vastakohtikseen, mutta koska hän tekee sen ironian keinoin, lukijan vastuulle jää, mihin hän uskoo.

Tämä nuori nainen nimeää näennäisesti itse itsensä siksi mikä on. Tyttö nimeää itsensä ensin kertomuksen kertojaksi varsin ironisessa valossa. Itseironia ei ole yhdeksäntoistavuotiaan nuoren naisen puhetta. Näin hän tulee nimenneeksi myös kertojan itseään vanhemmaksi:

Ja koska tämä teos ei missään nimessä tule olemaan mikään pinnallinen ajanvieteromaani, vaan nykyaikaisen, sielullisesti kehittyneen tytön vakava tunnustusromaani (IJ, 5).

Nuori Karin kertoo olevansa ”kypsynyt ajattelemattomasta työstä hillityksi, viileäksi naiseksi, joka resignoituneesti tarkastelee asioita ja ihmisiä ja elää päivän kerrassaan enää liikoja odottelematta niin sanotulta Elämältä” (IJ, 6). Karin käy kertoen läpi uuden naisen ja sukupolven elämäntapoja. Kuvattuaan lyhyesti ja ironisesti isän, papan, joka on ”heikko” tyttäreen nähden ja Toivon, veljen, Karin kuvaa Helsingin kahvilaelämää niin kuin nuori polvi sen kokee:

Kevään varmin merkki on se, että siirrytään Fazerilta Kappeliin ja Grandista Kaivuhuoneelle (IJ, 9).

Niin, tietysti tuollainen elämä on järjetöntä ja typerää ja tarkoituksetonta, mutta neuvohan meille jotain parempaa. Meitä on tyttöjä ja nuorukaisia, jotka emme ole keksineet muuta elämänmuotoa tai ainakaan emme kykene löytämään parempaa elämänmuotoa, vaikka kenties aina

⁴⁸⁷ Melkas 2006, 24.

jokunen joskus tekee haparoivan yrityksen siihen suuntaan ja häviää muutamiksi päiviksi joukosta. Tunnumme kaikki toisemme ja nyökäyttelemme sivumennen kahvilapöydästä toiseen ja muodostamme pienempiä suljettuja ryhmiä, joiden jäsenet vaihtelevat hitaasti erilaisten ystävyyksien, riitojen ja flirttien mukaan. (IJ, 10.)

Tyttö nimeytyy aluksi kertojana ja hänen idiolektinsä on vankka kirjakieli, eikä Helsingin slangisanoja vilahtele puheessa niin kuin Irenen eläytymisesityksissä. Kertojan puhe kuulostaa vanhemman kertojan puheelta: hän ei käytä slangia eikä juuri huudahtele, vaan arvioi ironisesti nuoremman minänsä kokemuksia niistä kertoessaan. Dialogeissa Karinkin puhuu usein huudahdellen ja näissä huudahduksissa on hiukan ei-kirjakielistä idiolektiä: ”Äsh”. Kertoja tulee arvioineeksi alusta lähtien nuoren naisen kohtaamat uuden naisen figuurit ja ne asetetaan nuoruuden kypsyttämättömyyden tiliin. Tekstin kevyt tyyli yhdistyneenä vanhemman ja viisaamman kertojan ironiaan: tapaan tuoda vastakkainen merkitys rinnalle tekee kohtaamiset kovin koomisiksi. Tämä tekniikka tuo kertomuksen relevanssia heti mukaan tekstiin. Näin esitetään uuden naisen ehkä uhkaavin tila: vapaa erotiikka. Karin on se, mihin kirjailija Waltari päätyy naisen eroottisen vapauden suhteen. Irene sijoittuu tässä arvioinnissa vielä pohdiskelun kohdalle. Waltari käyttää retorisenä keinona humoristista toistoa kirjoittaessaan *Ihmeellisessä Joosefissa* uudesta naisesta kaiken sen, minkä on jo kertonut aikaisemmin *Suuressa illusionissa* ja *Appelsiininsiemenessä*. Karin on Caritaksen, ihanan kapinoitsijan, koominen vastine, antiteesi ja toisto.

Olkoon! Päätin kirjoittaessani olla rehellinen! Ja myönnän, että tähän asti en oikeastaan ole ollut rehellinen, vaan olen kiertänyt asiaa ja aivan kuin voittanut aikaa päästäkseni kertomasta noita ikäviä asioita, joita kerta kaikkiaan en tahdo muistella. Niistä kertominen on ikään kuin hidasta hampaan kiskomista suusta, kun kuoletus on ollut epätäydellinen. Vaikka rehellisesti voinkin vakuuttaa, että kuoletus on ollut täydellinen. Tulee vain kuin tympeä maku suuhun. Juttuja on kolme. (IJ, 12.)

Näin ei kukaan nuori tyttö puhu omista rakkausjutuistaan, vaan tässä on äänessä vanhempi, patriarkaallinen, konservatiivinen kertoja, joka ilmaisee arvionsa ja päätöksen eli kertomuksen opetuksen. Karinillakin on kokemus vanhemmasta miehestä: ”Mies oli majuri ja kai noin neljäkymmenen” (IJ, 14). Kertojan äänellä todetaan. ”Jälkeenpäin ihmettelen, miten oikeastaan saatoin olla niin anteeksiantamattoman lumoutunut ja höperö” (IJ, 14). *Appelsiininsiemenen* kertojan eräänä argumenttina oli kannanotto

autoihin: auto on moderni symboli, mutta sillä ei ole myyttistä, ikuista sanomaa. Auton arvo vähenee myös siksi, että sitä ajaa nainen. Kirjailija allekirjoittaa *Appelsiininsiemenen* kertojan arvioinnin sijoittamalla samoja motiiveja käsittelevään viihderomaaniinsa miehen, joka ei kerta kaikkiaan välitä autoista, mutta johon romaanin sankaritar rakastuu, vaikka itse on Buickia ajava nainen ja sellaisena harvinainen Waltarin teksteissä. Automerkki on sama kuin *Appelsiininsiemenessä* ja *Vihreässä hatussa*. Joosef on älykkö ja lausuu ajan ja Mika Waltarin totuuksia: ”Kannatan Corbusier`ta, joka sanoo, että kaikki, mikä on tarkoituksenmukaista, on myös kaunista” (IJ, 61). Joosef tuntee vain ”vähän automerkkejä ja siltä hän näyttääkin” (IJ, 28), mutta ”valmistelee väitöskirjaa filosofian alalta” (IJ, 27).

Waltarin teksti rakentuu tässä johdonmukaisesti: koska Karin Lauraeus on sankari, tai ainakin lähes sankari, hän ajaa autoa. Hän päättää ”lähteä seikkailemaan” (IJ, 50). Maisteri Huttunen, jolla ”oli ohut, avuton kaula ja silmälasit — joka jatkoi opintojaan eikä tiennyt, missä piti käsiään, ja jonka hatun hikinauha oli tahrainen”, herättää sankarittaessa ”jonkinlaista äidillistä huolenpidon tarvetta” (IJ, 51). Tyttö ”käski järjestää Buickimme oven eteen” ja ”kello oli noin viittä yli, kun hän pysähdytti auton ja sijoitti sen katukäytävän viereen ”muiden autojen joukkoon” (IJ, 51). Tähän automatkaan ei sisälly eroottista latausta niin kuin aikaisempiin Waltarin teksteihin, mutta autossa nämäkin nuoret ovat ensimmäistä kertaa kahden ja ”outoa seikkailun riemua” sykki tytön sydän (IJ, 53). Mies määrää, minne ajetaan: silloin kun mies ajaa, hän ei kysy naiselta, minne ajetaan. Joosef Huttunen on kuitenkin hyvin käyttäytyvä, filosofinen, hajamielinen mies, pinnallisesti lukien hyvin ei-patriarkaalinen maskuliini, ja hän esittää määräyksensäkin peitetyn varovaisesti, kuin kysyen, minäkertojan mukaan ”nöyrästi”: ”Ellei teillä ole mitään sitä vastaan, niin ehdottaisin, että ajamme Eläintarhaan” (IJ, 53).

Kun Eläintarhaa on kierretty niin kauan, että ”vaativainen Joosef ilmaisi olevansa tyytyväinen” (IJ, 55), Karin kysyy, minne ajetaan ja Joosef määräsi hänet ohjaamaan kaupunginmuseon eteen. Kaupunginmuseoon tutustumisen jälkeen Joosef ”kuiskasi värisevällä äänellä”, että hän voisi kutsua Karinin boksiinsakin, ”mutta siellä on vähän huono siivo” (IJ, 56). Autoretki päättyy Joosefin kotiin, joka ei rinnastu mihinkään *Appelsiininsiemen-*romaanin kotiin. Autoretken kohteena Eläintarha tuntuu saavan samoja merkityksiä kuin *Appelsiininsiemen-*romaanissa, vaikka nämä tekstit ovatkin niin erilaisia sävyiltään ja tyyliiltään. Kirjailija viestii samoja asioita erilaisissa muodoissa, kuten hän tekee läpi koko tuotantonsa. Vakavassa viihderomaanissa *Ihmeellinen Joosef* tehdään myös autobussimatka, joka sekin on teoksen metaforarakenteessa hyvin samansuuntainen kuin *Appelsiininsiemen-*

romaanissa. Ensin sankaritar tekee ystäväjoukkonsa kanssa autoretken Tampereelle. Tämä autoretki oli alkuun ”sellainen kuin ne aina ovat” (IJ, 124).

Rusketuimme, ajoimme pari kertaa ojaan, söimme säilykepurkeista ja pysähdyimme illoiksi aina jonnekin, missä oli tilaisuus tanssia tai haastatella jotakin tuttavaa (IJ, 124).

Automatkassa on samaa kuin autobussimatkassa, jonka Irene teki Kesäniemessä. Ja matka onkin askel seuraavaan: bussimatkaan. Joukko saapuu kaksi päivää ennen juhannusta Tampereelle, jossa Karin lähtee yksinään kävelemään ”aivan suunnitelmatta ja tarkoituksetta” (IJ, 125), joutuen linja-autoasemalle, jossa hän näkee tutun nimen.

Jos halusin, saatoin ajaa Laurilan tienhaaraan, ja sieltä oli vain kilometrin verran käveltävää. Ja bussi lähti seitsemältä aamulla (125).

Tyttö on tässä porukalla pitämässä hauskaa ja tanssimassa, ja häntä vetää bussimatkalle aivan päinvastainen tarve kuin Ireneä Kesäniemessä: tarve päästä irti ystäväporukasta. Toisaalta tarve on sama kuin Irenellä: eroottinen kaipaus johonkin, mitä ei vielä tunne. Maalla, Laurilassa, on kotiopettajaksi palkattuna ihmeellinen Joosef, johon Karin tuntee vetoa. Koska automatkat, jopa itse Buickia ohjaten, ovat tälle uudelle naiselle kovin tuttuja, on bussimatkassa sinänsä seikkailun tuntua. Tässä mielessä Karin on paljonkin edeltäjänsä, Ireneä modernimpi. Bussimatkaa ei kuvata, tärkeätä on perille pääsy.

Ja joka tapauksessa oli hiukan seikkailun makua tuossa, että kesken kaiken mitään ennakolta ilmoittamatta hävisin, nousin bussiin ja kenenkään minua odottamatta yllätin Laurilan (IJ, 126).

Karin kerrotaan enemmän uuden naisen näköiseksi kuin Caritas tai Irene, mutta huumorin retoriikalla Karinin sankaruus ja uusi naiseus mitätöidään. Karin tekee uimamatkankin, mutta sankareina ovat kuitenkin uimassa olevat nuoret miehet, ennen muita Joosef, joka alkuun nimettiin lähinnä huvittavaksi antisankariksi. Joosef myös pelastaa Karinin, ainakin nimellisesti. Uimataito oli muuan niistä asioista, joista Karin oli ylpeä, mutta hänen rohkea matkansa päättyy kuten kaikki muutkin hänen tekemänsä seikkailumatkan osat, minäkertojan ironiaan

”Kaarina, älä mene liian kauas”, kuului rannalta Toivon

varoittava ääni⁴⁸⁸. Nauroin ja paransin vauhtia.

”Karin, teidän on heti tultava takaisin tai minä haen teidät!” Se oli Joosef.

”Herra on hyvä vain!” — Käännyin selin kellumaan nähdäkseni intiaanien toimenpiteet. He ottivat molemmat vauhtia rannalta ja molskahtivat jymisten veteen. Sileä hylkeenpää lähestyi minua ihmeteltävää vauhtia, käsivarret kohoilivat vuorotellen halkovin vedoin. Toivo jäi jälkeen jo ensi metreillä.

Olin niin hämmästynyt, että vajosin ja sain suuni täyteen vettä. Sillä en unissakaan olisi arvannut, että Joosef omaisi joitakin ruumiillisia taitoja. Hänen kömpelöt eleensä ja arasteleva käyntitapansa todistivat mielestäni, ettei hän kyennyt hallitsemaan ruumistaan. Mutta nyt minua lähestyi peloittavaa vauhtia kouliintunut uimari. — Käännyin kiireesti, mutta en ehtinyt päästä vauhtiin, kun jo Joosefin pää ilmestyi huohottaen rinnalleni. Ponnistelin eteenpäin kaikin voimin, mutta harvoin, huolettomin liikkein Joosef pysyi koko ajan rinnallani. Minua alkoi väsyttää ja luovuin ponnistuksistani. (IJ, 148.)

Poikkeuksellista Waltarin muihin teksteihin nähden on se, että tässä uivat sekä nainen että mies. Tässä mielessä naisessa on ainakin hiukan sankaria, mutta hän ei ole sitä yksin, vaan tarvitsee siihen miestä.

Tässä romaanissa myös ruumiinkulttuuri tulee käsiteltyä tarkemmin kuin muissa Helsinki-romaneissa. Vaaskivi puhuu saksalaisesta alastomuuskulttuurista, joka ulotti ilmaparannuksen sekä ruumiin että sielun alueelle ja joka syntyi vuosisataisen ruumiinkieltämisen reaktiona, ”ja riistäessään väärän teeskentelyn verhot fyysillisen kauneuden edestä se tahtoi samalla karkoittaa ne epäterveelliset ihanteet, joita 1800-luvun hämärämoraali oli pitänyt kunniaissa”.⁴⁸⁹ Joosefin ansiosta uimaranta, jonne Karin lähtee uimaan ensimmäisenä päivänään maalla, on ”täynnä eri-ikäisiä ja kokoisia pojan veijareita, jotka olivat paahtuneet mustanruskeiksi ja joilla ilmeisesti oli sanomattoman hauskaa” (IJ, 129). Sen sijaan useimmilla heillä ei ollut uimapukua, mikä hermostutti kovasti nuorta naista, joka tuota ”rosvojoukkoa” (IJ, 130) katseli. Tämän rosvojoukon päällikkö oli Joosef, joka ilmestyy myöhemmin samana päivänä Karinin eteen niin kuin mustanruskeaksi paahtuneen poikajoukon komentajalle sopiikin:

⁴⁸⁸ Toivo tosiaan nimeää Karinin suomalaisittain Kaarinaksi.

⁴⁸⁹ Vaaskivi 1938, 74.

Voin vilpittömästi sanoa, että tunsin Joosefin vain silmälaseista ja pään asennosta. Hänellä oli jalassa likaiset voimisteluhousut, joissa oli multaa, olkia ja navetanjätteitä. Tuskinpa hurjimmallakaan mielikuvituksella varustettu ihminen olisi uskaltanut väittää, että niitä oli joskus silitetty. Housut ulottuivat puolisääreen, mutta sukkia en nähnyt. Avokaulainen paita oli selästä revennyt, arvattavasti muisto piikkilanka-aidan alta ryömimisestä, ja ruskea iho pilkotti halkeamasta. (IJ, 133.)

Humoristisin retorisin keinoin nimetään myös maisteri Joosef Huttunen, josta sitten tulee Karinin rakkauden kohde ja lopulta sulhanen. Hänessä Waltari myös kuittaa nuoruuden seikkailijasankarin paradoksin keinoin. Mies näyttäytyy aluksi antisankarina, likinäköisenä nahjuksena, Karinin ollessa muka sankari, mutta näin ironian keinoin hyläten kirjaimellisen merkityksen ja tuoden vaihtoehtoisia tulkintoja⁴⁹⁰ kirjailija jättää tulkinnan lukijalle. Karin toteaa kertomuksen lopuksi, että Joosef on ”suuri ja hyvä ihminen” (IJ, 211). Joosef on pitkin kertomusta osoittautunut aivan kirjaimellisestikin sankariksi, vaikka nahjuksen ulkonäkö silmälaseineen säilyy.

Kertomuksen orientaatiota ja komplikaatiota on vaikea lukea kaiken ironian alta. Koko tekstin liioitellun humoristinen retoriikka viestii siitä, että uusi nainen -ilmiö on vakavasti otettuna käsitelty muissa teksteissä ja liioitellun naurettavuuden kautta se marginalisoidaan kirjailijan puheena. Se tulee myös marginalisoitua siksi, että kirjailija Waltari käyttää salanimeä M. Ritvala. Teoksen illokuutioksi jää humoristinen, mimeettinen sävy ja sen perlokuutio on voimakas, naiivi huvittavuus ja uusi nainen -motiivin marginalisointi. Kuten totesin aikaisemmin Aristoteleeseen vedoten, argumentaatio ei tapahdu tyhjiössä, vaan siinä oletetaan tietynlainen suhde puhujan ja kuulijan välille. Waltari on toisaalta käyttämällä huumoria osoittanut erityisen suurta luottamuksenosoitusta lukijaa kohtaan. Kirjailijalla on ainakin hyväksyvä sisäislukija.⁴⁹¹

⁴⁹⁰ Ks. Blomstedt 2003, 166.

⁴⁹¹ Tekstistä abstrahoitava hypoteettinen lukijajahmo, Hosiaisuus 2003, 848, ks. myös Eräsaari 2006, 80.

12 LOPUKSI

Kirjailijan ammattiin kuuluu osallistua kirjoituksillaan ajan ilmiöihin. Waltari on ollut ennen muuta fiktion tekijä, vaikka hän kirjoittikin ansaitsemistarkoituksessa myös tilaustöitä. Nekin kuitenkin yleensä olivat sepitteitä, kuten esimerkiksi hänen varsinainen esikoisromaaninsa, *Jumalaa paossa* (1925). Waltarin metodina oli tuoda asia monesta eri näkökulmasta valaistuna ja tämän hän teki toistaen. Hän toisti joko samaa figuuria, samaa myyttiä tai samaa motiivia teoksessa tai eri teoksissa. Läpi tuotantonsa hän teki näitä molempia. Tämä teki Waltarista ilmiön. Hän oli mitan ylittäjä sekä määrällisesti että luovuuden normaalit kehykset rikkovana ja hänen kohtalonaan oli johtuen juuri tästä ilmiömäisestä taituruudesta saada osakseen ääretöntä kiitosta ja yhtä ääretöntä moitetta. Markku Envall toteaaakin, että palvojat ja arvonkiistäjät synnyttävät tällaisten kehyksiä rikkovien jättiläisten kohdalla toisensa ja pitävät toisensa tasapainossa. Syntyy kultti ja vastakultti.⁴⁹² On kuin tässä olisi toiminut myös Waltarin kirjoitustapa.

Waltari on lukijoitten keskuudessa nähty nerokkaana nimenomaan historiallisten romaanien, ennen muita *Sinuhe egyptiläisen*, kirjoittajana ja tutkijat ovat pitäneet tuotannon parhaana osana hänen pienoisromaanejaan.⁴⁹³ Itse kiinnostuin tutkijana hänen tekstiensä esteettisestä struktuurista, tuosta teesin ja antiteesin jatkuvasta kaleidoskooppimaisesta kuvaamisesta teoksissa ja siitä, että hän tuotti tuota ristiriitaa tai toisaalta sopusointua myös eri kirjallisuudenlajien avulla. Hän oli vakava kirjailija ja viihdekirjailija tuoden samoja figuureja, motiiveja ja rakenteita molempiin lajeihin.

Uusi nainen aiheena avautui minulle tekemäni lisensiaatintyön myötä. Edellisen tutkimukseni tuloksena oli havainto siitä, että Waltari kuvasi läpi koko tuotantonsa miehen ja naisen suhdetta paljolti myyttisen seikkailumatkan kaavan mukaisesti ja että miehen matkan kohteena ollut nainen muuttui 1930-luvun teksteissä. Waltari toi esille uuden naisen kokonaisuena ensimmäisen kerran romaanissaan *Appelsiininsiemen*, mutta koska hän kirjoitti ilmiön monesta eri näkökulmasta katsoen, kuten olen edellä kuvannut, siitä tuli moniselitteinen ja kysymyksiä herättävä. Tällainen teos on omiaan herättämään teoslähtöisen tutkijan mielenkiinnon. Waltarin teos pohtii eikä vastauksia tule. Tämä hämäänyttävä ristiriita on tutkimukseni eräs tulos. Teosten yhteinen retoriikka on lukijan hämääminen. Minun kohdallani argumentaatio toimi näin. Waltarin

⁴⁹² Envall 1994, 395.

⁴⁹³ Emt. 397; ks. myös Alajoki 1988, 4.

laajan romaaniutuotannon jäsentäviä konflikteja oli Markku Envallin mukaan idealismin ja realismin sekä näiden erityyppisten edustajien vastakkainasettelu. Konflikti on joko avoimeksi jätetty tai piileviä kannanottoja sisältävä ja ristiriidan erityyppisiä ratkaisuyrityksiä esiintyy pitkin tuotantoa. Alkuperäiset kysymykseni, jotka esitin tämän tutkimukseni alussa, jäävät nekin vaille vastauksia ja siinä on näiden romaanien relevanssi ja perlokuutio. Ne jättävät lukijan ymmälleen. Koska Waltari pohti uutta naista vielä romaanissaan *Ihmeellinen Joosef*, voin minä tutkijana kuitenkin saada joitakin vastauksia kysymyksiini. Waltarin romaaniutuotanto hahmottuu pareiksi, joista yksi on *Appelsiininsiemenen* ja *Ihmeellisen Joosefin* muodostama pari⁴⁹⁴. Pariin tuo oman lisänsä romaani *Palava nuoruus*, joka ilmestyi niiden välillä ja ennen muuta *Surun ja ilon kaupunki*, joka muodostaa näiden tekstien kokonaisuudessa toisella tavalla keskustelevan parin romaanin *Appelsiininsiemen* kanssa. Myös esikoisromaani *Suuri illusione* muodosti parin *Appelsiininsiemen*-romaanin kanssa käsitellessään uuden aikakauden ilmiöitä.

Uusi nainen ei *Appelsiininsiemen*-romaanissa nouse tapahtumien johtajaksi eikä hänestä tule seikkailijaa, vaikka siltä jossain vaiheessa tuntuukin. Ireneistä ei tule heroista naista, joka suorittaisi sankaritekoja. Hän pääsee niitä lähelle, mutta aina miehen kautta ja miehen seurassa. Hyvin harvoin naiset ovat romaanissa fyysisesti ilman miesseuraa. Naisseurassakin on aina mies mukana, ellei muuten, niin naisten näkemyksissä. Nainen ei ole sankari siinä mielessä, että hän olisi kokonainen tai löytäisi tarinan myötä itsensä kokonaisena, suhteessa itseensä.⁴⁹⁵ Länsimaiseen mytologian arkkityyppiin kuuluva matka, joka kulminoituu sankarin uudestisyntymisen ihmeeseen, säilyy Waltarilla maskuliinisena metaforana. Waltaria ei uusi nainen -kirjailijana voi verrata Aino Kallakseen, joka jo 1913 kertoi naisen, Mai Meritsin, novellissa *Lasnamäen laiva* mytologisten sankarien naiselliseksi vastineeksi.⁴⁹⁶ Mies on *Appelsiininsiemen*-romaanissa sankari, subjekti. Näin hän on myös *Ihmeellinen Joosef* -romaanissa. Naisessa on ehkä alkuun hiukan enemmän sankaria *Suuri illusione* -romaanissa, mutta tämä naisseikkailija katoaa Ranskaan tuhottuaan miehet ympäriltään. Loppujen lopuksi Caritaskin on vain miehisen seikkailun ja matkan kohde. Jonkinlainen toivon pilkahdus jää Pikkuveljen tyttöystävän muodossa. Hän on ehkä tekevä sen, hän on ehkä tuo herooinen nainen, mutta hänkin vain yhdessä miehen, toverin kanssa. *Appelsiininsiemenen* Irene unohtaa tämän toveruuden ja palaa perinteiseen naiseuden diskurssiin. Hiukan häneen jää heroisuutta

⁴⁹⁴ Vrt. Envall 1994, 396.

⁴⁹⁵ Ks. Työlähti 2006, 29.

⁴⁹⁶ Melkas 2006, 49-50, ks. myös Alajoki 1988.

Suuren illusionin Pikkuveljen tyttöystävästä: hän asuu Ilmarin kanssa, mutta omassa huoneessaan töölöläisdubletissa eikä tee ruokaa, vaan hakee sitä keskuskeittiöstä. Hän kuitenkin tulee raskaaksi ja ruokkii siten seuraavaa sukupolvea toteuttaen perinteistä diskurssia. Nainen on sama kautta aikojen, vaikka hän näennäisesti muuttuisikin. Uusi nainen ilmiönä marginalisoituu. Myöhemmissä romaaneissa marginalisointi tapahtuu myös puhunnan tasolla. *Palavassa nuoruudessa* ja *Surun ja ilon kaupungissa* uusi nainen ei enää puhu. Kertoja ei puhu hänen kauttaan eikä hän henkilönä puhu. *Ihmeellisessä Joosefissa* uusi nainen puhuu koomisesti ja koomisena.

Toinen kysymykseni koski julkisen ja yksityisen dilemmaa naisen kohdalla, mutta kysymys oli avoin enkä löytänyt siihenkään selkeää vastausta. Kaupunki avautui Irenelle ja muille uusille naisille romaanissa, mutta jäi suljetummaksi kuin uudelle miehelle. Toveruuden myötä hän kuitenkin miehen kautta pääsi kokemaan kaupunkia aivan eri tavalla kuin äitinsä sukupolven naiset, joille kaupunkipaikat olivat koti, hautausmaa ja niitä erottavat muutamat kadut. Kaupunki laajenee naiselle, mutta sulkeutuu uudelleen kodin sisälle alkavan raskauden myötä. Pieni toivonpilkahdus jää tässäkin ja toisaalta tulee taas vihje naisen perinteisestä ympäristöstä, maaseudusta ja mullasta. Ikkunapöydällä olevassa kukkaruukussa on puhjennut hento taimi, vaikka ollaankin töölöläisdubletissa. Tämän taimen on kasvattanut vähän kuin vahingossa mies, Ilmari, ja mies ensimmäiseksi sen vaaleanvihreän, hennon ja haikean elämänalun näkeekin. Ehkä tässä on kuitenkin uutta avaruutta myös Irenen Helsinkiin, mutta taas miehen, kumppanin, myötä koettuna. Isän kuoleman myötä nuorelta naiselta hävisi ”jotakin korvaamatonta ja kallisarvoista, jotakin, jota oli mahdotonta enää koskaan saada takaisin” (AS, 508). Mies, joka kokee, jotta nainen voisi kokea, on nyt nuori mies, aviomies. Näin häivähdys siitä jostakin tulee takaisin. Kertojan illokuutio pohdiskeluna kulkee loppuun asti mukana. Isän maailma, perinteisen miehen maailma, oli sittenkin ehkä se oikea. Jotakin siitä on nyt kuitenkin vielä tallella: kukkaruukussa kaupunkidubletissa on pala maata ja multaa ja uuden sukupolven mies on tuon maapalan haltija. Romaanin merkityssisällön esittäminen kysymällä ja pohtimalla viestii siitä epävarmuudesta, joka liittyi kaikkeen uuteen tilanteessa, jossa vanhat normit ja arvot rapautuivat. Epävarmuus puhutaan nimenomaan miehisenä tunteena. Uusi nainen pelottaa miestä.

Onko uudenaikainen nainen Helsinki-romaneissa sittenkään moderni muuten kuin ulkoisesti? Onko hän edes ulkoisesti moderni? Polkkatukka, silkkisukka on sama nainen kuin nainen ”Pyramidiuni”-runossa: nuori ja uusi ja ikuinen. Tämä on Waltarin teksteissä hallitseva naisdiskurssi. Nainen on miehen hurmion kohde aina ja ikuisesti, läpi muuttuvien aikojen. Hänestä tulee toveri, mutta mies on silti toimiva sankari ja nainen toiminnan kohde. Tämä viesti

tulee selväksi sen kokonaisuuden myötä, minkä muodostavat *Appelsiininsiemen* ja sen kanssa dialogia käyvä *Ihmeellinen Joosef*. Diskurssin alkuperäinen määritelmä edestakaisesta liikkeestä toteutuu Waltarin tekstien kokonaisuudessa ja Waltari näyttäytyy tekniikaltaan yllättävän modernina kirjailijana, vaikka hän käyttääkin perinteisiä diskursseja. Vanhanaikainen tai ikaikainen kirjailija on kuitenkin sanomansa sisällön perusteella. Vai onko hän sittenkään vanhanaikainen, koska tarinoiden yhteinen illokuutio on pohtiva kysyminen ja epäröinti?

Waltari on taitavan moniselitteinen myös tuodessaan diskursseja moniäänisesti esille ja rakentaessaan kertomuksia spatiaalisen juonen varaan. Spatiaalista rakennetta tulee Waltarin tekstien kohdalla lukea myös teoksesta toiseen. Vasta *Suuri illusio*, *Ihmeellinen Joosef* ja *Appelsiininsiemen* ja toisaalta *Appelsiininsiemen* ja *Surun ja ilon kaupunki* yhdessä luettuina antavat niitä vastauksia, joita tutkija odottaa löytävänsä kirjailija Waltarilta. Esikoisromaani on kuin esipuhe ilmiölle eikä siinä vielä pohdiskella ollenkaan uutta naisen osalta. Feminiininen modernius puhutaan, mutta siitä ei argumentoida. Nainen ja mies ovat loppujen lopuksi *Ihmeellisen Joosefin* uuden sukupolven diskurssissa päinvastaisissa asetelmissa kuin vakavammassa romaanissa *Appelsiininsiemen*. Diskurssi kulkee edestakaisin suhteessa heroisuuteen päätyen vasta romaanin lopussa siihen, mihin huumorin keinoin ja minäkerronnan rakenteen avulla vihjataan pitkin romaania. Myös uudenaikainen nainen ja perinteinen nainen -diskurssit puhutaan toistensa kanssa keskustelemassa. Ulkoisesti moderni nainen, joka ajaa Buickia ja tekee seikkailumatkaa, on kuitenkin miehen seikkailumatkan kohde. Hän ei ole seikkailumatkan sankari, vaikka romaanin alussa siksi näyttäytyy. Hän ei ole itse sankari. Hän ei löydä itseään ihmisenä ilman miestä. Mies on naamioitunut ei-sankariksi, mutta paljastuu kuin antiikin näytelmässä lopulta sankariksi. Hän ei olekaan se, miltä aluksi näytti: ”nahjus, likinäköinen, epäkäytännöllinen nahjus”, jonka kaikki liikkeet ”ilmaisivat taitamattomuutta ja aloitekyvyttömyyttä” (IJ, 31). Yhdeksäntoistavuotias, ”kyllästynyt, hieman vastenmielisesti harrastukseton tyttö, jolla on kolmikymmenvuotiaan vanhanpiian sielu” (IJ, 16) huomaa tulleen ”vanhanaikaiseksi”, koska ei kaipaa ”muuta kuin saada uhrautua hänen puolestaan”, koska Joosef on ”paras ja jaloin ihminen, minkä hän milloinkaan oli tavannut, epäitsekäs, ymmärtäväinen ja hyvä (IJ, 211). Tämä mies toteaa nuorelle tytölle, että ”meidän on tehtävä elämämme seikkailuksi” (IJ, 216), johon Karin vastaa ”nöyrästi, niin kuin tulevan aviovaimon sopii”:

”Sinun kanssasi elämä on seikkailua, Joosef.(...) Sillä tiesin, että Joosefin kanssa eläessäni jokainen hetki olisi epävarma ja jokainen uutinen yllätys. Joosefissa oli ihaninta se, että ettei koskaan etukäteen voi tietää, mitä

hän seuraavalla hetkellä sanoo tai tekee. (IJ, 216.)

Ulkoisesti kovin moderni Karin on niin kuin Irenekin ikiaikainen, perinteinen nainen. *Appelsiininsiemen*-romaani ei ole viihteellinen siinä mielessä, että identiteetit määrittyvät relationaalisesti. Samaa voidaan sanoa viihteellisemmästä romaanista *Ihmeellinen Joosef*. Vaikka identiteetti ei välttämättä muutu, suhde toiseuteen, naisen suhde mieheen on tämän kertomuksen lopussa eri kuin alussa. Myös yksityisen ja julkisen dilemma päättyy naisen kohdalla *Ihmeellinen Joosef*-romaanissa samaan kuin romaanissa *Appelsiininsiemen*. Naisen paikaksi jää koti. Nuoren naisen paikaksi tulee oman lapsuudenkodin ja kaupungin julkisten tilojen jälkeen nuoren vaimon paikka: oma, puolison järjestämä koti ”ikivanhan vuokratalon toisessa kerroksessa” (IJ, 214). Waltari tulee näin ilmaiseeksi ajan perinteistä käsitystä siitä, että julkisista tiloista uuvuttavin, katu, ei ole naisen paikka. Moderni kaupunkielämä on ollut katseen kulttuuria, joka on naiselle ollut ongelmallinen, sillä katseet ovat kohdistuneet mielellään ja tunkeilevasti naiseen ja hänen ruumiiseensa⁴⁹⁷. Tutkimani romaanipari kuuluu sittenkin niihin kaunokirjallisiin esityksiin, joissa on esitetty moderni tunne vain miehen saavutettavissa olevaksi. Samaa viestii kaksi muuta teosparia yhdessä luettuina: *Suuri illusione* ja *Appelsiininsiemen* sekä *Appelsiininsiemen* ja *Surun ja ilon kaupunki*. Vertailuaineistona ollut kolmas Helsinki-romaani: *Palava nuoruus*, vahvistaa omalla tavallaan näiden kolmen teosparin puhunnan naisesta ja naiseudesta. Nainen puhutaan tässäkin romaanissa vain miehen kokemuksen kautta.

Waltari päätti teostensa välisen puhunnan uudesta naisesta koomisella ajanvieteteoksella *Ihmeellinen Joosef*, mutta hän puhui aiheesta vielä ohimennen ja kuin valmiiksi puhutusta *Surun ja ilon kaupungissa*. *Palavan nuoruuden* Juhanin ajatuksissa tämä on kerrottu näin: ”Mutta sittenkin kesti monta vuotta, ennen kuin hän saattoi hymyillä tuolle jutulle sen ajan kuluessa saadessa hiukan koomillisen värityksen” (PN, 275). Toistaen kirjoittava Waltari kirjoittaa koomisen puhunnan uudesta naisesta vielä kerran romaanissaan *Surun ja ilon kaupunki*. Tässä romaanissa painottuu kaikilla kerronnan tasoilla kovin voimakkaasti ilmiön jonkinlainen loppuminen. Tarinan tasolla koominen vanhapiika, josta löytyy uuden naisen omituisimpia piirteitä, kuolee. Kuolema ja koomisuus yhdistyvät omituisella tavalla. Toisaalta vastakohtapariksi asetetaan myös Paavolaisen tapaan reaalielämä ja kirjallisuus. Vanhaneiti haluaa ennen kuolemaansa saada kuulla jatkokertomuksena ilmestyvän ajanvieteteromaanin loppuun. Lääkäri neuvoo hoitajatarta toteuttamaan potilaan toiveen puhuen samalla juhlallisesti

⁴⁹⁷ Kortelainen 2005, 15.

”exituksesta” (SJIK, 33). Se, yleisö, jolle romaani on kerrottu, on jo hyväksynyt esitetyt väitteet; näin kirjailija ainakin olettaa esitettyään asian jo aikaisemmissa teksteissä. Kertoja ei kysy ja pohdi alituisen, koska hänen argumentaationsa kohdistuu tässä romaanissa selkeämmin yhdelle yleisölle: sille, joka ymmärtää uuden ja vanhan sukupolven arvojen taistelun. Uutta naista ei pohtien ja kysyen enää kyseenalaisteta. Hän on olemassa, mutta vanhentuneena, laimentuneena ja kärjekkäimmiltä osin kuolleena.

Waltari tuo ilmiön esille jo esikoisromaanissaan *Suuri illusione* ja kirjailijana hän osasi tuottaa sanomisessaan eri retorisia tekoja. Esikoisromaanissa hän keskittyi merkityssisältöön, lokuutioon. Ilmiö oli kuitenkin niin merkittävä omana aikanaan, että Waltari on tuloksesta päätellen halunnut osallistua keskusteluun enemmän kuin vain tuomalla asian esille. *Appelsiininsiemenessä* hän lähti mustavalkoisin vastakohtin kuvaamaan uutta elämänmuotoa ja päätyi perinteiseen. Tässä romaanissa nousee illokutiiviseksi sävyksi mimeettisen lisäksi pohdiskelu ja kysely. Waltari kävi kirjailijana ajalle tyypillistä keskustelua: epäsovinnainen, huvittelunhaluinen poikatyttö silkkisukkineen ja leikkotukkineen koettiin hyvin ristiriitaisena. Toisaalta hahmo herätti ihailua, mutta toisaalta tämän tyttötyypin pelättiin hylkäävän naisen perinteisen tehtävän, äitiyden. Hän toi tekstiin piilotellen kertojan äänenä ja avoimesti eri näkökulmien kautta molempien näkemysten hyviä ja huonoja puolia. Jo näiden kahden romaaniparin yhteinen perlokuutio, vaikutus lukijaan, on hämmennys. Tätä perlokuutiota Waltari vielä vahvistaa seuraavilla Helsinki-romaneillaan, joissa ilmiö marginalisoidaan ensin muuttamalla sen vakavammassa romaanissa maskuliiniseksi puheeksi ja myöhemmin kevyessä ajanvietteromaanissa pelkästään huvittavaksi.

Omaa keskusteluaan kirjailijana hän kävi siirtäen puhunutta henkilöstä toiseen ja teoksesta toiseen. Kirjailijan puhunta, kun otetaan huomioon ilmauksen sanomisen eri tasot, aukeaa vain tarkan fiktiivisen tekstin hierarkkisen rakenteen ja eri tasojen diskurssien lähiluvun avulla. Waltari käsitteli uutta naista Helsinki-romaniensa avulla. Siksi olen päättänyt rajaamaan tämän tutkimuksen kohteen tällaiseksi tiedostaen, että vain tarkasti lähilukien voi löytää Waltarin fiktiivisen kerronnan rakenteellisen ja retorisen nerokkuuden. Koska Waltarin kirjailijan diskurssiin ja sen retoriikkaan kuuluu toisto, olen tutkijana ottanut riskin omaan tekstiini tulevasta toistosta. Toistoa lisää myös lähestymistapani. Tutkimieni romaanien muodostaman kokonaisuuden tärkeä lokuutio, merkityssisältö, on uuden naiseuden kohtaaminen. Teosten muodostaman sarjan illokutiio, pohdiskelu, kyseenalaistaminen, antaa uutta tietoa kunkin yksittäisen teoksen lokuutiosta. Kirjailijan näin saavuttama perlokuutio, vaikutus lukijassa, on mielenkiintoinen. Perlokuutio riippuu kovasti lukijan lukupaikasta Nykyaikaisessa feminiinisessä lukijassa, enkä tarkoita

nyt biologista sukupuolta, teossarja saa aikaan voimakkaan hämäännöksen. Tämä on mielestäni Waltarin kirjailijan retoriikan nerokkuutta. Waltari on käyttänyt santataiteessaan varsin taitavasti perspektiiviä, taiteen keinoa näyttää kokijalleen monien näkökulmien hämääntävä kirjoa. Yhtä ainoata totuutta ei fiktion kirjoittajalle ole olemassakaan. Hänen tehtävänsä ei ole kuvata tapahtunutta, vaan sitä, mikä olisi voinut tapahtua, ja näin hän eroaa historioitsijasta tai esseekirjailijasta. Fiktio on näin ollen filosofisempaa ja vakavampaa kuin historia.⁴⁹⁸ Fiktio on ainutlaatuinen esitysmuoto, sillä se luo omaehtoisen maailmansa, jota ohjaavat muodolliset mallit eivät toimi missään muissa esityksen järjestelmissä.⁴⁹⁹ Waltari on osannut käyttää tätä esitysmuotoa myös monen romaanin kokonaisuuksia yhdessä hyödyntäen. Hän on ollut moderni kirjailija, vaikka häntä ei sellaisena omana aikanaan eikä myöskään myöhemmässä kirjallisuudentutkimuksessa ole pidetty.

Markku Envall toteaa analysoidessaan Waltarin pienoisoromaania *Ei koskaan huomispäivää*, että Waltari luottaa älykkääseen lukijaan ja vaikka kertomus vetävällä pinnallaan palvelee nopeakin lukijaa, moni vivahde vaatii tarkkaa silmää.⁵⁰⁰ Envallin lausuma pätee mielestäni koko Waltarin romaanituotantoon ja kirjailijana ilmiömainen Waltari on ansainnut myös yksittäisiin teoksiinsa kohdistuvan tarkan tutkimuksen. Olen halunnut laajentaa sitä kovin suppeaa käsitystä, mikä kirjailija Waltarista on sekä suuren, lukevan yleisön, että tutkijoiden piirissä. Waltari on kirjoittanut muutakin kuin kaukaista historiaa kuvaavia romaaneja. Tässä Waltarin romaanituotannossa on viihteeksikin luokiteltuna kovin taitavasti rakennettua tekstiä, kuten romaani *Appelsiininsiemen*. Envall toteaa *Appelsiininsiemenen* olevan esimerkki sellaisesta kaunokirjallisuudesta, joka tallentaa yksityiselämän kokemusta menneisyydestä ja työ menee hänen mielestään hukkaan siinä suhteessa, ettei historiantutkimus käytä sitä aineistonaan.⁵⁰¹ Koetan omalta osaltani korjata tätä kirjallisuuden historian kohdalta. Ja kuten olen tutkimuksessani todennut, näiden romaanien yhteinen kaari puhuu enemmästäkin kuin *Appelsiininsiemenen* tallentamasta yksityiselämän kokemuksesta 1900-luvun alussa. Waltarin ilmaisi ajatusta siitä, että yksilö on sukupolvien ketjun rengas ja nykyaika on menneisyyden jatkumo paitsi eri romaaniensa sisällä myös näiden tekstien yhdessä tuottamalla diskurssilla. Tällaiseen eri teosten väliseen keskusteluun uudesta sukupolvesta toi tärkeän lisänsä *Appelsiininsiemen*. Ilman kyseisen romaanin luentaa Waltarin viesti jää vaillinaiseksi. Viesti kuitenkin tarvitsee muiden Helsinki-

⁴⁹⁸ Aristoteles 1967, 27.

⁴⁹⁹ Cohn 2006, 7.

⁵⁰⁰ Envall 1994, 112.

⁵⁰¹ Envall 1994, 26.

romaanien luentaa. Uusi nainen -ilmiön kaari tulee kokonaiseksi näiden kaikkien tuottamien diskurssien myötä ja kirjailijan diskurssi löytyy myös historiallisten romaanien argumentoinnista:

Kaikki palaa ennalleen eikä mitään uutta ole auringon alla eikä ihminen muutu, vaikka hänen vaatteensa muuttuvat ja myös hänen kielensä sanat muuttuvat. (SE, 8.)

Naisen vaatteet muuttuvat, mutta miehelle hän on aina sama. Uusi nainen on uusi eikä hän ole uusi, vaan ikuisesti sama. Tämän naiseuden ikiaikaisuuden miehelle Waltari toteaa jo runossaan ”Pyramidiuni” ja hän toistaa motiivia läpi tuotantonsa. Waltari puhuu uudesta naisesta eri yleisöille romaaneissaan, hän kyseenalaistaa ilmiön joutumatta kuitenkaan naurunalaiseksi. Tämä taito rakentaa teoksesta toiseen kulkevaa kirjailijan diskurssia ajankohtaisista, polttavistakin aiheista on mielestäni kirjailija Waltarin ammattitaitoa. Ammattitaitoon kuuluu myös se, että kepeäksi viihteeksikin leimattu teksti tuo esiin sellaista, mitä ei ensi lukemalla ehkä huomaa. *Appelsiininsiemenen* retoriikka on paljon puhuvaa erilaisille yleisöille eri aikakausina ja siksi se kiinnitti voimakkaasti minun tutkijan huomioni. Tärkeä huomioni oli, että retoriikka myös puhuu yli omaelämäkerrallisuuden sekä *Appelsiininsiemen*-romaanissa että kaikkien Helsinki-romaanien yhteisessä kertomuksessa. Waltaria tulee lukea muutenkin kuin avainromaanien ja laajojen, historiallisten romaanien kirjoittajana.

TUTKIMUKSEN KOHDE JA LÄHDEKIRJALLISUUS

Tutkimuskohde ja vertailuaineisto

- AS WALTARI, Mika 1931: *Appelsiininsiemen*. WSOY: Porvoo.
- FVB WALTARI, Mika 1942: *Fine van Brooklyn*. WSOY: Porvoo.
- IJ WALTARI, Mika 1938 M. RITVALA; 1993: *Ihmeellinen Joosef eli elämä on seikkailua*. WSOY: Juva.
- JP WALTARI, Mika 1925: *Jumalaa paossa* Suomen Merimieslähetykseura: Helsinki.
- JOK WALTARI, Mika 1930: *Jättiläiset ovat kuolleet*. WSOY: Porvoo.
- KM WALTARI, Mika 1953. *Kuun maisema*. WSOY: Porvoo.
- ML WALTARI, Mika 1929: *Muukalaislegioona*. WSOY: Porvoo.
- PN WALTARI, Mika 1935: *Palava nuoruus*. WSOY: Porvoo.
- SI WALTARI, Mika 1928; 1968: *Suuri illusioni*. 5. painos WSOY: Porvoo.
- SJK WALTARI, Mika 1936: *Surun ja ilon kaupunki*. WSOY: Porvoo.
- VMTT WALTARI, Mika 1937: *Vieras mies tuli taloon*. WSOY: Porvoo.
- HV VAASKIVI, Tatu: 1938 *Huomispäivän varjo. Länsimaiden perikato*. Jyväskylä: Gummerus.
- NE PAAVOLAINEN, Olavi 1929/1990: *Nykyäikää etsimässä — esseitä ja pakinoita*. Helsinki: Otava.
- VH ARLEN, Michael 1925: *Vihreä hattu. Romaani valituille*. Aune Lindström (toim.) Riihimäki: WSOY.

Painetut lähteet

- AALTO, Minna 1993: ”Naisen matka moderniin Maila Talvion Ailissa”. *Nykyajan kynnyksellä. Kirjoituksia suomalaisen kirjallisuuden modernisaatiosta*. Minna Toikka (toim.) Turku: Turun yliopisto.
- ALAPURO, Risto & LIKANEN, Ilkka & SMEDS, Kerstin & STENIUS, Henrik (toim.) 1989: *Kansa liikkeessä*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- ALASUUTARI, Pertti 1993: *Laadullinen tutkimus*. Tampere: Vastapaino.
- ALMQVIST, Kurt 1997: *Att läsa Jung. Om arketyper, kultur, individuation, religion och politik*. Stockholm. Natur och kultur.
- ARISTOTELES 2000: *Teokset, osa 9. Retoriikka. Runousoppi*. Tampere: Gaudeamus.
- ARISTOTELES 1967: *Runousoppi*. Pentti Saarikoski (suom.) Helsinki: Otava.
- ARO, Laura 2001: ”Kerrottu ja laulettu koti”. *Pandoran lipas. Virvatulia esineiden maailmasta*. Ilmari Vesterinen ja Bo Lönnqvist (toim.) Helsinki: SKS.

- ASIKAINEN, Annamari & KOSKELA, Hille 1992: ”Naisen pelon maantieteestä maaseudun naisen arkeen. Feministisen maantieteen haasteita.” *Naistutkimus* 1/1992.
- AUSTIN, J. L. 1962: *How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Massachusetts: Harvard University Press.
- AUVINEN, Riitta 1977: *Nainen miehen yhteiskunnassa*. Helsinki: Sosiaalipoliittinen seura.
- BAUMAN, Zygmunt 2002: *Notkea moderni*. Jyrki Vainonen (suom.) Tampere: Vastapaino.
- BAHTIN, Mihail 1979: *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Airola (suom.) Moskova: Kustannusliike Progress.
- BARTHES, Roland 2000: *Rakastuneen kielellä*. Tarja Roinila (suom.) Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.
- BENJAMIN, Walter 1986: *Silmä väkijoukossa. Huomioita eräistä motiiveista Baudelairen tuotannossa*. Suom. Antti Alanen. Helsinki: Kustannus Oy Odessa.
- BLOMSTEDT, Jan 2003: *Retoriikkaa epäilijöille*. Helsinki: Loki-Kirjat.
- BRAIDOTTI, Rosi 1993: *Riitasointuja*. Tampere: Vastapaino.
- CAMPBELL, Joseph 1968: *The Hero with Thousand Faces*. New York: Princeton University Press.
- CHATMAN, Seymour 1980: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- COHN, Dorrit 1983: *Transparent minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton. Princeton University Press.
- COHN, Dorrit 2006: *Fiktion mieli*. Kai Mikkonen (suom.) Helsinki: Gaudeamus Kirja.
- EICHBERG, Henning 1987: *Liikuntaa harjoittavat ruumiit. Kohti ruumiin ja urheilun uutta sosiaalityötä*. Jyväskylä: Gummerus Oy.
- ELIADE, Mircea 1963: *Myth and Reality*. New York: Harper and Rowling.
- ELIADE, Mircea 2003: *Pyhä ja profaani*. Teuvo Laitila (suom.) Helsinki: Loki-Kirjat.
- ENVALL, Markku 1994: *Suuri illusionisti. Mika Waltarin romaanit*. Helsinki: WSOY.
- ERÄSAARI, Leena 2004: ”Antaudu vieteltäväkseni”. *Tutkija kertojana. Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*. Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 79.
- ESKOLA, Antti 1999: *Uskon tunnustelua. Mitä Jumalasta pitäisi ajatella*. Helsinki: Otava.
- FAIRCLOUGH, Norman 1992: *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.
- FELSKI, Rita 1989: *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. London: Hutchinson Radius.
- FOUCAULT, Michel 1998: *Aesthetics, method and epistemology. Essential works of Foucault 1954–1984. Volume 2*. Ed. by James D. Faubion. London: Penguin Books.

- FRYE, Northrop 1973: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- GIDDENS, Anthony 1991: *Modernity and Self-Identity* Cambridge: Polity Press.
- GILLOCH, Graeme 1996: *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity Press.
- GORDON, Tuula 2002: ”Kansallisuuden sukupuolittuneet tilat”. *Suomineitonon hei! Kansallisuuden sukupuoli*. Tuula Gordon, Katri Komulainen & Kirsti Lempiäinen (toim.) Tampere: Vastapaino.
- GRÖNHOLM, Pertti 1998: ”Diskursiivinen ehto ja käytäntö. Tekstuaalinen näkökulma ja tekstianalyysi marxilais-leniniläisen historiankirjoituksen tutkimuksessa”. *Integraatio, identiteetti, etnisuus. Tarkastelukulmia kulttuuriseen vuorovaikutukseen*. Maija Mäkikalli ja Paavo Oinonen (toim.) Turku: Kulttuurisen vuorovaikutuksen ja integraation tutkijakoulun julkaisuja.
- HAAVIKKO, Ritva (toim.) 1976a: *Kirjailijat puhuvat. Tulenkantajat*. Helsinki: SKS.
- HAAVIKKO, Ritva (toim.) 1976b: *Rivien takaa. Nykykirjallisuuden tutkimusta kirjailijahaastattelujen pohjalta*. Helsinki: SKS.
- HAAVIKKO, Ritva (toim.) 1978: *Mika Waltari. Ihmisen ääni. Nöyryys-into*. Helsinki: WSOY
- HAAVIKKO, Ritva (toim.) 1980: *Mika Waltari. Kirjailijan muistelmia*. Porvoo: WSOY.
- HAAVIO-MANNILA, Elina 1968: *Suomalainen nainen ja mies. Asema ja muuttuvat roolit*. Helsinki: WSOY.
- HALL, Stuart 1992: *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Juha Koivisto, Mikko Lehtonen, Timo Uusitupa ja Lawrence Grossberg (toim.) Tampere: Vastapaino.
- HALL, Stuart & GIEBEN, Bram (toim.) 1995: *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- HALL, Stuart 1999: *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.
- HALLILA, Mika 2008: ”Kertomus, aika ja ihminen. Paul Ricoeurin *Temps et récit* ja jälkiklassinen narratologia”. *Avain* 3/2008.
- HAPULI, Ritva 1992: ”Uutta naista etsimässä”. *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Tapio Onnela (toim.) Helsinki: SKS.
- HAPULI, Ritva 1995: *Nykyajan sininen kukka. Olavi Paavolainen ja nykyaika*. Helsinki: Gaudeamus.
- HAPULI, Ritva 2000: ”Ihminen ensimmäisen maailmansodan pyörteissä”. *Modernin lumo ja pelko. Kymmenen kirjoitusta 1800–1900 -lukujen vaihteen sukupuolisuudesta*. Kari Immonen, Ritva Hapuli, Maarit Leskelä & Kaisa Vehkalahti (toim.) Helsinki: SKS.
- HAVASTE, Paula 1996. ”Ka-goda? Kreegah!. Säröjä Tarzanin mieheydessä”. *Sivupolkuja. Tutkimusretkiä kirjallisuuden rajaseuduille*. Tero Norkola ja Eila Rikkinen (toim.) Helsinki: SKS.
- HAVASTE, Paula 1998: *Tarzan ja valkoisen miehen arvoitus. Tutkimus maskuliinisesta identiteetistä Edgar Rice Burroughsin Tarzan-sarjassa*. Helsinki: Like.

- HEINÄMAA, Sara 1991: ”Huomioita ajattelun ja tiedon kuvastosta.” *Tiede & Edistys*. 16:2.
- HEINÄMAA, Sara & Reuter, Martina & Saarikangas, Kirsi (toim.) 1997: *Ruumiin kuvia. Subjektin ja sukupuolen muunnelmia*. Helsinki: Gaudeamus.
- HELÉN, Ilpo 1997: *Äidin elämän politiikka. Naissukupuolisuus, valta ja itsesuhde Suomessa 1880-luvulta 1960-luvulle*. Tampere: Gaudeamus.
- HIRVONEN, Maija 2000: *Salanimet ja nimimerkit*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.
- HOSIAISLUOMA, Yrjö 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Juva: WSOY.
- HUHTALA, Liisi 1989: ”Hengästyttää olla moderni — Elsa Soini”. ”*Sain roolin johon en mahdu*.” *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Maria Liisa Nevala (toim.) Helsinki: Otava.
- HUUHTANEN, Päivi 1976: ”Vihreän hatun varjo”. *Rivien takaa*. Ritva Haavikko (toim.) Helsinki: SKS.
- HYVÄRINEN, Matti 2004: ”Narratologia ja kerronnallinen käänne”. *Avain* 1/2004.
- HÖKKÄ, Tuula 1995: ”Intiimistä moderniin. Aino Kallas ja päiväkirja”. *Ajan taitteita. Kirjallisuuskäsitys ja periodin murros suomalaisessa kirjallisuudessa*. Juhani Sipilä (toim.) Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 4. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- IHONEN, Markku 1992: *Museovaatteista historian valepukuun. T. Vaaskivi ja suomalaisen historiallisen romaanin murros 1930–1940 -luvulla*. Helsinki: SKS.
- IKONEN, Teemu 2004: ”Keskustelua kertomuksesta ja sen tutkimuksesta” Jälkiklassisen narratologian suuntauksia”. *Avain* 1/2004.
- IMMONEN, Kari 1992: ”Kaksikymmenluku – oliko sitä”? *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Onnela, Tapio (toim.) Helsinki: SKS.
- JALLINOJA, Riitta 1991: *Moderni elämä. Ajankuva ja käytäntö*. Helsinki: SKS.
- JOKINEN, Arja & JUHILA, Kirsi & SUONINEN, Eero (toim.) 1993: *Diskurssianalyysin aakkoset*
- JOKINEN, Arja (toim.) 2002: *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino.
- JOKINEN, Arto 2004: ”Diskurssianalyysin kourissa. Sotilasteksteissä muotoutuva miehisuus”. *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Marianne Liljeström (toim.) Tampere: Vastapaino.
- JOKINEN, Eeva 1997: *Väsynyt äiti. Äitiyden omaelämäkerrallisia esityksiä*. Helsinki: Gaudeamus.
- JUNG, C. G. 1976: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. Gesammelte Werke. Erster Halband 9/1*. Herausgeber: Lilly Jung-Merker, Elisabeth Ruf. Olten: Walter-Verlag.
- KAARNINEN, Mervi 1995: *Nykyajan tytöt. Koulutus, luokka ja sukupuoli 1920–1930-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen historiallinen seura.
- KALLIO, Veikko 1982: ”Aate ja yhteiskunta”. *Suomen kulttuurihistoria*, osa III. Päiviö Tommila, Aimo Reitala, Veikko Kallio (toim.) Porvoo: WSOY.
- KARKAMA, Pertti 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen*

- teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.
- KARKAMA, Pentti 1998: ”Kaupunki kirjallisuudessa. Ongelmia ja näkökohtia”. *Paikkoja ja tiloja suomalaisessa kirjallisuudessa*. Kaisa Kurikka (toim.) Turku: Unipaps.
- KARKAMA, Pentti & Koivisto, Hanne (toim.) 1999: *Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta*. Helsinki: WSOY.
- KARVINEN, Marko 1995: ”Meressä kaupungin kuvajainen”. *Kaupunki kohtauspaikkana*. Harry Schulman ja Vesa Kanninen (toim.) Espoo: Teknillinen korkeakoulu.
- KESKINEN, Mikko 1999: ”Emännän ääni: feminismi ja gynofonosentrismi.” *Naistutkimus* 4:4.
- KETTUNEN, Keijo 1983: ”Puheaktiteorian sovellutuksia kaunokirjallisiin teksteihin”. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* 35. Auli Viikari (toim.) Helsinki: SKS.
- KINNUNEN, Aarne 1967: *Aleksis Kiven näytelmät. Analyysi ja tarkastelua ajan aatevirtausten valossa*. Helsinki: WSOY.
- KINNUNEN, Aarne 1969: *Esteettisestä elämäksestä*. Helsinki: WSOY.
- KINNUNEN, Aarne 1976: ”Juha Mannerkorven Sudenkorennosta ja sen huumorista”. *Rivien takaa*. Ritva Haavikko (toim.) Helsinki: SKS.
- KINNUNEN, Aarne 1980: ”Kertomataiteen tarkastelua.” *Parnasso* 8/80.
- KINNUNEN, Aarne 1973: *Tuli, aurinko ja seitsemän veljestä. Tutkimus Aleksis Kiven romaanista*. Porvoo: WSOY.
- KINNUNEN, Merja 2001: *Luokiteltu sukupuoli*. Tampere: Vastapaino.
- KIVIMIES, Yrjö 1937: *Pidot tornissa*. Jyväskylä: Gummerus.
- KOIVISTO, Juhani 1998: *Leipää huudamme ja kiviä annetaan. Pentti Haanpään 30-luvun teosten kytkentöjä aikansa diskursseihin, todellisuuteen ja Raamattuun*. Helsinki: SKS.
- KOIVUNEN, Anu 1995: *Isänmaan moninaiset äidinkasvat. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen elokuvantutkimuksen seura.
- KOIVUNEN, Anu 2004: ”Mihin katse kohdistuu”. *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Marianne Liljeström (toim.) Tampere: Vastapaino.
- KOIVUNEN, Hannele 1994: *The woman who understood completely. A Semiotic Analysis of the Mary Magdalene Myth in the Gnostic Gospel of Mary*. Imatra: International Semiotics Institute.
- KOIVUNEN, Hannele [1995]: *Madonna ja huora*. Helsinki: Otava.
- KORTELAINEEN, Anna 2005: *Päivä naisten paratiisissa*. Helsinki: WSOY.
- KOSKELA, Hille 1994: ”Tila on kuin tuhat lävistävää silmää – ajatuksia tilakäsityksistä, kaupunkipeloista ja tilan kokemisesta”. *Naistutkimus* 4 /1994.
- KOSKELA, Hille 1995: ”Ambivalentti pelkojen kaupunki”. *Kaupunki kohtauspaikkana. Näkökulmia kulttuuriseen kaupunkitutkimukseen*. Harry Schulman ja Vesa Kanninen (toim.) Espoo: Teknillinen korkeakoulu.
- KOSKELAINEN, Liisa 1999: *Marttaa ja vähän Mariaakin. Marttajärjestön toiminta ja aatteellinen tausta Talvisodan päivistä nykyaikaan*. Keuruu: Otava.

- KRISTEVA, Julia 1992: ”Stabat mater.” *Naistutkimus* 3/1992.
- KURIKKA, Kaisa 1995: ”Sitä kuusta kuuleminen...”. Kodin ikävä Irmari Rantamalan teoksessa Harhama”. Teoksessa Kaisa Kurikka (toim.) *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Turku: Åbo Akademis tryckeri.
- KURIKKA, Kaisa (toim.) 1998: *Paikkoja ja tiloja suomalaisessa kirjallisuudessa*. Turku: Turun yliopisto.
- KURJENSAARI, Matti 1975: *Loistava Olavi Paavolainen. Henkilö- ja ajankuva*. Helsinki: Tammi.
- KUUSINEN, Iris 2008: *Naisen yksilöityminen suomalaisessa kirjallisuudessa 1950-luvulta lähtien*. Tampere: Acta Universitatis Tamperensis 1343.
- KYLMÄLÄ, Pietari 2005: ”Näkymättömiä ääniä talossa. Kertoja- ja henkilödiskurssin sekoittuminen bahtinilaisessa kompositiossa, esimerkkinä Virginia Woolfin teos *To the Lighthouse*.” *Kertomus ja mieli. Uusia (ja vanhoja) näkökulmia tajunnan esittämiseen kertomakirjallisuudessa*. Maria Mäkelä & Pekka Tammi (toim.) Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.
- KYTÖMÄKI, Juha (toim.) 1991: *Nykyajan sadut. Joukkoviestinnän kertomukset ja vastaanotto*. Jyväskylä: Gaudeamus & Yleisradio.
- KÄHKÖNEN, Marjut 2003: ”Auki molemmista päistä. Ruumiilliset metaforat ja feminismi”. *Ruumiillisuus. Merkillisiä ruumiita kirjallisuudessa*. Sanna Karkulehto ja Ilmari Leppihalme (toim.) Helsinki: SKS.
- LAITINEN, Kai 1984: *Metsästä kaupunkiin. Esseitä ja tutkielmia kirjallisuudesta*. Helsinki: Otava.
- LANSER, Susan 1992: *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- LAPPALAINEN, Otto 1995: ”Kaupunki runossa. Heinrich Böllin Köln-runot”. *Kaupunki kohtaupaikkana. Näkökulmia kulttuuriseen kaupunkitutkimukseen*. Harry Schulman ja Vesa Kanninen (toim.) Espoo: Teknillinen korkeakoulu.
- LASSILA, Pertti 1987: *Uuden aikakauden runous. Ekspressionistinen tematiikka 1910- ja 1920-luvun suomenkielisessä lyriikassa*. Helsinki: Otava.
- LATVALA, Johanna, PELTONEN, Eeva & SARESMA, Tuija 2005: ”Tutkijat kertovat, konventiot murtuvat”. *Tutkija kertojana. Tunteet, tutkimusprosessi ja kirjoittaminen*. Johanna Latvala, Eeva Peltonen & Tuija Saresma (toim.) Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 79.
- LAUNIS, Kati 2005: *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä*. Helsinki: SKS.
- LEDGER, Sally 1997: *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin-de-Siècle*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- LEHTONEN, Mikko 1994: *Kyklooppi ja kojootti. Subjekti 1600–1900-lukujen kulttuuri- ja kirjallisuusteorioissa*. Tampere: Vastapaino.
- LEHTONEN, Mikko 1995: *Pikku jättiläisiä. Maskuliinisuuden kulttuurinen rakentuminen*. Tampere: Vastapaino.
- LEHTONEN, Mikko 1996a: ”Ongelmana identiteetti: identiteetin käsite ja tekstuaalinen identiteetti. Mustat merkit muuttuvat merkityksiksi”. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 49*. Pirjo Lyytikäinen (toim.)

Tampere: SKS.

- LEHTONEN, Mikko 1996b: *Merkitysten maailma. Kulttuurisen tekstintutkimuksen lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- LEHTONEN, Pirkko 1983: ”Matristinen aalto Suomen 1930-luvun kirjallisuudessa”. *Myytit ja runon arki. Kerttu Saarenheimon juhlakirja*. Turku: Kustannusliike Clarion.
- LEPPIHALME, Ilmari 1995: ”Penelopen urakka: myytin käytön ongelmia ja strategioita naiskirjallisuudessa”. *Hullu herttuatar ja muita naisia. Sukupuolen konstruointia naiskirjallisuudessa*. Raija Paananen ja Nina Työlähti (toim.) Acta Universitatis Ouluensis. B Humaniora 18. Oulun yliopisto.
- LESKELÄ-KÄRKI, Maarit 2006: *Kirjoittaen maailmassa: Krohnin sisaret ja kirjallinen elämä*. Helsinki: SKS.
- LILJESTRÖM, Marianne (toim.) 2004: *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Tampere: Vastapaino.
- LOIVAMAA, Ismo 1993: *Helsinki kaunokirjallisuudessa*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- LYYTIKÄINEN, Pirjo 1997: *Narkissos ja sfinks*. Minä ja Toinen vuosisadan vaihteen kirjallisuudessa. Helsinki: SKS.
- LYYTIKÄINEN, Pirjo 2002: ”Naisen elkeet miesten maailmassa”. Esipuhe teoksessa Onerva, L. *Mirdja*. Helsinki: SKS.
- MAHLAMÄKI, Tiina 2008: ”Toisia tiloja – heterotopiat Eeva Joenpellon Lohja-sarjassa”. *Avain* 2/2008.
- MALMBERG, Raili 1991: ”Naisten ja kotien lehdet aikansa kuvastimina”. *Suomen lehdistön historia* 8. Päiviö Tommila (toim.) Kuopio: Kustannuskiila Oy.
- MELKAS, Kukku 2006: *Historia, halu ja tiedon käärme Aino Kallaksen tuotannossa*. Helsinki: SKS.
- MELMAN, Billie 1988: *Women and the Popular Imagination in the Twenties. Flappers and Nymphs*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London: The Macmillan Press LTD.
- MIETTINEN, Rauno 2005: ”Hullujen naisten kanssa ullakolla”. *Kertomus ja mieli. Uusia (ja vanhoja) näkökulmia tajunnan esittämiseen kaunokirjallisuudessa*. Maria Mäkelä & Pekka Tammi (toim.) Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.
- MÄKELÄ, Maria & TAMMI, Pekka 2005: ”Saatteeksi”. *Kertomus ja mieli. Uusia (ja vanhoja) näkökulmia tajunnan esittämiseen kaunokirjallisuudessa*. Maria Mäkelä & Pekka Tammi (toim.) Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.
- MÄKINEN, Kari 1989: *Unelma jälkikristillisestä kulttuurista ja uskonnosta. Tulenkantajien oppositio kansankirkollista arvomaailmaa vastaan 1924-1930*. Helsinki: Suomen kirkkohistoriallinen seura.
- NEVALA, Maria-Liisa 1989: ”Sain roolin, johon en mahdu.” *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Maria-Liisa Nevala (toim.) Helsinki: Otava.
- MILLS, Sara 1997: *Discourse*. London: Routledge.
- NIEMI, Juhani 1983: *Suomalaisten suosikkikirjat*. Hämeenlinna: Karisto.

- NIEMI, Juhani 1997: *Suomalaisten suosikkikirjat*. Hämeenlinna: Karisto.
- NIEMINEN, Juha 1995: *Nuorisossa tulevaisuus. Suomalaisen nuorisotyön historia*. Helsinki: Lasten Keskus Oy.
- NIKULA, Riitta 1974: ”Klassisismi ja funktionalismi”. *Helsingin rakennusvaiheet empirestä nykyaikaan*. Helena Riekkö (toim.) Helsinki-Seuran vuosikirja 1972–1973. Helsinki: Helsinki-seura.
- NÄTKIN, Ritva 2002: ”Hyvinvointia perheille – väestöpolitiikka ja naisten toimivuus”. *Suomineiton hei! Kansallisuuden sukupuoli*. Tuula Gordon, Katri Komulainen ja Kirsti Lempiäinen (toim.) Tampere: Vastapaino.
- OHMAN, Richard 1971: ”Speech, action and style”. *Literary Style*. Seymour Chatman (toim.) London and New York: Oxford University Press.
- PAAVOLAINEN, Olavi (1929)1990: *Nykyaikaa etsimässä – esseitä ja pakinoita*. Helsinki: Otava.
- PAAVOLAINEN, Olavi 1932: *Suursiivous eli kirjallisessa lastenkamarissa*. Jyväskylä: Gummerus.
- PALMGREN, Raoul 1989: *Kaupunki ja tekniikka Suomen kirjallisuudessa. Kuvauslinjoja ennen ja jälkeen tulenkantajien*. Helsinki: SKS.
- PALONEN, Kari ja SUMMA, Hilikka (toim.)1996: *Pelkkää retoriikkaa. Tutkimuksen ja politiikan retoriikat*. Tampere: Vastapaino.
- PARENTE-ČAPKOVÀ, Viola 2004: “(Un)masking Woman: Decadent and Nietzschean Figurations of the New Woman in the Early Work of L. Onerva”. *The New Woman and the Aesthetic Opening. Unlocking Gender in Twentieth-Century Texts*. Ebba Witt-Brattström (ed.) Södertörn Academic Studies 20.
- PARENTE-ČAPKOVÀ, Viola 2006: “Feminisoitu estetiikka ja naistekijäyys. Naistekijäksi tuleminen mahdollisuudet L. Onervan varhaisteksteissä”. *Tekijyyden tekstit*. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttäre (toim.) Helsinki: SKS.
- PELLIKKA, Ismo 1997: ”Big Talk and Small Talk”. *Tutkija, Tekstit ja Uskonto*. Tom Sjöblom (toim.) Helsinki: Helsingin yliopiston uskontotieteen laitos.
- PERELMAN, Chaïm 1996: *Retoriikan valtakunta*. Leevi Lehto (suom.) Tampere: Vastapaino.
- PHELAN, James 1996: *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press.
- PRATT, Annis 1981: *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- PYNTTÄRI, Veli-Matti 2006: ”Elävä tekijä. Kirjallisuustaistelu, kirjailija ja eettisyys Tatu Vaaskiven `Vapaan arvostelun puolustuksessa`”. *Tekijyyden tekstit*. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttäre (toim.) Helsinki: SKS.
- RAJALA, Panu 1998: *Noita palaa näyttämölle. Mika Waltari parrasvaloissa*. Helsinki: WSOY.
- RAJALA, Panu 2001: ”Mika Waltari maailmanpalon draamatikkona.” *Bibliophilos* 3/2001.
- RAJALA, Panu 2008: *Unio Mystica. Mika Waltarin elämä ja teokset*. Helsinki: WSOY.
- RANTANEN, Päivi 1997: *Suolatut säkeet. Suomen ja suomalaisten diskursiivinen muotoutuminen 1600-luvulta Topeliukseen*. Helsinki: SKS.
- RICOEUR, Paul 2005: ”Mimesis, viittaus ja uudelleenahmottuminen”.

- Tulkinnasta toiseen. Esseitä hermeneutiikasta.* Jarkko Tontti (toim.) Tampere: Vastapaino.
- RIFFATERRE, Michael 1990: *Fictional Truth*. Baltimore, London: The Johns Hopkins UP.
- RIMMON-KENAN, Shlomith 1991: *Kertomuksen poetiikka*. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- RISSANEN, Paavo 1982: *Valtakunnan illuusio*. Vammala: Suomalainen teologinen kirjallisuusseura.
- ROBERTS, Mary Louise 1994: *Civilization without Sexes. Reconstructing Gender in Postwar France, 1917 – 1927*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- ROSE, Gillian 1993: *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ROJOLA, Lea 1995a: ”Koteloikehto ja uusi identiteetti”. *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Kaisa Kurikka (toim.) Turku. Åbo Akademis tryckeri:
- ROJOLA, Lea 1995b: *Varmuuden vuoksi*. Modernin representaatio Volter Kilven Saaristosarjassa. Helsinki: SKS.
- ROJOLA, Lea 2004: ”Sukupuolieron lukeminen. Feministinen kirjallisuudentutkimus”. *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta*. Marianne Liljeström (toim.) Tampere: Vastapaino.
- RÄTTYÄ, Kaisu 2007: *Rajoja kohdaten: teemojen ja kerronnan suhde Hannele Huovin nuortenromaaneissa 1980- ja 1990-luvulla*. Tampere: Suomen nuorisokirjallisuuden instituutti.
- SAARENHEIMO, Kerttu 1982: ”Tulenkantaja Mika Waltari”. *Mika Waltari – mielikuvituksen jättiläinen*. Haavikko, Ritva (toim.) Porvoo: WSOY.
- SCHALIN, Mona 1996: ”Capitol – elokuvateatteri- ja sisustustaide 1920-luvulla”. *Helsinki sisältä*. Iris Helkama (toim.) Helsinki: Rakennustieto Oy.
- SCHOTTENIUS, Maria 1992: *Den kvinnliga hemligheten. En studie i Kerstin Ekmans berättarkonst*. Stockholm: Bonniers.
- SCHULMAN, Harry 1995: ”Johdanto. Kulttuurisen kaupunkitutkimuksen näkökulmista.” *Kaupunki kohtauspaikkana. Näkökulmia kulttuuriseen kaupunkitutkimukseen*. Harry Schulman ja Vesa Kanninen (toim.) Espoo: Teknillinen korkeakoulu.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky 1985: *Between men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- SETÄLÄ, Päivi & KURKI, Hannele (toim.) 1988: *Akanvirtaan. Johdatus naistutkimukseen*. Helsinki: Yliopistopaino.
- SEVÄNEN, Erkki 1994: *Vapauden rajat. Kirjallisuuden tuotannon ja välityksen yhteiskunnallinen sääntely Suomessa vuosina 1918–1939*. Helsinki: SKS.
- SJÖBLOM, Simo 1992: *Mika Waltari. Bibliografia*. Helsinki: Seaflower Oy.
- SOIKKELI, Markku 1998: *Lemmen leikkikehässä. Rakkausdiskurssin sovellukset 1900-luvun suomalaisissa rakkausromaaneissa*. Helsinki: SKS.
- SPINKKILÄ, Tuula 2000: ”Elämän pitäisi olla toisenlaista”. *Iris Uurto ja sukupuolten sota*. Helsinki. SKS.
- SULKUNEN, Irma 1987: ”Naisten järjestäytyminen ja kaksijakoinen

- kansalaisuus”. *Kansa liikkeessä*. Alapuro, Risto (toim.) Kirjayhtymä: Helsinki.
- SUMMA, Hilka 1995: ”Retoriikka ja argumentaatioanalyysi yhteiskuntatutkimuksessa”. *Laadullisen tutkimuksen risteysasemalla*. Jaakko Leskinen (toim.) Helsinki: Kuluttajatutkimuskeskus.
- SUONINEN, Eero 1995: ”Miten rakennamme kulttuurin virtaa”? *Laadullisen tutkimuksen risteysasemalla*. Jaakko Leskinen (toim.) Helsinki: Kuluttajatutkimuskeskus.
- TAINIO, Liisa 2001: *Puhuvan naisen paikka. Sukupuoli kulttuurisena kategoriana kielenkäytössä*. Helsinki: SKS.
- TAINIO, Liisa 2007: ”Tieteellisen tekstin sukupuolet”. *Tieteellinen kirjoittaminen*. Merja Kinnunen & Olli Löytty (toim.) Tampere: Vastapaino.
- TALLQVIST, Knut 1920: *Madonnan esihistoria*. Helsinki: Otava.
- TAMMI, Pekka 1983: ”Kertoja tekstin hierarkkisessa rakenteessa”. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 35*. Auli Viikari (toim.) Helsinki: SKS.
- TAMMI, Pekka 1986: ”Kertojan ja henkilön diskurssista. Esimerkkinä Marja-Liisa Vartion proosa”. *Teksti ja konteksti*. Jaana Anttila (toim.) Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 40. Helsinki: SKS.
- TAMMI, Pekka 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Jyväskylä: Gaudeamus.
- THEWELEIT, Klaus 1990: *Male Fantasies*. Volume 1. Stephen Conway (transl.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- TIIHONEN, Kristiina 2000: ”Puhtaan nuoruuden ihanne. Sukupuolikasvatusta nuorison opaskirjoissa 1920- ja 1930-luvuilla”. *Modernin lumo ja pelko. Kymmenen kirjoitusta 1800–1900 –lukujen vaihteen sukupuolisuudesta*. Kari Immonen, Ritva Hapuli, Maarit Leskelä ja Kaisa Vehkalahti (toim.) Helsinki: SKS.
- TIMONEN, Senni 1989: ”Karjalan naisten Maria-eepos”. *Runo, alue, merkitys. Kirjoituksia vanhan kansanrunon alueellisesta muotoutumisesta*. Pekka Hakamies (toim.) Joensuu: Joensuun yliopisto.
- TIUSANEN, Timo & HUUHTANEN Päivi & KUNNAS, Tarmo & KETTUNEN, Keijo (toim.) 1983: *Taiteen monta tasoa. Tutkielmia estetiikan, kirjallisuus- ja teatteritieteen aloilta. Professori Maija Lehtosen juhla-kirja 10.1.1984*. Helsinki: SKS.
- TOIKKA, Minna (toim.) 1993: *Nykyajan kynnyksellä. Kirjoituksia suomalaisen kirjallisuuden modernisaatiosta*. Turku: Turun yliopisto.
- TUOMI, Ritva 1974: ”Teollistumiskauden arkkitehtuuri”. *Helsingin rakennusvaiheet empirestä nykyaikaan*. Helena Riekkö (toim.) Helsinki-Seuran vuosikirja 1972–1973. Helsinki: Helsinki-Seura.
- TYÖLAHTI, Nina 2006: *Encountering The New Woman. Feminist Rebellion and Literature*. Oulu: University of Oulu.
- UOLA, Kirsi 2004: *Vastakohtien meren ristiriitainen sankari. Suomalainen merikirjallisuus – oppositioasetelmia ja rajanvetoja*. Helsinki: SKS.
- USPENSKI, Boris 1991: *Komposition poetiikka. Taideteoksen sommittelun periaatteet*. Marja-Leena Vainionpää-Palmgren (suom.) Helsinki: Kustannus

Oy Orient Express.

VAASKIVI, T. 1937: *Vaistojen kapina. Modernin ihmisen kriisi*. Jyväskylä: Gummerus.

VAASKIVI, T. 1938: *Huomispäivän varjo. Länsimaiden tragedia*. Jyväskylä: Gummerus.

VAINIKKALA, Erkki 1983: *Kertomuksen rakenne ja tulkinta. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 35*. Auli Viikari (toim.) Helsinki: SKS.

VAINIO-KORHONEN, Kirsi 2002: *Ruokaa, vaatteita, hoivaa. Naiset ja yrittäjyys paikallisena ja yleisenä ilmiönä 1700-luvulta nykypäivään*. Helsinki: SKS.

VAITTINEN, Pirjo 1988: *Niin lähellä, niin kaukana. Suomesta ruotsiksi käännetyn kaunokirjallisuuden vastaanotto Ruotsissa 1930-luvulla*. Helsinki: SKS.

VAN DIJK, Teun A. 1993: *Elite Discourse and Racism*. Newbury Park California: SAGE Publications, Inc.

VEHKALAHTI, Kaisa 2000: ”Jazz-tyttö ja naistenlehtien siveä katse”. *Modernin lumo ja pelko. Kymmenen kirjoitusta 1800–1900 -lukujen vaihteen sukupuolisuudesta*. Kari Immonen & Ritva Hapuli & Maarit Leskelä & Kaisa Vehkalahti (toim.) Helsinki: SKS.

WHITFORD, Margaret 1991: *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine*. London and New York: Routledge.

VIRRANKOSKI, Pentti 1982: ”Maatalousmaasta teollisuusmaaksi”. *Suomen kulttuurihistoria*, osa III. Päiviö Tommila, Aimo Reitala, Veikko Kallio (toim.) Porvoo: WSOY.

VIRTANEN, Timo J. 1997: ”Kirjoitetut kaupunkikuvat. Etnografiaa ja etnografiikkaa”. *Näkökulmia kulttuurin tutkimukseen*. Teppo Korhonen & Pekka Leimu (toim.) Turku: Turun yliopisto.

VUOLA, Elina 1992: ”Neitsyt Maria naisideaalina. Feminististä kritiikkiä ja uudelleentulkintoja”. *Naistutkimus 3/1992*.

Sanomalehdissä julkaistut artikkelit ja kirjallisuuskritiikit

DIKTONIUS, Elmer 1932: ”Finsk litteraturöversikt”. *Nya Argus* Nr 3.

HELANEN, Viljo 1931: ”Waltari kuvaa aikamme nuorisoa”. *Suomen Sosialidemokraatti* 18.10.1931.

KALLIO, Albin Oskar 1931: ”Nuoren polven romaaneja”. *Aamulehti* 19.12.1931.

KANNILA, Helle 1931: ”Waltari, Mika: Appelsiininsiemen.” *Naisten ääni* N:o 21.

KOSKIMIES, Rafael 1931: ”Uusia romaaneja”. *Uusi Suomi* 25.10.1931.
”Mika Waltarin kansansuosio ohitti Väinö Linnan”. *Helsingin Sanomat* 17.10.1931.

PETÄJÄ, Jukka 1996: ”Waltari ja Sibeliuksen kaksoisvoittoon”. *Helsingin Sanomat* 6.1.1996.

VILJANEN, Lauri 1931: ”Ylösnoussutta 90-lukua”. *Helsingin Sanomat*

16.10.1931

”Waltarin Sinuhe on suomalaisten suosikkikirja”. *Helsingin Sanomat* 15.1.1989.

Painamattomat lähteet

ALAJOKI, Taru 1988: *Yksinäisen miehen matka*. Myyttinen matka Waltarin pienoisepiikassa. Lisensiaatintyö. Helsingin yliopisto: Kotimaisen kirjallisuuden laitos.

ESKOLA, Annamari 2005: Stockmann-museo. Stockmann-yhtiön kehitys ja toiminta perustamisvuodesta 1862 nykyisyyteen. Suomen museoliitto: Helsinki. 8.4.2005. URL <http://www.stockmann.fi>.

KAAKKOLA, Jaana 1997: *Jumalten keinusta tumman virran pyörteisiin. Uusi nainen Elsa Soinin 1920- ja 1930-luvun romaaneissa*. Pro gradu –työ. Helsingin yliopisto: Kotimaisen kirjallisuuden laitos.