

Naiskuva Marja-Liisa Vartion romaanissa *Tunteet*

Laura Vesti

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

Suomen kirjallisuus

Pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2014

Tampereen yliopisto

Suomen kirjallisuus

Kieli- käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

VESTI, LAURA: Naiskuva Marja-Liisa Vartion romaanissa *Tunteet*

Pro gradu -tutkielma, 84 sivua

Toukokuu 2014

Tutkielmassani tarkastelen naiskuvan rakentumista romanssin ja feministisen kehitysromaanin juonikuvioiden sekä niiden parodioinnin kautta Marja-Liisa Vartion romaanissa *Tunteet* (1962). Työn teoriakehys on feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa. Tutkimuskohde ja työn keskeisin käsite, *naiskuva*, kytkevät tutkielman erityisesti angloamerikkalaiseen tutkimusperinteeseen ja naiskuvatutkimukseen.

Naiskuvan käsitteen määrittelyssä hyödynnän pääosin Kati Launiksen tutkimusta *Kerrotut naiset* (2005). Launiksen tutkimuksen tavoin myös omassa tutkielmassani naiskuva toimii kattokäsitteenä, jonka alle sijoittuu romaanin erilaisia naisrepresentaatioita. Päähenkilön lisäksi teoksen naiskuvaa tuotetaan tulkintani mukaan laajan naishahmoista koostuvan henkilögallerian kautta.

Tutkielmani lähtökohta on, että kirjallisuuden lajilla ja lajin mukanaan tuomilla juonikonventioilla on merkitystä naiskuvan rakentumiseen. Tutkimuskohteeni noudattaa osin Janice Radwayn sekä Jackie Stacey'n ja Lynne Pearson romanssikaavan vaiheita sekä Rita Felskin määrittelemän feministisen kehitysromaanin juonta. Toisaalta teoksessa myös poiketaan näistä juonikaavoista ja parodioidaan niiden konventioita. Luen *Tunteita* sekä romanssina että feministisenä kehitysromaanina ja analysoin naiskuvaa näiden lajien ja niiden juonikuvioiden sisällä. Rakkaus- ja kehitysromaneille ominaisten juonikonventioiden kautta *Tunteissa* asettuu lähtökohtaisesti vastakkain kaksi keskenään riitelevää naiskuvaa, joita teoksessa kommentoidaan ja uudelleen muokataan.

Sukupuolen ja naisen aseman problematisointi asettaa *Tunteet* Felskin määrittelemän feministisen teoksen kehyksiin. *Tunteet* ei kuitenkaan ole yhteiskunnallinen naisen vapautumista vaativa teos, vaan romaanissa parodioidaan ja pilkataan avoimesti niin mies- kuin naishahmojakin. Tutkimuskohteessani luodaan vaihtoehtoisia naiseuden malleja ja uudenlaisia naiskohtaloita. Romanssin ja feministisen kehitysromaanin naiskuvien ohella romaanissa kommentoidaan kirjallisuuden perinteisiä naiskuvia ja osoitetaan niiden stereotyyppisyys.

Avainsanat: naiskuva, romanssikaava, feministinen kehitysromaanin, parodian signaalit, naisrepresentaatio

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimuskohde ja tutkimuskysymykset.....	1
1.2. Teoreettiset lähtökohdat.....	3
1.3. Keskeiset käsitteet ja työn kulku.....	6
1.3.1. Naiskuva.....	6
1.3.2. Romanssikaava.....	9
1.3.3. Feministinen kehitysromaani.....	12
1.3.4. Parodian signaalit: inversio ja liioittelu.....	14

2. SUKUPUOLI ROMANSSIN KONSTRUKTIONA.....17

2.1. Ensitapaaminen – romanssin alkusysäys.....	17
2.2. Luonto sankarittaren feminiinisen vieraantumisen kuvana.....	22
2.3. Sankari romanssin kokijana ja myyttisen naiskuvan ylläpitäjänä.....	28
2.3.1. Kirje sankarin myyttistä naiskuvaa ylläpitämässä.....	28
2.3.2. Sukupuolen ongelma.....	31

3. MINUUTTAAN ETSIVÄ NAINEN.....36

3.1. Naisyhteisö.....	36
3.1.1. Naisyhteisö sankarittaren turvapaikkana ja romanssin esteenä.....	36
3.1.2. Juonittelu naiskuvauksen osana.....	41
3.2. Naisten välinen ystävyys.....	44
3.2.1. Naistaiteilija ja vaihtoehtoinen naiskuva.....	44
3.2.2. Naisten suhde romanssin vaihtoehtona ja päähenkilön samastumisen peilinä...51	

4. AVIOLIITTOON PÄÄTYVÄN JA ITSENSÄ LÖYTÄVÄN NAISEN RISTIRIITA.....58

4.1. Epäsäätyinen liitto romanssin esteenä ja feminiinisen vieraantuneisuuden kuvaajana.....	58
4.2. Hysterikkonainen romanssin esteenä ja avioliittoa peilaavan naisen kuvana.....	62

4.3. Avioliittosulkeuman ja minuuden löytämisen ristiriita.....	67
4.3.1. Minuuden löytämisen illuusio.....	67
4.3.2. Epäodotuksenmukainen avioliitto.....	71
5. LOPUKSI.....	77
LÄHDELUETTELO.....	82

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimuskohde ja tutkimuskysymykset

Tutkin pro gradu -tutkielmassani, minkäläistä naiskuvaa Marja-Liisa Vartion (1924–1966) vuonna 1962 ilmestyneessä romaanissa *Tunteet* tuotetaan romanssin ja feministisen kehitysromaanin juonikuvioita hyödyntämällä ja niitä parodioimalla. Lisäksi tarkastelen, miten teos juonikonventioiden kautta kommentoi ja parodioi suomalaisen naiskirjallisuuden perinteessä esitettyjä naiskuvia. Tutkielmani lähtökohta on, että kirjallisuuden lajilla ja lajin mukanaan tuomilla juonikonventioilla on merkitystä naiskuvan rakentumiseen. Rakkaus- ja kehitysromaaneille ominaisten juonikonventioiden kautta *Tunteissa* asettuvat lähtökohtaisesti vastakkain kaksi keskenään riitelevää naiskuvaa, jotka nämä lajit pitävät sisällään.

Eri-ikäisten naisten ja heidän identiteettiongelmiansa tarkastelu liittyy Vartion proosan suomalaisen naiskirjallisuuden traditioon. Naiseksi tulemistä ja naisena olemista käsitellään niin esikoisteoksissa, kansanrunonomaisissa runokokoelmissa *Häät* (1952) ja *Seppäle* (1953), kuin *Maan ja veden välillä* -novellikokoelmassakin (1955). (Hökkä 1989, 532, Ruuska 2010, 10, 15.) Myös runo- ja novellikokoelmien jälkeen ilmestyneissä romaaneissa, *Se on sitten kevät* (1957), *Mies kuin mies tyttö kuin tyttö* (1958), *Kaikki naiset näkevät unia* (1960), *Tunteet* (1962) ja *Hänen olivat linnut* (1967), keskeisiksi teemoiksi nousevat naisen ja miehen välisen kommunikaation ja sen hankaluuden kuvaus (Ahola 1989, 539–540) sekä naisen identiteetin etsintä (Karkama 1995, 146–149). Myös itse olen kiinnostunut Vartion tuotannosta aikanaan siinä kuvattavien mielenkiintoisten naishahmojen sekä naisten ja miesten välisten seikkaperäisten suhdekuvausten takia. Kuten muissa Vartion teoksissa, myös *Tunteissa* on runsas naishenkilöhahmojen galleria. Tutkimuskohteeni herätti mielenkiintoni juuri liioitelluilla ja voimakkailla naishahmoillaan, joiden kautta tulkitseen *Tunteiden* naiskuvaa tuotettavan.

Tunteet-romaanin pidetään Vartion tuotannon humoristisimpana teoksena, kuten Timo Tiusanenkin totesi aikanaan Helsingin Sanomissa 1.6.1962 ilmestyneessä kirja-arvostelussaan:

En minä näin hirtehistä naista ennen ole lukenut: pistää parodiaksi kehitysromaanin, rakkausromaanin – samalla kun kirjoittaa romaanin, joka käy kummastakin.

Muissa arvosteluissa romaanin ei ylistetty eikä ymmärretty: sitä pidettiin keinotekoisena ja epäaitona ”kevyen luokan ajanvietekirjana”. Kaikista Vartion teoksista *Tunteet* saikin nurjimmat aikalaisarvostelut, minkä myötä Vartio kohtasi ensimmäistä kertaa kirjailijanuransa aikana myös

kritiikkiä. (Ruuska 2012, 393.) Kuten Tiusanen arvostelussaan totesi, *Tunteet* on mielenkiintoinen kehitys- ja rakkausromaanin yhdistelmä, ja nämä lajit nousevat romaanissa toistensa vastavoimaksi kytkeytyen samalla teoksen problematiikkaan naiseudesta. Perinteisen rakkauskertomuksen juoni painottaa romanttista avioliittoa yksilön todellisen onnen lähteenä ja ihanteellisena loppuna ja korostaa näin myös siihen kytkeytyvää naiseuden määrittelyä suhteessa vastakkaiseen sukupuoleen (DuPlessis 1985, 4–5, Boone 1987, 9–10). Siinä missä romanttinen juoni vaientaa naiset ja torjuu heidän kehityksensä (DuPlessis 1985, 4–5), kuvaa kehitysromaanin päähenkilön kypsymistä ja kasvavaa tietoisuutta omasta itsestään (Aalto 2000, 7). Rita Felskin mukaan feministinen kehitysromaanin ja naispäähenkilön minuuden löytäminen myös edellyttävät kieltäytymistä heteroseksuaalisesta romanssijuonesta, ja sen sisältämästä naisen passiivisuudesta, riippuvuudesta ja alistaisuudesta (Felski 1989, 122, 128–129).

Tunteet kertoo ylioppilastyttö Inkerin ja opiskelijapoika Hannun reistailevasta romanssista jatkosodan loppuvaiheissa 1940-luvulla. Romanssia seurataan vuoden ajan, minkä jälkeen teoksen lopussa kerronnassa hypätään kuusi vuotta eteenpäin ja paljastetaan parin tuleva kohtalo. Romaani jakautuu kahteen osaan: ensimmäisessä kuvataan Hannun ja Inkerin romanssin syttymistä kesällä Inkerin kotikylässä Sisä-Suomessa, jonne Hannu on tullut sotamiehenä komppaniansa mukana. Inkerin ja Hannun romanssi ei kuitenkaan ala ruusuisesti, vaan pari ajautuu suhteessaan toistuviin väärinkäsityksiin ja ongelmiin. Romaanin jälkimmäisen osan tapahtumat sijoittuvat pääasiassa Helsinkiin, jonne Inkeri muuttaa syksyllä aloittaakseen opintonsa yliopistossa. Teoksen jakaminen kahteen osaan korostaa Inkerin elämän uutta vaihetta sekä kehitysromaanin merkitystä *Tunteiden* toisen osan tapahtumissa. Helsingissä Inkerillä alkaa elämä ilman Hannua, kun hänet ympäröi opiskelumaailman lisäksi naisyhteisö, johon hän muuttaa, sekä ystävyys näyttelijäksi opiskelevan Turren kanssa.

Tunteet-romaanista ei ole ilmestynyt aikaisempaa tutkimusta, ja ylipäätään Vartion tuotantoa on tutkittu vuosien varrella vähän, vaikka hänen teoksiaan on aikansa kritiikeissä – *Tunteita* lukuun ottamatta – kiitetty (Ahola 1989, 537–539). Tampereen yliopistossa Vartion teoksista on tehty kolme pro gradu -tutkielmaa, joiden tutkimuskohteina ovat olleet kirjailijan runot, novellit ja tuotannon pääteoksena pidetty, postuumisti julkaistu, romaanin *Hänen olivat linnut*. Pekka Tammi ja Maria Mäkelä ovat julkaisseet Vartion *Hänen olivat linnut* -romaanin ja sen kerrontaa käsittelevän artikkelin kokoelmassa *Kirjallisia elämyksiä* vuonna 2007. Iris Kuusinen on tarkastellut vuonna 2008 ilmestyneessä tutkimuksessaan naisen yksilöitymistä suomalaisessa kirjallisuudessa 1950-luvulta lähtien. Kuusisen tutkimuksen aineistoon kuuluu myös Vartion *Se on sitten kevät* -esikoisromaanin. Vartion tuotannosta tehty tuorein tutkimus on Helena Ruuskan väitöskirja vuodelta

2010 romaanista *Kaikki naiset näkevät unia*. Ruuskan tutkimuksen aiheena on modernin naisen identiteetin rakentuminen. Lisäksi Ruuska on kirjoittanut Vartiosta vuonna 2012 ilmestyneen elämäkerran *Kuin linnun kirkaisu*.

Halusin tutkia Vartion tuotannosta teosta, jota on tutkittu vähän. Naishahmojen ja tätä kautta tulkinnassani syntyvän naiskuvan lisäksi minua kiehtoo *Tunteissa* rakkaus- ja kehitysromaanin juonten ristiriitä ja niiden parodiointi. Tutkimuskysymystä rakentaessani pohdinkin, mitä teos lopulta haluaa sanoa naiseksi tulemisesta ja naisena olemisesta, kun näitä molempia lajeja käytetään teoksen rakennusaineina ja parodian kohteina. Naiskuvan sekä romanssin ja kehitysromaanin tarkastelu muodostavat yhteyden myös naisten kirjoittaman kirjallisuuden traditioon. Kun kiinnostuin teoksen naiskuvauksesta ja juonikonventioiden merkityksestä sille, nousi työni tutkimussuuntauksen luonnolliseksi vaihtoehdoksi feministinen kirjallisuudentutkimus.

1.2. Teoreettiset lähtökohdat

Tutkielman teoriakehys rakentuu feministisen kirjallisuudentutkimuksen ympärille, joka on saanut alkunsa feminismin nykyvaiheen ja naisasialiikkeen kehityksen myötä Yhdysvalloissa ja Ranskassa 1960-luvulla. Pam Morris määrittelee feminismin poliittiseksi käsityskannaksi, joka pohjautuu naisten ja miesten epätasa-arvoa tuottavaan kulttuurisesti rakennettuun sukupuolieroon. Feminismin tehtävänä on täten ymmärtää ja muuttaa näitä yhteiskunnallisia ja psyykkisiä mekanismeja, jotka rakentavat ja säilyttävät sukupuolten välistä epätasa-arvoa. (Morris 1993/1997, 9.) Myös feministisen kirjallisuudentutkimuksen tärkein päämäärä on aina ollut poliittinen, sillä siinä pyritään paljastamaan patriarkaalisia rakenteita (Moi 1985/1990, 15).

Feministinen kirjallisuudentutkimus on sittemmin jakautunut kahteen hallitsevaan kategoriaan: angloamerikkalaiseen ja ranskalaiseen. Angloamerikkalainen tutkimusperinne korostaa feminiinistä tietoisuutta ja naisen todellisuuden kokemusta, kun taas ranskalainen perinne perustuu lingvistiikkaan ja antihumanismiin ja lähestyy tutkimuskohdetta filosofian ja psykologian kautta. (Felski 1989, 19–20.) Tutkimuksen aihe ja yksi työni keskeisin käsite, *naiskuva*, kytkee tutkielmani angloamerikkalaiseen tutkimusperinteeseen, ja siinä 1970-luvulla alkunsa saaneeseen naiskuvatutkimukseen, jota pidetään myös feministisen kirjallisuudentutkimuksen ensimmäisenä vaiheena. Naiskuvatutkimuksessa alettiin analysoida sekä mies- että naiskirjailijoiden teosten naiskuvia ja osoittaa niiden yhteys naisten alistettuun asemaan. (Moi 1985/1990, 59–61. ks. myös

Launis 2005, 29.) Naiskuvatutkimukseen sekä naiskuva-käsitteeseen palaan tarkemmin alaluvussa 1.3.1.

1970-luvun loppupuolella feministitutkijoiden mielenkiinto alkoi suuntautua pelkästään naiskirjailijoihin ja heidän tuotantoonsa (Moi 1985/1990, 67, 69). Elaine Showalter jakaa teoksessaan *A Literature of Their Own* (1977) naiskirjallisuuden kolmeen vaiheeseen. Ensimmäisessä 1880-luvulle saakka ulottuvassa feminiinisessä vaiheessa naiskirjailijat jäljittelivät miesten kirjoittamisen muotoja ja pyrkivät sisäistämään miesten esteettiset ja yhteiskunnalliset arvot. Naiskirjallisuuden toinen, feministinen, vaihe alkoi 1880-luvun lopulla ja 1890-luvun alussa, kun naisten poliittinen tietoisuus nousi esille. Feministisessä vaiheessa vallitsevia asenteita ja olosuhteita vastaan protestoitiiin ja naisten asemaa ja autonomiaa puolustettiin. Feministinen vaihe jatkui aina 1920-luvulle, jolloin viimeinen, itsensä löytämisen vaihe alkoi. Siinä naiskirjailijoiden ei enää tarvinnut reagoida patriarkaalisiin arvoihin, ja he saattoivat kääntyä sisään päin etsimään naisidentiteettiään. Uusi itsetietoisuuden tila saavutettiin itsensä löytämisen vaiheessa 1960-luvulla, ja se on jatkunut aina nykyaikaan asti. (Showalter 1977, 13.)

Showalterin luokittelua naiskirjoituksen kehityksestä vain kolmeen vaiheeseen voi pitää hyvin yleisluontoisena (Morris 1993/1997, 85). Esimerkiksi Kati Launis osoittaa tutkimuksessaan *Kerrotut naiset* (2005), että jo varhaiset suomalaiset naiskirjailijat ovat etsineet eri kirjallisuuden lajien, kuten romanssin, kautta keinoja tuottaa vaihtoehtoista naiseutta vallitsevien patriarkaalisten arvojen sisällä eivätkä täten ole taipuneet pelkiksi miesten kirjallisten muotojen ja arvojen jäljittelijöiksi. Myös Morris toteaa, että naiskirjailijat ovat jo 1700-luvulla käyttäneet näennäisen konservatiivisia kerronnan keinoja edistykseksiin päämääriin (Morris 1993/1997, 96). Rita Felski puolestaan korostaa, että naiskirjoituksesta puhuminen ja sen liittäminen biologiseen sukupuoleen on ylipäätään ongelmallista. Felskin mukaan ei ole olemassa mitään perustaa sille, että jokin tietty tyyli tai kirjoitus luokitellaan feminiiniseksi. (Felski 1989, 19.)

Showalterin tutkimuksen arvo on kuitenkin Morrisin mukaan erityisesti siinä, että hän tuo esiin sen monimuotoisen ja kehittyvän kirjallisen tietoisuuden, joka on ollut yhteistä monille naiskirjailijoille (Morris 1993/1997, 85). Myös Paananen korostaa, että Showalterin kategoriat eivät ole tiukasti erillään toisistaan ajallisesti, ja yksittäinen kirjailija voi käydä tuotannossaan läpi kaikki kolme vaihetta (Paananen 1995, 16). Katsaus naiskirjallisuuden perinteeseen taustoittaa myös tutkimuskysymykseeni liittyvää alakysymystä, miten kohdeteokseni kommentoi naisrepresentaatioiden sekä romanssin ja feministisen kehitysromaanin juonten kautta naiskirjallisuuden perinteessä esitettyjä naiskuvia.

Naisten kirjoittaman kirjallisuuden kolme vaihetta voidaan erottaa suurpiirteisesti myös suomalaisesta kirjallisuudesta. Ensimmäistä feminiinistä vaihetta edustivat varhaiset naiskirjailijat, jotka ovat pitkään kuuluneet Suomessa kaanonin ulkopuolelle jätettyyn kirjallisuuteen Fredrika Runebergia lukuun ottamatta (Launis 2005, 11). Feministinen vaihe alkoi, kun myös Pohjoismaissa alettiin 1800-luvun lopulla käydä laajaa keskustelua naisasiasta ja naisten ja miesten epätasa-arvosta, mikä näkyi kirjallisuudessa kasvavana mielenkiintona naisen kehityksen kuvausta kohtaan (Aalto 2000, 8). Suomalaisessa kirjallisuudessa erityisesti Minna Canth oli näkyvä naisten oikeuksien puolestapuhuja pohjoismaisen naisemansipaation heräämisen aikaan (Paananen 1995, 16, 17). Naisiasiakeskustelu ja naisten asemassa tapahtuneet muutokset toivat kirjallisuuteen mukanaan käsitteen ”uusi nainen”, joka ilmensi niitä mahdollisuuksia, jotka naisille 1800-luvun lopulla avautuivat yhteiskunnassa toimimiseen. Kyse oli yksilöitymisestä ja itsenäistymisestä. (Aalto 2000, 80.) Showalterin viimeisen kategorian, itsensä löytämisen, vaiheen voi tulkita alkaneen jo 1920–1930-luvuilla, kun Freudin vaikutuksen myötä naiskirjailijat, esimerkiksi Iris Uurto ja Aino Kallas, alkoivat käsitellä naisen seksuaalisuutta tuolloiselle suomalaiselle kirjallisuushegemonialle epätyypillisellä tavalla (Paananen 1995, 16, 17).

Marja-Liisa Vartio kuului sotien jälkeisiin 1940- ja 1950-luvuilla debytoineisiin naiskirjailijoihin, jotka olivat kukin tavallaan kiinni sotaa edeltäneen ajan maailmassa. Nämä kirjailijat ovat tuotannossaan palanneet yhä uudelleen sotavuosien aiheuttamaan arvojen murrokseen, naisten murtautumiseen ulos sukupuolijärjestelmästä miehelle alueelle. (Manninen 1989, 579–580.) Helena Ruuska toteaa Vartion naishahmojen asettuvan naiskirjallisuuden traditiossa 1900-luvun alun ”uuden naisen” ja 1900-luvun lopun ”pahan tyttären” väliin, tutkimuksen harmaalle alueelle (Ruuska 2010, 15). 1900-luvun alun naiskirjailijoista Vartion kirjalliseen tuotantoon on vaikuttanut erityisesti Maria Jotuni, jonka hameenhelmoista Vartion kertomataidetta pidetään syntyneenä ja jolle Vartio itse on tunnustanut kunnioituksensa (Ahola 1989, 537). 1960-luvun alussa ilmestynyt *Tunteet* viittaakin Jotunin vuonna 1913 julkaistuun *Kun on tunteet* -novellikokoelmaan, jossa avioliiton solmiminen on kaupankäyntiä ja naisten on pärjättävä neuvokkuudellaan patriarkaalisessa maailmassa (Ahola 1989, 537).

Myös tutkimuskohteeni on kiinni sotia edeltäneessä kirjallisuudessa. *Tunteet* sijoittuu jatkosodan loppuvaiheille 1940-luvulle, ja siinä problematisoituvat sukupuoliroolit. Romanssin ja kehitysromaanin juonikaavojen sekä kirjallisuuden perinteessä esiintyvien naiskuvien tietoinen kommentointi osoittavat romaanin olevan hyvin perinne- ja itsetietoinen teos. Samaan aikaan, kun juonikonventioiden kautta kommentoidaan perinteisiä ja stereotyyppisiä kirjallisuuden naiskuvia, niiden kautta problematisoidaan naisena oleminen ja naisen asema. Motiivien ja eritoten

romanssijuonen juonikonventioiden kommentoinnilla sekä niiden parodioinnilla *Tunteissa* osoitetaan myös sukupuolijärjestelmän läpinäkyvyys, jota käsittelem erityisesti luvussa 2. Lähtökohtana työssäni onkin feministisen liikkeen ymmärrys sukupuolesta rakenteellisesti tuotettuna konstruktiona (Leppihalme 1995, 23).

Juuri sukupuolen ja naisen aseman problematisointi asettavat *Tunteet*, samoin kuin Vartion muunkin tuotannon, feministisen teoksen kehyksiin. Rita Felskin mukaan on vaikea tehdä selvää jakoa feminististen tekstien ja minkä tahansa ”naiskeskeisten” kertomusten välillä (Felski 1989, 14 ks. myös Morris 1993/1997, 10, Moi 1985/1990, 68). Feministiseen kirjallisuuteen kuuluvat kuitenkin ennen kaikkea kaikki ne teokset, jotka kriittisesti tiedostavat naisen alistetun aseman sekä sukupuolen ongelmallisena kategoriana. Lisäksi *Tunteissa*, kuten muissakin Vartion romaaneissa, on naispäähenkilö, mikä on Felskin mukaan ominaista feministisille teoksille, vaikka onkin huomioitava, etteivät kaikki naiskeskeiset teokset ole feministisiä. (Felski 1989, 14–15.) Toisaalta *Tunteita* ei voi suoraan rinnastaa Felskin tutkimuksessa esiteltyyn 1960-luvulta lähtien kehittyneeseen uuteen päähenkilön vapautumista korostavaan naiskertomukseenkaan (Felski 1989, 124–125, 71–73). Tutkimuskohteessani parodian kohteeksi joutuvat yhtä lailla niin mies- kuin naishahmotkin, eikä teoksen tarkoituksena ole tulkintani mukaan olla suoranainen yhteiskunnallinen kannanotto naisen aseman puolesta.

1.3. Keskeiset käsitteet ja työn kulku

1.3.1. Naiskuva

Kuten edellä olen esittänyt, kirjallisuudentutkimuksessa naiskuva-käsite liittyy 1970-luvulla nousseeseen naiskuvatutkimukseen. Naiskuvatutkimuksesta tulikin heti vahva suuntaus sekä tutkimuksessa että opetuksessa, jonka keskeiset päämäärät ja metodit esitellään vuonna 1972 julkaistussa artikkelikokoelmassa *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Artikkelikokoelman lähtökohtana on näkemys siitä, että on olemassa todellisuus ja todellinen nainen, jota kirjallisuus heijastaa joko oikein tai väärin. Tältä pohjalta kirjoittajat alkoivat arvostella sekä nais- että mieskirjailijoita siitä, että he ovat luoneet ”ei-todellisia” naishenkilöitä, mikä johti

siihen, että naiskuvien tarkastelu muotoutui ”väärien” naiskuvien tarkasteluksi. (Moi 1985/1990, 59–61. ks. myös Launis 2005, 29.)¹

Myöhemmin varhaisvaiheen naiskuvatutkimusta on kritisoitu paljon. Stereotyyppisten naiskuvien tutkimisen on nähty lopulta johtavan siihen, että naiset nähdään uhreina sen sijaan, että heistä tehtäisiin omien mielikuviansa ja historiansa tekijöitä (Morris 1993/1997, 27). Toril Moi on moittinut tutkimussuuntauksen tutkijoita äärimmäisen naivista suhtautumisesta kirjallisuuden ja todellisuuden sekä toisaalta kirjailijan ja tekstin väliseen suhteeseen. Moin mukaan varhaisilta feministeiltä puuttuu täysin myös teoreettinen – ja jopa kirjallinen – näkemys. Tutkimussuuntauksen kirjallisuudelle asettamat vaatimukset todellisuudesta ja kokemuksesta sekä oikeanlaisista naiskuvista, jotka toimivat roolimalleina naisille, johtavat Moin mukaan ajoittain lähes ”mielettömään ultrarealismiin”. (Moi 1985/1990, 61–65.)

Kati Launiksen mukaan viime aikoina naiskuva-käsitettä on alettu määritellä uudelleen diskurssin käsitteen avulla (Launis 2005, 32). Naiskuva on keskeinen käsite Launiksen tutkimuksessa, ja pohjaankin käsitteen käytön tutkielmassani Launiksen tutkimukseen. Myös Launis toteaa, että varhaisvaiheen naiskuvatutkimuksen lähtöoletus kuvien taustalla olevasta ”todellisesta naisesta”, jota kirjallisuus heijastaa joko oikein tai väärin, on kestävätkö. Launis ei kuitenkaan näe syytä kieltää varhaisen naiskuvatutkimuksen arvoa, ja uudelleen muotoiltuna naiskuvan käsite on hänen mukaansa käyttökelpoinen sukupuolen representaatioiden ja historiallisten naiseuden diskurssien analyysin väline. Launiksen mukaan naiskuvan käsitteen etu kirjallisuudentutkimuksen apuvälineenä on se, että se mahdollistaa kerronnan huomioimisen yhtenä niistä ehdoista, joiden puitteissa kuvia tuotetaan. Laji, kerronta ja juonen konventiot, kuten häihin päättyvät tyypilliset loput, samanaikaisesti sekä säätelevät että mahdollistavat sitä, millaisia naiskuvia voidaan tuottaa ja miten. (Launis 2005, 32–33, 337.)

Myös omassa tutkielmassani on lähtökohtana, että kirjallisuuden lajilla ja lajin mukanaan tuomilla juonikonventioilla on merkitystä naiskuvan rakentumiseen. Luen *Tunteita* sekä romanssina että feministisenä kehitysromaanina ja analysoin naiskuvaa näiden lajien ja niiden juonikonventioiden sisällä. Molempien lajien sisälle on juonikonventioiden kautta sisäänrakennettu naiskuva: kehitysromaanin sisältää ajatuksen naispäähenkilön identiteetin ja itseyden etsinnästä ja yksilöllistymisen mahdollisuudesta (Felski 1989, 122–125, 71–73, Aalto 2000, 7), kun taas

¹ Vaikka naiskuvatutkimus syntyikin vasta 1970-luvulla, jo esimerkiksi 1800-luvun naiskirjailijat ovat olleet tietoisia miesten luomista naisia väärin kuvaavista naiskuvista, joiden avulla sukupuolten välistä epätasa-arvoa on pidetty yllä ja joissa miehet eivät näe naisia sellaisena kuin he todella ovat. (Morris 1993, 24–25).

romanssissa tuotetaan kuvaa naisesta maailmassa, jossa miehen, avioliiton, kodin ja perheen keskeisyys naisen onnen lähteenä korostuu (Launis 2005, 43).

Raija Paananen toteaa, että naiskuva-termin käytössä on muistettava sen stabiilius ja visuaalisuus. Naiskuvan käsitettä dynaamisempaan Paananen pitää representaatiota, joka viittaa sukupuolen konstruoinnin ja tuottamisen jatkuvaan prosessiin eri yhteiskunnallisissa käytännöissä, esimerkiksi kirjallisuudessa ja elokuvissa. (Paananen 1995, 10.) Myös Launis korostaa eron tekemistä naiskuvan ja representaation välillä, mutta pitää naiskuva-käsitteen etuna sen kokoavaa luonnetta. Launis käyttää tutkimuksessaan yläkäsitteenä naiskuvaa, joka kerää alleen erilaisia naishenkilöhahmoja, naisrepresentaatioita (Launis 2005, 33–34, 337.) Naiskuva toimii myös omassa työssäni kattokäsitteenä, jonka alle sijoittuu romaanin erilaisia naishahmoja. *Tunteiden* yksittäisistä naishahmoista käytän Launoksen tavoin nimitystä naisrepresentaatio. Päähenkilö Inkerin lisäksi teoksen naiskuvaa tuotetaan myös muitten romaanissa esiintyvien naishahmojen kautta: Turren, Hannun äidin sekä naisyhteisön asukkaiden.

Yksittäisten naishahmojen ohella teoksen naiskuvaa tuotetaan tulkintani mukaan myös Hannun ja Inkerin romanssin kautta. Parin välisen suhteen analysoimisen avuksi hyödynnän Simone de Beauvoirin tutkimusta *Toinen sukupuoli* (1949), jossa de Beauvoir pyrkii vastaamaan kysymykseen, miksi miehet tulkitsevat ja lukevat naisia toistuvasti väärin. Teoksessaan de Beauvoir esittää ajatukset miesten luomista naiskuvista miehisiin myytteihin sekä naisten alisteisesta asemasta suhteessa mieheen. (Morris 1993, 24–25, ks. myös Launis 2005, 29–30.)² de Beauvoirin analyysi naisten alisteisesta asemasta lähtee liikkeelle oletuksesta, että miehet näkevät naiset olennaisesti erilaisena kuin itsensä. Nainen ei siis määriy itsensä vaan suhteessa mieheen, miehelle toisena. Koska nainen on toinen suhteessa mieheen, mies voi heijastaa naiseen kaiken haluamansa ja pelkäämänsä, rakastamansa ja vihaamansa. (de Beauvoir 1949, 113, 150.) Tulkitsenkin, että Hannun ja Inkerin suhteen kuvauksen kautta heijastetaan de Beauvoirin käsityksiä naisesta toisena ja myyttisenä sukupuolena suhteessa mieheen.

Tutkielmani alakysymys, miten teos juonikonventioiden kautta kommentoi ja parodioi suomalaisen naiskirjallisuuden perinteessä esitettyjä naiskuvia, kytkeytyy myös naisrepresentaatioiden ympärille. Tulkintani mukaan niin Inkerissä, Turressa kuin Hannun äidissäkin on intertekstuaalisia viittauksia naiskirjallisuuden perinteeseen ja kirjallisuudessa esitettyihin naiskuviin. Romanssin ja kehitysromaanin juonten kautta vastakkain asettuvat naiskuvat konkretisoituvat myös romaanin

²de Beauvoirin esittämiin miehiin naismyytteihin viittaa jo sata vuotta *Toista sukupuolta* aikaisemmin Charlotte Brontë vuonna 1849 ilmestyneessä *Shirley*-romaanissaan (Morris 1993/1997, 23, myös Launis 2005, 30).

naishahmojen kautta: edellinen Inkerin ja patriarkaalisisessa avioliitossa elävän Hannun äidin kautta, jälkimmäinen taas Inkerin ja hänen Helsingissä tapaamansa vapaamielisen ystävättären Turren. Turren ja Hannun äidin hahmoja käsittelen tarkemmin luvuissa 3 ja 4. Luvussa 2 keskityn tarkastelemaan, miten naiskuvaa tuotetaan Inkerin ja Hannun romanssin kautta – naisen suhteesta mieheen.

1.3.2. Romanssikaava

Romanttisen rakkauden kertomuksena *Tunteet* noudattaa klassisen romanssin kaavaa.³ Jackie Stacey ja Lynne Pearcen mukaan klassinen romanssi on tyypillisesti heteroseksuaalinen rakkausliitto, jonka täyttymystä uhkaa ongelmien ja esteiden sarja. Klassisen romanssin kaavaan kuuluu lupaus siitä, että esteet voitetaan ja sankari ja sankaritar saavat lopussa toisensa – tosin romanssi voi päättyä myös onnettomasti, kuten esimerkiksi Romeossa ja Juliassa. (Stacey & Pearce 1995, 15–16, Boone 1987, 9–10.)⁴ Myös suomalaisia rakkauskertomuksia sosiosemiotittisen metodin avulla tutkineen Markku Soikkelin (1998) mukaan romanssi voidaan ymmärtää kertomuksen kaltaisena kaavana, sikäli kuin kertomataiteen ja todellisuuden romanssissa nähdään yhteisiä piirteitä. Tästä ennako-oletuksesta Soikkeli käyttää termiä romanssikaava, jolla tarkoitetaan yhteisiä käsityksiä romanssin narratiivisuudesta ja vaihteellisuudesta. (Soikkeli 1998, 47–49.)

Stacey ja Pearce toteavat, ettei romansseille löydy enää yhtä yhteistä tarinaa, johon kaikki romanssinarratiivit viittaisivat. Klassisen romanssin ominaisuuksia muunnellaan, eivätkä asiat välttämättä tapahdu oikeassa järjestyksessä. (Stacey & Pearce 1995, 37.) Omassa tutkielmassani en käytä pelkästään yhtä tiettyä romanssin struktuuria määrittelevää teoriaa tai kaavaa, sillä *Tunteet* on hyvin moninaisista romanssin juonikonventioista koostuva teos. Koska tutkimuskohteeni ei taivu vain yhden kaavan mukaiseksi, hyödynnän eri romanssinarratiivin juonikaavion määritelmiä eri tutkijoilta. Romanssikaavan ja juonikonventioiden määrittelyssä ja tunnistamisessa käytän pääasiassa Janice Radwayn tutkimusta *Reading the Romance* (1990) sekä Jackie Stacey ja Lynne

³Marja-Liisa Vartion tuotanto on myös aikaisemmassa tutkimuksessa kytketty romanssitutkimukseen. Helena Ruuska (2010, 59) lukee *Kaikki naiset näkevät unia* -romania Rouva Bovaryn hypertekstinä. Gustave Flaubertin 1800-luvulla ilmestynyt Rouva Bovary taas on yksi tunnetumimpia aviorikosromaaneja, joka on myös yksi romanssin kolmesta alalajista (Boone 1987, 9).

⁴Avioromanssia ja sille vastareaktionä syntyneitä kertomuksia 1800-luvun angloamerikkalaisessa kirjallisuudessa tutkinut Joseph Allen Boone (1987, 9) nimittää klassista romanssijuonta kosintajuoneksi.

Pearcen artikkelia *The Heart of the Matter: Feminists Revisit Romance* (1995). Kotimaisen kirjallisuuden tutkimuskentältä hyödynnän Markku Soikkelin tutkimusta *Lemmen leikkikehässä* (1998). Määrittelen seuraavaksi lyhyesti Radwayn sekä Stacey ja Pearcen romanssikaavojen keskeiset tapahtumat ja juonikuviot, jotka löytyvät enemmässä tai vähemmissä määrin myös tutkimuskohteistani: osa juonikuvioista voidaan paikantaa *Tunteista* kaavan mukaisessa kronologisessa järjestyksessä, osa taas löytyy romaanista selkeästi parodioituina, ja toiset juonikuviot on jätetty kokonaan kuvaamatta.

Nykyromanssien vastaanottoa tutkineen Janice Radwayn mukaan klassisen romanssin kertomuksen rakenne voidaan tiivistää seuraaviin kohtiin: 1. Sankarittaren sosiaalinen identiteetti tuhoutuu 2. Sankaritar reagoi vihamielisesti aristokraattiseen mieheen 3. Ylhäinen aristokraattinen mies vastaa sankarittaren tunteisiin tulkinnanvaraisesti 4. Sankaritar tulkitsee sankarin käytöksen pelkäksi seksuaaliseksi mielenkiinnoksi 5. Sankaritar vastaa sankarin käytökseen vihamielisesti ja kylmästi 6. Sankari kostaa rankaisemalla sankaritarta 7. Sankaritar ja sankari ovat henkisesti tai fyysisesti erossa toisistaan 8. Sankari kohtelee sankaritarta hellästi 9. Sankaritar vastaa lämpimästi sankarin hellään tekoon 10. Sankaritar tulkitsee uudelleen sankarin monimerkityksisen käytöksen 11. Sankari kosii tai julistaa avoimesti tunteensa ja sitoumuksensa sankarittareen 12. Sankaritar vastaa sankarille emotionaalisesti ja seksuaalisesti 13. Sankarittaren identiteetti palautuu (Radway 1990, 134.)⁵

Stacey ja Pearcen mukaan romanssikertomus alkaa parin ensitapaamisesta. Kuten Radwayn kaavassa, myös Stacey ja Pearcen mukaan romanssinarratiivin alussa esitetään sankarittaren varhainen sosiaalisen identiteetin menettäminen, jota seuraa epämiellyttävän ja aristokraattisen miehen kohtaaminen sekä sankarittaren väärinymmärrys sankarin käytöstä kohtaan. Kaavan toisessa vaiheessa pari kohtaa rakastettunsa todellisen minän ja romanssin ideaalihenkilön ristiriidan. Suhteen intohimo alkaa kulua pois ja sankari ja sankaritar yrittävät muuttaa toisiaan. Kolmannessa vaiheessa esitetään parin välinen neuvottelu, mikä on Stacey ja Pearcen mukaan keskeinen tapahtuma romanssin kehityskaaressa. Neuvotteluvaiheessa pari on tietoinen ongelmistaan ja vaikeuksistaan, ja neuvottelut voivat johtaa joko suhteen jatkumiseen tai päättymiseen. Kuten Radwaynkin kaavassa, viimeisessä vaiheessa sankari muuttuu sympaattiseksi ja emotionaaliseksi ja julistaa rakkauttaan sankarittareen, jonka sosiaalinen identiteetti vuorostaan entisöityy. (Stacey & Pearce 1995, 17, 38–41.)

⁵Radwayn sekä Stacey ja Pearcen romanssikaavojen suomennos on omani.

Marku Soikkeli puolestaan yhdistää tutkimuksessaan semiotiikkaa ja narratologiaa ja lähestyy aineistoaan Roland Barthesin ja Niklas Luhmanin rakkauskurssin teorian kautta. Analysoidessaan rakkauskertomuksia kirjallisuustieteen näkökulmasta Soikkeli on kiinnostunut siitä, miten rakastavaisten identiteetit solmitaan yhteiseksi, kertomuksen puitteissa toimivaksi identiteetiksi. Tämä yhteinen identiteetti on Soikkelin mukaan romaanin komposition kautta luotava mielikuva rakastavaisten yhteisyydestä, meisyydestä. (Soikkeli 1998, 15, 20, 59–61.) Soikkelin työ eroaa siis kirjallisuudentutkimuksellisilta lähtökohdiltaan omistani, joissa pyrin selvittämään, miten romanssi lajina osallistuu tutkimuskohteessani naiskuvan tuottamiseen. Tältä osin pohjaan työni myös Kati Launiksen ja Minna Aallon tutkimuksiin, joissa molemmissa lähtökohtana on romanssin ja romanttisen rakkauden merkitys tutkimusaineiston naishahmoille.

Soikkeli ei myöskään tarkastele tiettyjä tapahtumia sinänsä, esimerkiksi rakastavaisten ensimmäistä kohtaamista tai kolmiodraaman ratkeamista, vaan tapahtumien keskinäistä yhteyttä (Soikkeli 1998, 59–61). Kuten edellä olen tuonut esille, omassa tutkimuksessani sen sijaan korostuvat niin lajeille ominaiset juonikonventiot kuin niiden parodiointikin. Soikkeli erottaa kuusi eri romanssityyppiä sen perusteella, miten meisyydestä eli parin yhteisestä identiteetistä on kerrottu tietyn figuurin avulla. Tosin Soikkeli muistuttaa, että yksikään romansseista ei perustu pelkästään yhdelle figuurille, vaan kerronnasta on aina paikannettavissa useita eri figuureja. (Soikkeli 1998, 22, 54.) Myös *Tunteista* voi löytää viitteitä useammastakin figuurista ja niiden tietoisesta kommentoinnista, mitkä nostan työssäni muiden romanssikaavan juonikonventioiden ohella esille.

Hyödynnän työssäni paikoitellen myös Soikkelin määrittelemää tilannemotiivin käsitettä. Soikkeli nimittää rakkauskurssin figuureihin liittyviä, kertomukseen sovellettuja tapahtumia tilannemotiiveiksi. Pertti Karkaman tavoin Soikkeli pitää kertomuksen kulminoivia ydintapahtumia sen päämotiiveina. Päämotiivit taas voivat olla henkilömotiiveja, joissa jonkun henkilön sisäinen valinta ratkaisee juonen kulun, tai ne voivat olla tilannemotiiveja, jolloin vallitseva tilanne kääntää tapahtumat uuteen suuntaan. Tutkimuksensa aineistoon kuuluvien romaanien tilannemotiiveja Soikkeli analysoi sen perusteella, millaisten tilanteiden kautta henkilöiden identiteetti muuttuu. (Soikkeli 1998, 37, 60.) Vaikka identiteetti ei ole työssäni keskeinen käsite, käytän tilannemotiivin käsitettä kuvaamaan niitä naisen rooleja, joita teoksessa kulloinkin esitellään ja joita naispäähenkilölle tarjotaan samastumisen kohteeksi. Keskeiseksi tilannemotiiviksi työssäni nousevat hiukset ja erityisesti vaatteet, joiden myös Soikkeli toteaa voivan toimia tilannemotiiveina

(mt. 69). Vaatteet ja hiukset tilannemotiiveina esiintyvät jokaisessa käsittelyluvussani, ja niillä onkin osansa paitsi juonen kuvaamisessa myös naiskuvaa rakennettaessa.⁶

Simone de Beauvoir ja monet muut varhaiset feministikriitikot ovat vastustaneet romanssia sen yhtenäistävänä ja turmiollisena pitämänsä ideologian vuoksi. Romantiikka on heidän mukaansa miesten vallan alainen kulttuurinen väline, jolla pidetään naiset alistetussa asemassa, oikeuksistaan tietämättöminä. (Stacey & Pearce 1995, 12–13.) Myös Soikkeli toteaa, että romanssi ei suinkaan ole kertomus naisen ja miehen tasa-arvosta intohimoisen rakastumisen avartamassa maailmassa (Soikkeli 1998, 59). Kuten jo edellä olen todennut, romanssi hahmottaa sisälleen kuvan naisesta, joka määrittyy suhteessa mieheen ja perheeseen. Tutkielmassani tulenkin nostamaan *Tunteiden* romanssin sisältämät sukupuoliroolit ja valta-aseman useaan kertaan tarkastelun kohteeksi.

1.3.3. Feministinen kehitysromaani

Romanssia vastatusten luen *Tunteet*-romaania Rita Felskin määrittelemänä minuuden löytämiskertomuksena, ja sen alalajina feministisenä kehitysromaanina. Felski jakaa tutkimuksessaan *Beyond Feminist Aesthetics* (1989, 12–17) yhdysvaltalaisesta, kanadalaisesta, englantilaisesta, länsisaksalaisesta ja ranskalaisesta 1960-luvun ja 1980-luvun loppujen välillä julkaistusta feministisestä kirjallisuudesta koostuvan aineistonsa tunnustuksellisiin romaaneihin ja minuuden löytämiskertomuksiin, joita hän pitää yhtenä selkeimpänä ja tunnistettavimpana feministisen kirjallisuuden lajina. Minuuden löytämiskertomuksessa korostetaan Felskin mukaan eron merkitystä, päähenkilön irrottautumista aikaisemmasta elämämpiiristään ja naisen identiteetin etsintää. Teoksissa edetään naisen vieraantuneisuuden tiedostamisesta osittaiseen yksilölliseen vapautumiseen. (Felski 1989, 124–125, 71–73.) Tulkitsenkin *Tunteiden* alkavan minuuden löytämiskertomuksen juonelle tyypillisesti siitä, että naispäähenkilö kokee ja tiedostaa vieraantuneisuutensa. Inkerin irrottautuminen aikaisemmasta elinpiiristä ja romanssista tapahtuu hänen muuttaessaan opiskelemaan Helsinkiin, jossa alkaa myös päähenkilön identiteetin etsintä.

Feministisissä minuuden löytämiskertomuksissa yritetään kehittää vaihtoehtoinen kertomus ja symbolinen kehys, jonka sisällä feminiininen identiteetti voidaan paikantaa (Felski 1989, 128–129). Heteroseksuaalisen suhteen ja tätä kautta saavutettavan minuuden löytämisen tilalle päähenkilön on

⁶Helena Ruuska toteaa, että motiiveilla on olennainen merkitys Vartion teoksissa ja koko tuotannossa (Ruuska 2010, 23–24).

löydettävä vaihtoehtoinen symbolinen asema, joka voi tarjota tapahtumapaikan merkitykselle. Feministisessä minuuden löytämiskertomuksessa esiintyy tässä kaksi motiivia: luonto ja naisyhteisö. (mt. 132.) *Tunteissa* esiintyvät nämä molemmat motiivit, joista edellistä käsittelen luvussa kaksi ja jälkimmäistä luvussa kolme. Felskin mukaan etenkin feministisessä kehitysromaanissa naisyhteisö ja ystävyys toisen naisen kanssa ovat keskeisessä roolissa päähenkilön kehityksen kannalta (mt. 138). Myös *Tunteissa* korostuu naisyhteisön sekä Inkerin ja Turren ystävyys rooli osana Inkerin minuuden etsintäprosessia – ja toisaalta osana sitä, miten päähenkilö ei tulkintani mukaan tätä prosessia saavuta.

Minuuden löytämiskertomukset voidaan jakaa vielä kahteen ryhmään: jo mainittuun feministiseen kehitysromaaniiin sekä feministiseen heräämisromaaniiin (Felski 1989, 126, ks. myös Aalto 2000, 13). Inkerin muutto Helsinkiin kohti uutta sosiaalista elämää mukailee erityisesti Felskin määrittelemän feministisen kehitysromaanin juonta, jolle on tyypillistä historiallinen ja lineaarinen rakenne. Naisen minuuden etsintä on kuvattu prosessina, joka suuntautuu ulospäin, yksityisyydestä ja subjektiivisuudesta osallistumiseen ja aktiivisuuteen. Feministinen heräämisromaanii puolestaan kuvaa naisen minuuden löytämistä heräämisenä jo annettuun myyttiseen identiteettiin tai syvemmän minuuden tiedostamiseen. Heräämisprosessi tapahtuu usein etäällä sosiaalisen maailman vaikutuspiiristä, luonnossa tai symbolisessa maailmassa. (Felski 1989, 122, 126–127. Aalto 2000, 13.)

Kehitysromaanin genren mahdollisuuksia 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun vaihteen suomalaisten naisten kirjoittamissa romaaneissa tutkineen Minna Aallon mukaan kehitysromaanii (Bildungs-romaanii) kuvaa päähenkilön kypsymistä, hänen suhdettaan ympäröivään todellisuuteen sekä kasvavaa tietoisuuttaan omasta itsestään. Usein kehitysromaanin varhaiseksi edustajaksi ja prototyyppiä nimetään Goethen Wilhelm Meisterin oppivuodet. Kehitysromaanien ryhmään kuuluvat kertomukset kuvaavat usein nuorten naisten kehitystä, kun taas heräämisromaanien päähenkilöt ovat yleensä aikuisia naishahmoja. (Aalto 2000, 7, 13.) Näin tutkimuskohteeni sopii myös naispäähenkilön elämänvaiheen ja iän puolesta feministisen kehitysromaanin kehyksiin. Aallon mukaan naisten kehitysromaanii voi kuvata myös romanttisen rakkauden aikaansaamaa muutosta. Vuosisadan vaihteen naiskirjailijoiden romaaneissa romanttista rakkautta kuvaamalla osoitettiin, kuinka rakkaus kehittää naispäähenkilön itsestään tietoiseksi ja aktiiviseksi toimijaksi. (Aalto 2000, 100, 196, 200–201.) Myös *Tunteissa* on viitteitä romanttisen rakkauden päähenkilöä kehittävästä voimasta, jota samalla kuitenkin parodioidaan.

Feministisessä kehityskertomuksessa keskeiseksi ongelmaksi itsensä etsimisen ohella naisille tematisoituu sukupuoli. Naishahmot kamppailevat sosiaalisten ja yksilöllisten vaatimusten rajamaastossa. Näin feministiset kehityskertomukset muokkaavat vanhoja kirjallisuuden genrejä, kuten Bildungs-romania, jonka vastineeksi feministinen kehitysromaanin osoittautuu. (Felski 1989, 122.) Kuten aikaisemmin olen esittänyt, feministisen kehitysromaanin juonen kautta romanssin naista passivoivalle ja alistavalle kuvalle avautuukin täysin vastakkainen kuva itsensä löytävästä ja vapautuvasta naisesta, joka kamppailee patriarkaalisesta yhteiskunnan sukupuolta koskevia normeja vastaan.

1.3.4. Parodian signaalit: inversio ja liioittelu

Launisen mukaan kirjallisuuden lajin, juonen ja juonikonventioiden lisäksi myös romaanin kerronta on keskiössä naiskuvan tuottamisessa (Launis 2005, 32–33, 337). Aikaisemmin olen jo esittänyt, että *Tunteet* on perinne- ja traditiotietoinen teos, jossa nauretaan niin nais- ja mieshahmojen kuin romanssin ja kehitysromaanin juonikonventioidenkin kustannuksella. Tätä kautta romaanissa esiintyvällä parodialla ja ironialla on merkityksellinen rooli teoksen naiskuvaa tarkasteltaessa.

Jyrki Nummen (1985) mukaan parodiassa on kyse pohjatekstin eli mallin representoimisesta siten, että alkuperäisen pohjatekstin representatiivisten elementtien hierarkiassa tapahtuu muutos, joka ilmenee poikkeamana. Pohjatekstistä säilyy kuitenkin keskeisiä tunnuspiirteitä, sillä se on parodioivan tekstin rakenteen kannattaja. (Nummi 1985, 52.) *Tunteet* täyttää parodisena teoksena geneerisen parodian tuntomerkit: geneerisessä parodiassa kohteena on yksittäisestä teoksesta riippumaton kirjallinen kategoria, genre tai tästä kehittynyt modus. Nummen mukaan geneerinen parodia ei edellytä yhden nimenomaisen tekstin tuntemista vaan yleistä kirjallista sivistystä sekä tietoa kirjallisuuden traditiosta, lajeista ja konventioista. On tiedettävä, millainen laji on ja mitkä konventiot sitä kannattavat. (mt. 57.) Kuten aikaisemmin olen todennut, tutkimuskohteessani parodioidaan niin nais- ja mieshahmoja kuin romanssin ja feministisen kehitysromaanin juonikuvioita ja konventioitakin sekä naiskirjallisuuden perinteestä esille nousevia naiskuvia. *Tunteiden* moniaineisuus osoittaa romaanin olevan tietoinen kirjallisuuden traditiosta ja eri lajien konventioista.

Parodiset tekstit perustuvat taitamattomuuteen, mutta paradoksaalisti taitavaan sellaiseen. Näitä taitamattomuuden keinoja, joilla parodinen kaksikäisyys ilmenee, Nummi kutsuu tekstuaalisiksi ja kontekstuaalisiksi signaaleiksi. (Nummi 1985, 53.) Tutkielmassani käytän kahta Nummen

määrittelemää tekstuaalista signaalia: inversiota ja liioittelua. Inversio on yksi tyypillisimmistä parodian signaaleista, ja se tarkoittaa käänteisyyttä. Pohjatekstiä representoidaan väärin siten, että sitaatti muodostuu alkuperäisen käänteiseksi vastakohtaksi. (mt. 53–54.) Annette Kolodnyn mukaan inversio on yksi naiskirjallisuuden tärkeimmistä tyylikaavoista. Inversiosta on kyse, kun stereotyyppiset perinteiset kirjalliset naiskuvat käännetään naiskirjallisuudessa ylösalaisin. Inversion tarkoitus voi olla koominen, kun halutaan osoittaa naiskuvien kätkeyty todellisuus tai kun ne ilmaisevat vastakohtaansa. (Kolodny 1975, 79–80, vrt. Moi 1985/1990, 88-89.) Myös *Tunteissa* inversiota käytetään kääntämään perinteisiä naiskuvia sekä romanssin ja kehitysromaanin juonikuvioita pääläelleen, mistä syntyy myös teoksen komiikka.

Toinen tutkimuksessani käyttämä Nummen määrittelemä tekstuaalisen signaalin keino on liioittelu. Liioittelu tarkoittaa koodin ylideterminointia: konventio täytetään niin hyvin, että sen semioottisuus käy liian ilmeiseksi. Oivallinen esimerkki liioittelun signaalista ovat Nummen mukaan esimerkiksi teoksennimet. (Nummi 1985, 54.) Myös oma tutkimuskohteeni tarjoaa tästä oivan esimerkin: romaanin nimenä *Tunteet* viittaa selkeästi romanssigenreen, jolloin lukija huomaa nimen ja lajin yhteyden liioitelluksi ja ilmiselväksi. Kuten aikaisemmin johdannossa olen todennut, Vartion kirjallisen tuotannon esikuvana on ollut Maria Jotuni. Myös tutkimuskohteeni nimen taustalla on samanlainen paradoksi kuin Jotunin novellikokoelman *Kun on tunteet* (1913): molemmissa kuvataan naisen asemaa parisuhteessa sekä sitä, miten romanssit eivät aina ole päähenkilöiden suuren rakkauden ylistystarinoita (ks. Ruuska 2012, 347).

Parodian lisäksi tutkimuskohteessani esiintyy runsaasti ironiaa, joka Nummen mukaan sisältyy epäsuorasti evaluoivana keinona parodiaan: sanotaan A, mutta tarkoitetaan ei-A. Ironia siis ilmaisee tekstin tai puhujan evaluoivan asenteen ja on näin sisäänrakennettu parodiaan. On kuitenkin huomattava ironian ja parodian välinen ero: ironiassa on kyse ilmaisujen merkityksestä, parodiassa niiden muodosta. Edellinen palvelee tekstinsisäisiä päämääriä (intratekstuaalisuus), jälkimmäinen yhdistää kaksi tekstiä tai merkkijärjestelmää (intertekstuaalisuus). (Nummi 1985, 52–53.) Rita Felskin mukaan tyypillinen piirre Bildungsromaanin genrelle on ironinen etäisyys päähenkilön ja kertojan välillä, minkä aiheuttaa tekstin historiallinen ja teleologinen rakenne. Toisin kuin romanttisessa tekstissä, jossa päähenkilön viattomuus toimii tekstin aitouden lähteenä, kehitysromaanin korostaa kriittisesti päähenkilön tietämättömyyttä ja kokemattomuutta. Lisäksi siinä painotetaan sankarittaren epäjohdonmukaisuutta ja riittämätöntä ymmärrystä tapahtumiin sekä kertojan ylemmyyttä ja ymmärrystä suhteessa päähenkilöön. (Felski 1989, 136.)

Pro gradu -tutkielmani jakautuu johdannon lisäksi kolmeen analyysilukuun sekä loppulukuun, jossa kokoan tutkimustulokseni yhteen. Luvussa kaksi keskityn tarkastelemaan romaanin ensimmäisen osan ja täten romanssin alun keskeisiä tapahtumia. Analysoin, miten romaanin naiskuvaa tuotetaan Inkerin hahmon kautta suhteessa romanssin miesosapuoleen Hannuun, joka näkee Inkerin omien fantasioittensa läpi itselleen toisena. Toisaalta romanssin konventioiden parodian sekä ironian kautta sukupuolten asemaan romanssissa avautuu myös vastakkaisia tulkintoja ja näkökulmia. Kolmas luku hahmottuu Felskin määrittelemän feministisen kehitysromaanin juonelle ominaisena naisen minuuden etsinnän prosessina. Käsittelen kolmannessa luvussa romaanin toisen osan tapahtumia, Inkerin elämää Helsingissä ja naisyyhteisössä sekä ystävyysuhdetta toisen naisyyhteisön asukkaan Turren kanssa. Naisyyhteisön jäsenet osallistuvat oleellisella tavalla teoksen naiskuvaukseen, mutta myöskään naishahmot tai feministisen kehitysromaanin juoni eivät säästy teoksessa parodialta. Neljännessä luvussa keskityn tarkastelemaan *Tunteiden* toisen osan tapahtumia yhtä lailla romanssikaavan kuin feministisen kehitysromaanin juonen näkökulmasta. Analysoin Inkerin päätymistä porvarilliseen avioliittoon sekä Inkerin ja Hannun Turun-vierailua Hannun äidin ja isän luona. Läpi tutkielmani pyrin myös osoittamaan kohdeteokseni naiskirjallisuuden perinne- ja traditiotietoisuuden.

2. SUKUPUOLI ROMANSSIN KONSTRUKTIONA

2.1. Ensitapaaminen – romanssin alkusysäys

Staceyn ja Pearcen määrittelemän klassisen romanssijuonen mukaan romanssin kehitys alkaa sankarin ja sankarittaren ensimmäisestä tapaamisesta ja katseesta, joka ennakoi ”rakkautta ensi silmäyksellä” (Stacey & Pearce 1995, 16,38–41). Myös Maria DiBattistan mukaan romanttista rakkaustarinaa voidaan ennakoida, kun ulkoiset tapahtumat toimivat ennalta määrätyn liikkeelle panevana voimana ja kulttuurisena tunnisteena (DiBattista 1991, 11–12, 25). *Tunteet* alkaakin seikkaperäisellä kuvauksella Hannun ja Inkerin ensitapaamisesta maaseudulla Inkerin kotitalossa, jonne sotilaskomppanian ainoa latinantaitoinen sotamies – Hannu – on hälytetty opettamaan talon tyttärelle latinaa. Hannun ja Inkerin ensimmäinen tapaaminen antaa lukijalle lukuisia vihjeitä parin välille syttyvästä suhteesta. Sekä Hannu että Inkeri arvioivat toistensa ulkonäköä, mitä jo sinällään voi pitää osoituksena tulevasta romanssista (vrt. Niemi 1975, 81). Inkerin mielestä kotitaloon saapunut kielitaitoinen sotamies ”näytti oikein kivan näköiseltä, oli pitkä ja tumma”, Hannusta taas hänen tuleva oppilaansa ei maalaistaustastaan ja lapsellisuudestaan huolimatta ole ”hassumman näköinen” tyttö (T, 13–14).

Tulevaa romanssia ennakoidaan myös vaatemotiivin kautta (ks. Soikkeli 1998, 37, 60). Inkerillä on yllään punainen puku (T, 9), jonka alta näkyvät ruskeiksi paahuneet sääret (T, 9, 14, 21). Punaisen puvun värin voi tulkita viittaavan paitsi rakkauteen myös seksuaalisuuteen ja elinvoimaisuuteen (Biedermann 1989/2004, 283–285). Myös Inkerin hameen alta näkyvien säärrien voi tulkita kuvaavan tämän seksuaalista saatavuutta Hannun silmissä (vrt. Launis 2005, 146–147). Inkeriä kuvataankin toistuvasti Hannun arvioivan katseen kohteena (T, 13, 14, 15, 21), mikä viittaa klassisen romanssin sisältämään – ja feministiteoreetikoiden kritisoimaan – sukupuolten väliseen valta-asetelmaan ja naisen alistaisuuteen (Stacey & Pearce 1995, 15). Morrisin mukaan etenkin miesten kirjoittamassa kirjallisuudessa arvioiva tietoisuus on usein miespuolinen, ja teoksissa rakentuu naishahmoja, jotka ovat miltei aina arvioivan maskuliinisen katseen passiivisia kohteita, joita arvioidaan, ylistetään tai rangaistaan. (Morris 1993/1997, 43, 81).⁷ Miehen universaalia, erotisoivaa katsetta ja naista katseen kohteena on pidetty yhtenä kulttuurimme vahvimmita myyteistä: mies identifioituu valtaan katsoa ja nainen kuvaan (Pollock 1992, 23). *Tunteissa* katsominen tapahtumana kuitenkin parodioituu liioittelun keinon kautta, kun Hannun kerrotaan

⁷Miestä katsojana ja naista alistettuna katseen kohteena -asetelmaa ovat käyttäneet jo varhaisemmat suomalaiset naiskirjailijat, esimerkiksi Maria Jotuni, tuotannossaan (Karkama 1994, 157, Launis 2005, 146).

toistuvasti katsovan Inkeriä, jolloin katsomisen konventio käy ilmeisyydessään naurettavaksi (Nummi 1985, 54):

Sotamies katsoi tyttöä ja pikemminkin tiesi kuin näki että tyttö oli taas punastunut, ja hän oli katsonut tytön perään tämän kulkiessa huoneen halki keittiötä kohti pää pystyssä ja leuka pystyssä, hiukset levällään, hartioitten puoliväliin ulottuen; sotamiehen mielestä hän oli vihaisen näköinen tyttö. (T, 15.)

Valloillaan olevat pitkät hiukset liittyvät eroottiseen kuvastoon, mutta niissä voi symbolisesti tulkita sijaitsevan myös ihmisen elinvoiman (Biedermann 1989/2004, 377–378). Avoimet hiukset kuvaavat etenkin naisen omaa seksuaalisuutta sekä järjestystä uhkaavaa voimaa (Saarikoski 2001, 157). Hiusmotiivin kautta kuvataan Inkerin omaa seksuaalisuutta, elinvoimaisuutta ja itsevarmuutta, kun hän ylpeänä kävelee ”pää pystyssä”. Hannu sen sijaan kokee Inkerin omapäisyyden uhkaavana, ja Inkeri on hänestä ”vihaisen näköinen tyttö”.⁸ Myös Inkerin punastelun ja punaposkisuuden voi liittää lapsekkuuden sijaan seksuaaliseen haluun (vrt. Launis 2005, 159, 229). Inkeri ei alistukaan lähtökohtaisesti Hannun katseen ja arvioinnin kohteeksi, eikä häntä täten kuvata romanttiselle romaanille tyypillisenä viattomana tai kokemattomana naispäähenkilönä (ks. Felski 1989, 128). Näin romaanin alusta lähtien naispäähenkilön kautta kyseenalaistetaan myös perinteisen romanssin sisällään pitämä naiskuva.

Minna Aallon mukaan myös suomalaisten naiskirjailijoiden 1900-luvun alussa ilmestyneissä kehitystarinoissa kuvataan usein, kuinka romanttinen rakkaus saa naisen tietoiseksi itsestään: nainen odottaa miestä, joka herättää hänet unestaan seksuaaliseen itsetietoisuuteen (Aalto 2000, 100). Varhaisten kehityskertomusten konventio käännetään kuitenkin *Tunteissa* päinvastaiseksi, kun Inkerin kuvataan itse heittäytyvän innokkaasti romanssiin. Äiti yllättää Inkerin salaa keittiökomerosta ehostamasta ja puuteromasta itseään (T, 16), ja alkava romanssi edustaa sankarittarelle ennen kaikkea uutta seikkailua ja jännitystä, kun ”oli pitkästä aikaa tapahtunut jotain”, mitä Inkerin mielestä ”olisi voinut sanoa seikkailuksi” (T, 18).

Paitsi ettei Inkeri toteuta kuvaa viattomasta ja kokemattomasta naisesta, joka miehen ja romanssin kautta tiedostaa itsensä ja seksuaalisuutensa, kuva käännetään inversion kautta (Nummi, 1985, 53–54) ylösalaisin suhteessa sen alkuperäiseen merkitykseen siten, että sen ominaisuudet liitetään sankarittaren sijaan romanssin sankariin. Vierailunsa aikana Hannu huomaa pianon salin nurkassa ja tiedustelee ”ilostuneena” talon nuorelta neidiltä tämän soittotaitoa (T, 22). Launoksen mukaan

⁸Hannu reagoi *Tunteissa* kuvattuihin naishahmoihin ja erityisesti Inkeriin toistuvasti kielteisesti, mihin palaan myöhemmin.

romanssijuonta hyödyntävissä 1800-luvun romaaneissa pianonsoittoa on pidetty säätyläistyöille sopivana taiteenlajina: pianonsoittotaito osoitti sankarittaren sivistyneisyyttä ja nosti tämän arvoa miehen silmissä (Launis 2005, 327). Varhaiseen romanssikirjallisuuden motiiviin voikin tulkita viittaavan sen, ettei Inkeri osaa tätä sivistyneelle tytölle soveliasta taitoa ja myöntää sen Hannulle harmistuneena ”miltei katkerasti” naurahtaen (T, 22). Hannu sen sijaan liikuttelee innostuneena ”suorina sojottavia sormiaan” ja istuu pian pianon ääressä valmiina tekemään vaikutuksen kuulijoihinsa.

Sotamies katseli ulos, näki alkavassa hämärässä kukkivat omenapuut. Hän soittaisi Chopinin h-molli valssin, sitä hän soitti mielellään näin hämärissä, kesäkuun hämärässä. Mutta sormet tuntuivat tahtovan jotain muuta, hän oli äkkiä kiihtynyt jostain, ja hän alkoi soittaa, soitti ja hymyili soittaessaan hieman ivallisesti itselleen, sormilleen, jotka soittivat jotain aivan muuta – ja hän lopetti äkkiä kesken, löi kämmenpohjat koskettimia vasten, ja pianosta lähti ääni - - (T, 24.)

Tony Tannerin mukaan musisointi on yleisesti käytetty motiivi, jonka avulla kuvataan miehen ja naisen välisen suhteen kehittymistä rakkaudeksi (Tanner, 1979, 77–79). Paitsi että soittokohtauksen voi nähdä kommentoivan perinteisen säätyläistytön kuvaa tai yhtenä Hannun ja Inkerin romanssia ennakoivista motiiveista vaatemosiivin sekä katsomisen konvention ohella, sen voi tulkita viittaavan myös Hannun tiedostamattomaan seksuaaliseen heräämiseen romanssin alkamisen myötä. Soitetun kappaleen nimeksi paljastuva *Kevään kohinaa* vertautuu Hannun ”kohinalla” velloviin tunteisiin, kevät ja luonnon alkava kukoistus talven jäljiltä taas orastavaan ja heräävään seksuaalisuuteen. Hannun nuoruuteen ja heräävään seksuaalisuuteen viittaavat myös kukkivat omenapuut, jotka hän pianon äärestä huomaa (vrt. Aalto 2000, 102–103).

Romanssin myötä itsetietoisuudessaan ja seksuaalisuudessaan heräävän sankarittaren – joka hurmaa romanssin sankarin viattomuudellaan, sivistyksellään ja soittotaidoillaan – kuva ei toteudu. Sen sijaan kuvan ominaisuudet liitetään inversion kautta Hannuun, minkä kautta perinteiset sukupuoliroolit kääntyvät ylösalaisin ja saattavat romanssin sankarin pilkalliseen valoon. Myös Hannun itsensä kautta osoitetaan kohtauksen naurettavuus. Ivallisen hymyn ja soiton yhtäkkisen ja dramaattisen lopettamisen kautta Hannu kommentoi myös romanssin kaavamaisuutta, mikä on Soikkelin mukaan rakkauskertomuksille tyypillistä. Kertomus voi osoittaa, että sen henkilöt ovat tietoisia romanssikaavasta ja tietoisesti tai tiedostamatta toimivat siitä poiketen. (Soikkeli 1998, 238–239.)⁹ Hannun ivallisen hymyn voikin tulkita merkiksi siitä, että hän sisäistää toimivansa kaavan vastaisesti, pyrkimällä tekemään vaikutuksen tulevaan rakkauden kohteeseensa

⁹Romanssikaavan kommentointia esiintyy romaanissa toistuvasti, ja palaan siihen vielä myöhemmin.

soittotaidollaan, mikä on vanhakantaiseen stereotyyppiseen naiskuvaan liitetty ominaisuus. Toisaalta Hannun hymyn voi tulkita viittaavan siihen, että hän suhtautuu romanttisiin tunteisiin – myös omiinsa – ivallisesti. Näin romanssiin kuuluva kiihkeä rakkauden tunne, jota käsittelen myös seuraavissa alaluvuissa, osoittautuu Hannun ja Inkerin ensitapaamisesta lähtien kyseenalaiseksi. Hannu ei myöskään voita kuulijoita tai sankaritarta puolelleen soitollaan vaan päinvastoin herättää heissä ärtymistä. Vanha emäntä ei pidä siitä, että hänen Elsa-tyttärensä pianoa soitetaan, ja Inkerin kerrotaan suhtautuvan Hannun soittamiseen ”laimeasti” (T, 23–24). Inkerin Eemeli-setä taas hymähtää Hannun soittavan ”kuin mikäkin pianisti etukumarassa, intoa täynnä, kuin olisi aikunut kaksin käsin mättää suuhunsa koko pianon” (T, 25).

Romanssin sisällään pitämää valta-asetelmaa sekä sukupuolirooleja kommentoidaan myös, kun Hannu aloittaa työnsä Inkerille pestattuna latinan opettajana. Soikkelin mukaan rakkausdiskurssin tarjoamat perinteiset sukupuoliroolit välittävät kuvaa naisesta passiivisena romanssin oppilaana ja miehestä opin välittäjänä. (Soikkeli 1998, 18). *Tunteissa* oppilas–opettaja-suhde käy liioittelun keinon kautta kuitenkin lukijalle ilmeiseksi. Nummen mukaan tyypillinen esimerkki liioittelun keinosta – teoksen nimen ohella – näkyy kerronnassa ja siinä käytetyssä sanastossa (Nummi 1985, 54). Hannusta ja Inkeristä puhutaan kerronnassa opettajana ja oppilaana ja oppituntitilanteet ovat korostetun muodollisia ja tiukkoja: Hannu kuvataan opettajan roolissaan kuin ankarimmaksikin kansakoulun opettajaksi:

Oppilas piteli kielioppia kädessään peukalo lehtien välissä läksyn kohdalta, oli juuri kurkistamaisillaan kirjaan. – Kirja kiinni! Oppilas oli pannut kirjan kiinni, katsoi opettajaa silmät pystyssä, oli valahtanut kalpeaksi. Säikähti, ajatteli opettaja. (T, 33.)

Latinan tuntien ja niitä ympäröivien tapahtumien voi tulkita kommentoivan myös Radwayn määrittelemän romanssikaavan toista sekä kolmatta vaihetta. Romanssikaavan toisessa vaiheessa sankaritar reagoi vihamielisesti romanssin sankarin läsnäoloon, sillä sankarin kova ulkoasu, ylhäinen tausta ja hänen ylimielinen ja etäinen käytöksensä saavat sankarittaren oletamaan, että mies pitää häntä epäviehättävänä ja pitkästyttävänä. (Radway 1990, 134, 139, Stacey & Pearce 1995, 17, 38–41.) Hannu kuvataan etäisenä ja vaativana opettajana, joka ei paljasta oppilaalleen tunteitaan ja jonka suomenruotsalaiselle varakkaalle taustalle ja ylpeän arvokkaalle käytökselle naureskelevat niin komppanian sotamiehet kuin kapteenikin (T, 55–57).

Nopeasti kurinalainen opetus ja opettajan tiukka käytös muodostuvat oppilaalle vastenmieliseksi ”karvaaksi lääkkeeksi”, eikä hän jaksakaan keskittyä tunteilla opetukseen saati lukea kotiläksyjään (T, 27, 35). Kiukuissaan Inkeri haluaa salata ihastumisensa opettajaansa käymällä komppanian

sotamiesten salaa järjestämissä tansseissa ja antamalla yhden sotamiehistä saattaa hänet tansseista kotiin (T, 39–40). Serkkunsa Pirkon kanssa Inkeri pilkkaa niin Hannua kuin muitakin sotamiehiä näiden selän takana (T, 52). Myöhemmin Pirkkoa tapailevan sotamiehen, Vesannon, kautta lukijalle paljastetaan Pirkon kertoneen, että Inkeri on ”rakastunut opettajaansa ja että häntä suututti kun Hannu ei osoittanut kiinnostuksen merkkejä” (T, 55). Paitsi että romanssin osapuolten valta-asetelmaa pilkataan suhteen alusta lähtien, rakennetaan myös kuvaa päähenkilöstä omatahtoisena ja päättäväisenä naisena, joka on päättänyt herättää opettajansa huomion.

Radwayn romanssikaavan kolmannessa vaiheessa ylhäinen aristokraattinen mies vastaa sankarittaren tunteisiin tulkinnanvaraisesti (Radway 1990 134). Tyypillisen romanssin rakenteen kerronnassa ilmenee kaksoisnäkökulma, jossa lukijalla on pääsy romanssin sankarin mieleen, mutta romanssin sankarittarella taas ei. Lukijalle kerronnassa paljastetaan tyypillisesti jotain miehen menneisyydestä, joka oikeuttaa tämän senhetkisen käytöksen sankaritarta kohtaan. Täten lukija ymmärtää ja tulkitsee miehen tunteita ja ajatuksia sankaritarta laajemmasta näkökulmasta, jolloin esimerkiksi romanssikaavan kolmannessa vaiheessa lukija ymmärtää, että sankarin ristiriitainen käytös johtuu vain sankarin vahvoista tunteista sankaritarta kohtaan. (mt. 134, 139–140.)

Tunteissa Inkerin ja Hannun suhteen alussa lukijalle avataan kerronnassa portti romanssin sankarin tajuntaan, ja Hannun suhtautuminen Inkeriin kuvataankin suhteen alusta lähtien hyvin ambivalenttina. Inkerin kostosuunnitelma onnistuu, sillä Hannun kerrotaan pohtivan, onko Inkeri käynyt sotamiesten järjestämissä tansseissa ja tullut kotiin yhtä matkaa yhden sotamiehistä, Wasströmin, kanssa. Inkerin kosto-operaation seurauksena parin yhteiset latinan tunnit päättyvät lopulta väärinkäsitykseen ja konfliktiin, kun Hannu saa kuulla muilta sotamiehiltä Inkerin käyneen tansseissa ja luulee tytön seurustelevan Wasströmin kanssa (T, 36, 41–42). Inkeriin tuskastuneena Hannu päivittelee mielessään turhautuneena oppilaansa laiskuutta ja röyhkeyttä (T, 31) ja edellistä tuntia, jolla häntä harmittivat ”tytön veltot elkeet ja ylimieliset ilmeet” (T, 31). Hannu myös kauhistelee itseksensä tytön huonoa kasvatusta, minkä takia Inkerin käytös on ”joskus vallan vulgääriä” (T, 30) ja harkitsee tuntien lopettamista. Lukijalle Hannun mustasukkaisuus ja todelliset tunteet kuitenkin paljastuvat, kun Hannun kerrotaan näkevän oppilaastaan unia (T, 32, 38) ja haaveilevan tästä:

- - tyttö lieden edessä paljain jaloin, hiukset märkinä, oli tullut juuri juosten sisään, jaloissa multaa, pyyhki multaa sanomalehden palasella, oli nostanut päänsä kun hän astui ovesta sisään. – Ja kuva poissa, tyttö poissa tulen ääreltä, oli tyttö, suu täynnä älytöntä tytönpuhetta, missä mikään ei ollut ihanaa tai hirveää vähempi – poissa kuva joka oli saanut hänen sydämensä takomaan. (T, 34.)

Hannun ristiriitainen suhtautuminen Inkeriin ei kuitenkaan ole selitettävissä pelkästään mustasukkaisuuden tunnekuohuilla. Hannun voikin tulkita näkevän Inkerin romanssin alkuasetelmasta saakka de Beauvoirin määrittelemänä miehisen naiskuvan myyttinä (Morris 1993, 24–25 myös Launis 2005, 29–30) ja omien halujensa muodostumana ja pettyvän tyttöön aina uudelleen, kun hän ei vastaakaan tätä kuvaa. Romanssin sankarin mielessä ja ajatuksissa Inkerin ihastuttavuus rinnastuu kuviin ja fantasioihin, jotka ovat ristiriidassa Inkerin todellisen luonteen kanssa. Samaan aikaan, kun Inkeri näyttäytyy Hannun haaveiden ja eroottisen halun kohteena ja kuvana, ”lieden edessä paljain jaloin” (vrt. Launis 2005, 146–147), Inkeri on romanssin sankarin ivan ja halveksunnan kohde vulgääreine käytöksineen ”suu täynnä älytöntä tytönpuhetta”. Radwayn romanssikaavan kolmas vaihe leimaa Hannun suhtautumista Inkeriin läpi romanssin, ja toisin kuin Stacey ja Pearce romanssikaavassa, jossa rakkauden ensihuuman jälkeen pari pyrkii muuttamaan toisensa (Stacey & Pearce 1995, 38–41), Hannu haluaa muuttaa rakkauden kohteensa mieleisekseen heti romanssin alkumetreiltä asti. Naispäähenkilöstä tuotetaankin kuvaa paitsi miehen idealisoimana hahmona myös pettymysten loputtomana lähteenä, jonka on miehen mielestä muututtava ansaitakseen hänen rakkautensa.

2.2. Luonto sankarittaren feminiinisen vieraantumisen kuvana

Markku Soikkelin mukaan useimmissa rakkauskertomuksissa rakastavaisten suhde saa ilmaisunsa luontokokemuksena. Jossain vaiheessa romanssia suhde läpikäydään ”puhtaana kokemuksena”, vapautuneena kulttuurista ja instituutiosta. Rakkaus käsitetään luonnonvoimaisuuden henkistyneeksi toimintatavaksi, jonka ilmaisemista pidättelevät ainoastaan yksilöä rajoittavat institutionaaliset diskurssit. (Soikkeli 1998, 170–171.) Myös Juhani Niemen mukaan rakkausromaani sijoittuu usein kesään ja luontoon, johon henkilöhahmot kiinnittyvät enemmän kuin kulttuuriin ja yhteiskunnan instituutioihin (Niemi 1975, 74–75). *Tunteissa* romanssin ja luonnon yhteyden tyypillisyyttä kommentoidaan kahden luontokokemuksen kautta: Hannun ja Inkerin metsäkävelyllä sekä sitä seuraavalla Olavinlinnan-retkellä. Latinan tuntien päättymisen jälkeen Hannu ja Inkeri tapaavat toisensa seuraavan kerran metsässä, jonne Inkeri saapuu serkkunsa Pirkon ja Hannu toisen sotamiehen, Vesannon, kanssa. Myös Pirkolla ja Vesannolla on alkava romanssi, ja yhdessä pari on juoninut Hannun ja Inkerin mukaan tapaamiseensa esiliinaksi kyläläisten valvovan silmän alle. Vesannolta Hannu on saanut myös vakuutuksen siitä, ettei Inkerin ja toisen sotamiehen, Wasströmin, välillä ole romanssia (T,59).

Kun tyypillinen esimerkki liioittelun keinosta näkyy kerronnassa ja siinä käytetyssä sanastossa (Nummi 1985, 54), voi kohtauksen metsässä tulkita parodioivan sanastoa ja kerrontaa liioitellen kesäisen luonnon idyllisyyttä romanssin miljööinä. Hannu ja Vesanto saapuvat yhdessä odottamaan tyttöjä metsän laitaan, jossa ”linnut lauloivat, aurinko teki laskuaan, taivaanranta kuin kultaharsoa” (T, 64). Samoin sanastoa ja kohtauksen kerrontaa liioitellen parodioidaan Inkerin kokemusta suhteesta ”puhtaana”, kun Pirkko ja Vesanto sekä Hannu ja Inkeri erkanevat metsäpolulla toisistaan:

Hannu oli laskenut kätensä hänen olkapäälleen, käsi oli laskeutunut niin kauniisti olkapäälle että miltei itketti. Tässä ei ollut mitään sellaista kuin Wasströmin otteessa kun se yritti – oikein inhotti taas kun muisti. Tämä oli niin puhdasta, niin puhdasta että tuli ihan katkeraksi ajatellessaan mitä kylällä puhuttiin. Ei uskottu että kaikki oli näin puhdasta. (T, 75.)

Luontomiljööön ja tunteen puhtauden pilkallinen romantisointi antavat lukijalle viitteitä siitä, ettei Inkerin ja Hannun tapaaminen metsässä havainnollistu rakkauskokemuksena. Sen sijaan Hannun ja Inkerin suhteen luontokokemus niin metsässä kuin Olavinlinnassakin kääntyy väittelyiden ja väärinymmärrysten sarjaksi. Näin pilkataan romanssille ominaista konventiota luonnosta suhteen puhtaan kokemuksen ilmentäjänä, kun sitä kautta osoitetaan parin, etenkin Hannun, kyvyttömyys keskinäiseen kommunikaatioon ja yhteisymmärrykseen:

He seisoivat suuren kuusen vierellä, kuusia oli rivissä siinä yhteensä viisi. – Ne on varmaan istutettu tähän varta vasten, sanoi Inkeri. Ajatella, ettei hän ollut tullut ennen huomanneeksi millaisia ne oikein olivat, vaikka oli kulkenut koko elämänsä ajan niitten ohitse. – No millaisia, sanoi Hannu, – millaisia ne sitten ovat, kerro. Kerro mitä näet, kuvaile mitä tunnet kun sanot noin. – Millaisia? sanoi Inkeri. – Sinä puhut epämääräisesti, oletko huomannut sen itse? Sinä sanot lakkaamatta: kas tuollainen, ja siirryt taas toiseen asiaan. Määrittele, ajattele asia kerrallaan loppuun - - (T, 76–77.)

Luontokokemusten voi tulkita ilmentävän myös feministisen kehitysromaanin juonen alulle tyypillistä feminiinisen vieraantumisen kuvaa ja negatiivista mallia. Tätä feminiinisen vieraantumisen ja epätodellisuuden tunnetta ilmaistaan eri metaforilla, joista Rita Felskin mukaan yksi tyypillisimmistä on näkemys siitä, että miehet ja naiset puhuvat eri kieltä, ja että naisten feminiininen kokemus on vieras miehille kulttuurille. (Felski 1989, 129–130.) *Tunteissa* osoitetaan, miten Hannu ei kykene ymmärtämään Inkerin ajatuksia ja kokemuksia vaan vaatii tältä jatkuvasti loogisempaa ja loppuun määritellympää ajatuskulkua ja sen järjestelmällistä sanallistamista. Metsäretkellä Hannu haluaa Inkerin määrittelevän tarkasti ajatuksensa ja havaintonsa ”kerrallaan loppuun”, Olavinlinnan piha-alueella hän taas vaatii Inkeriä puhumaan ”levollisesti” ja ”täsmällisesti” olkapäitään kohauttelematta (T, 101, 106). de Beauvoirin mukaan

naisten toistuva myyttillistäminen estää miesten ja naisten välistä ymmärrystä (de Beauvoir 1947, 115, ks. myös Morris 1993/1997, 24–25). Kun Hannu näkee Inkerin alun alkaen omien fantasioittensa värittämänä epärealistisena kuvana (ks. luku 2.1.), hän ei pysty näkemään tätä todellisessa persoonassaan saati ymmärtämään Inkerin tunteita tai kokemusmaailmaa. Hannun pikkutarkka ja kontrolloiva käytös asettuvat myös pilkalliseen valoon, sillä puhtaan rakkauden tunteen lisäksi luontoa ja maaseutua kuvataan kirjallisuudessa usein vapauden tilana. Luonnossa yksilön käyttäytymistä säätelevä sosiaalinen kontrolli väljenee, vaikka se ulottuu myös luontoon. (Tanner 1979, 19.)

Feministiselle kehityskertomukselle tyypillisessä negatiivisessa alkuasetelmassa esiintyy vieraantuneisuuden tuntemusten ohella usein tyypistetyn naishahmon esimerkki (Felski 1989, 129), joksi Inkerin serkun Pirkon voi tulkita. Pirkko jääkin hyvin litteäksi ja yksiulotteiseksi henkilöahmoksi, jonka merkitykseksi romaanissa nousee lähinnä Inkerin vierauden tuntemusten korostaminen. Pirkon kautta osoitetaan, miten naishahmon tyypillisesti odotetaan romanssin alkutiimellyksessä käyttäytyvän ja tuntevan. Toisin kuin Hannun ja Inkerin, Pirkon ja Vesannon alkava suhde kuvataan romanttiseksi ja helläksi, mikä saa kukoistuksellaan Inkerin ”mielen karvastamaan” (T, 74). Pirkko ja Vesanto näyttävätkin romanssin tyyppiparina kesäisen metsän syleilyssä, ja Pirkon hahmon kautta kommentoidaan sitä naiskuvaa, jonka romanssi pitää sisällään. Parin kautta pilkataan Hannun ja Inkerin orastavaa romanssia, joka ei noudata romanssikaavan ja tradition vaiheita ja konventioita.

Romanssissa esitetyt luontokokemukset, metsäretki ja Olavinlinnan-matka, nousevat ”puhtaan suhteen kokemuksen” sijaan sankarittaren vieraantuneisuuden tunteiden peiliksi ja sukupuolen ongelmallisuuden kuvastimeksi. Felskin mukaan luonto on naisyyteen ohella toinen motiivi, jota feministisessä minuudenlöytämiskertomuksessa käytetään heteroseksuaalisen suhteen vaihtoehtoisena asemana (ks. luku 1.3.3.). Sekä metsän että myöhemmin Olavinlinnaa ympäröivän luonnon voi tulkita edustavan Inkerille sitä turvaa ja ymmärrystä, jota hän myöhemmin etsii Helsingissä naisyydestä ja ystävyssuhteestaan Turreen (ks. luku 3) romanssin tilalle. Inkerin tunteet ja kokemukset rinnastetaan luontoon, ja luonto näyttää hänelle kirjaimellisesti feminiinisenä naiseuden paikkana. Metsässä kasvava kuusi on Inkerin mielestä ”kuin tummapukuinen nainen vanhoissa valokuvissa” (T, 77). Olavinlinnan pihan pihlajan Inkeri taas kertoo Hannulle kasvaneen vihollisotilaaseen rakastuneen ja rangaistukseksi surmatun linnanneidon kyynelistä ja samastuu itse neidon traagiseen kohtaloon (T, 105).

Inkerin ajattelu on metaforista, ja hän kokee luonnon symboloivan ajatuksiaan. Metsässä Inkeri kuulee linnun vastaavan ikäväänsä ja huutavan ”kuin antaen merkin” (T, 79), Olavinlinnassa hän jää kuuntelemaan harvinaisen ”kymmenenarvoisen” koivun ”oksien suhinaa” tuulessa (T, 100). Luonnon ja sään kautta ennakoidaan myös Inkerin mielentilaa ja parin tulevaa yhteenottoa Olavinlinnan-retkellä. Venematalla linnaan ”tuuli puhalsi päin kasvoja” ja ”järvenselällä nostatti vihuri vaahtopäitä” (T, 93, 95). Olavinlinnassa ”seinistä huokui kylmyys ja kosteus, tuuli vihelsi” (T, 98). Säätilaa kuvaamalla kirjallisuudessa voidaan korostaa tapahtumien vertauskuvallisuutta (Karkama 1994, 225), ja luonnon maisema voi toimia myös henkilöhahmojen mielentilan analogiana (Rimmon-Kenan 1991, 90). Luonto sekä sen kylmä ja kolea sää vertautuvatkin Olavinlinnassa Hannun ja Inkerin ensimmäiseen riitaan sekä Inkerin ahdistuneisuuden ja turhautuneisuuden tunteisiin, jotka Hannun seura ja tämän kyvyttömyys ymmärtää häntä aiheuttavat. Inkerin ja luonnon yhteyttä korostetaan Olavinlinnan-retkellä myös vaatemotiivin kautta. Inkerillä on yllään retkeä varta vasten teetetty kallis, mustilla pääskysillä kuvioitu, vihreä silkkipuku (T, 102). Vihreää väriä pidetään luonnon, kasvun, kevään ja toivon värinä (Biedermann 1993/2002, 410–411), pääskysen taas voi tulkita symboloivan Inkeriä itseään, sillä se esiintyy teoksessa toistuvana motiivina myöhemminkin ilmaisemassa Inkerin tunne- ja mielentiloja sekä vapauden kaipuuta (ks.luku 4.3.1.).

Inkerin ikävän ja vieraantuneisuuden tuntemuksien voi tulkita liittyvän myös Janice Radwayn määrittelemän romanssikaavan ensimmäiseen vaiheeseen, joka alkaa sankarittaren sosiaalisen identiteetin menetyksestä. Romanssin alussa sankaritar joutuu jättämään kotinsa ja luopumaan tutusta ja turvallisesta lapsuuden ympäristöstään ja turvaverkostaan. Turvallisesta ympäristöstä luopumisen myötä katoaa myös sankarittaren tunne siitä, että hän on joku, jolla on paikka maailmassa. (Radway 1990, 134–135.) *Tunteissa* sen sijaan sankarittaren sosiaalisen identiteetin menetystä ei sysää liikkeelle mikään ulkoinen tapahtuma – onnettomuus tai muutto pois kotiseudulta – vaan romanssin sankari ja tämän epäluonnolliset odotukset sankaritarta kohtaan. Radwayn mukaan romanssikaavan alkuasetelman kautta osoitetaan, kuinka tyhjä tunne naisella on ilman suhdetta johonkuhun toiseen, ja kuinka tätä tyhjyyden tunnetta usein jopa liioitellaan. (mt. 138.) *Tunteissa* kaavaa parodioidaan inversion signaalien kautta, kun siinä osoitetaan käänteisessä merkityksessä alkuperäiseen romanssikaavaan, kuinka tyhjä tunne naisella voi olla miehestä huolimatta, ja etenkin tämän läsnäollessa (ks. Nummi 1985, 53–54). Inkeri kokeekin vieraantumista itsestään etenkin Hannun seurassa. Hannun kanssa yhdessä vietetyn ajan jälkeen metsässä Inkerillä ”on ikävä, halu juosta pois, olla jossain muualla”. Ikävän tunteensa Inkeri kuitenkin kuvaa unohtavansa aina heti samoin kuin sen, ”millainen tämä (Hannu) oikein oli” (T, 78–79).

Simone de Beauvoirin mukaan toisen ominaisuudessaan nainen on miehelle kaikki, mutta ei koskaan juuri se, mikä hänen pitäisi olla: nainen on miehelle vain jatkuva pettymys (de Beauvoir 1949, 150). Kuten romanssin alussa, myös metsäretkellä ja Olavinlinnassa Inkeri on Hannulle jatkuva pettymysten ja tyytymättömyyden tunteiden lähde. Hannun turhatumista siihen, ettei tyttö vastaakaan hänen myyttistä mielikuvaansa naisesta, esitetään myös vaate- ja hiusmotiivin kautta:

Kampaus ei sopinut hänelle (Inkerille) ollenkaan, miksi hän ei solmi tukkaansa nauhalla, tai käytä solkia. Tukka oli tuuhea ja pitkä, mutta sen kauneutta tuskin huomasit, kun se hapsotti epäsiististi – ehkäpä hän kuvittelee olevansa romanttisen näköinen noin. Hän ei osaa pukeutua, ei ymmärrä mikä hänelle sopii mikä ei. Ja seisoikin noin, pidellen kaksin käsin taas tuota lakkia, olisi pannut huivin päähänsä, huivi puki häntä paremmin kuin tuo lakki. (T, 102.)

Hannu on tyytymätön Inkerin avoimena hapsottaviin hiuksiin ja silkkileninkiin, jonka vihreän värin edellä olen todennut voitavan tulkita yhdeksi elementiksi Inkerin yhteydestä luontoon. Kuten Hannun ja Inkerin ensimmäisessä tapaamisessa, myös Olavinlinnassa hiusmotiivin kautta kuvataan Inkerin omaa seksuaalisuutta ja elinvoimaisuutta (ks. Biedermann 1989/2004, 377–378). Inkerin avoimet hiukset ja oma seksuaalisuus saavat Hannun jälleen tuntemaan itsensä uhatuksi, sillä se uhkaa miehistä järjestystä ja Hannun mielessä olevaa myyttistä naiskuvaa.

Toisin kuin Inkerillä, Hannulla ei myöskään ole luontoon tunnesidettä. Felskin mukaan luonnon huonon kohtelun voi nähdä vertautuvan naisen alistamiseen, ja Hannun kunnioituksen puute luontoa kohtaan vertautuukin tämän kykenemättömyyteen arvostaa Inkeriä (ks. Felski 1989, 132). Hannu ei ymmärrä, mitä erikoista on metsässä olevissa kuusissa tai kuusenkävyissä (T, 77), eikä hän kuule linnun ääntä merkkinä ikävän tunteesta (T, 79). Inkerin Olavinlinnassa kertoma taru neidon kyyneleistä kasvaneesta pihlajasta syöksee parin riitaan, kun Inkeri kokee Hannun pilkkaavan vanhaa tarua ja tätä kautta myös itseään:

– Mutta minä ymmärrän, toisti Inkeri. Ja hän ymmärsi – joko elävältä haudattu tai virtaan hypännyt, ymmärsi: ne neidot rakastivat. – Jaha, sanoi Hannu. – Minkä sinä siis ymmärrät? Senkö että tuo pihlaja... Silloin Inkeri suuttui toden teolla. Häntä ravostutti tuo Hannun tapa katsoa – katsoi häntä siinä kuin vähäjärkistä, narrattavaa lasta... Sai halveksia ja hylkiä hänen tunteitaan niin paljon kuin halusi – jos sitten oli ollut keksivinänsä että Inkeri muka oli häneen rakastunut – ja jos oli vähän ollutkin niin ei enää, ei sellaiseen mieheen joka ei kyennyt ymmärtämään tunteita, joita tuo pihlaja Inkerin sydämessä nostatti. (T, 107.)

Inkerin ajatuksissa Hannun kyvyttömyys ymmärtää luontoa ja Inkerin suhdetta siihen vertautuu romanssin sankarin kykenemättömyyteen ymmärtää Inkeriä. Felskin mukaan luonto nähdään feminiinisen periaatteen jatkeena, naisen paluuna juurilleen ja itsensä etsimisenä luonnosta (Felski

1989, 132).¹⁰ Myös Inkeri etsii ja peilaa itseään luonnosta ja kokee olevansa osa sitä. Huolimatta Hannun aikaisemmasta Inkeriä vähättelevästä käytöksestä, vasta luonnon ja pihlajan tarun pilkkaaminen saavat Inkerin avoimesti suuttumaan Hannulle.¹¹ Luonto rohkaisee Inkeriä puolustamaan itseään ja asettumaan Hannua vastaan, sillä väheksymällä pihlajan myyttistä tarinaa Hannu vähättelee myös Inkeriä ja tämän kokemusmaailmaa.

Hannun ja Inkerin yhteenotto Olavinlinnassa kärjistyy lopulta, kun Inkeri uhoaa pystyvänsä todellisen rakkauden kohdattuaan antautumaan suhteeseen vihollismaan sotilaan kanssa (T, 109). Inkeri kuitenkin leppyi Hannulle, kun hän lopuksi ymmärtää pojan riitelevän mustasukkaisuuttaan:

– En minä riitele mutta sinä aina pahoitat minun mieleni. Ja Inkerin onnistui, miltei vaivattomasti, saada silmäänsä kyynel. – Miksi sinä sitten puhut sellaista kun et kuitenkaan tarkoita? Inkeri oli alkanut jo ymmärtää. Hän sanoi mielessään >>ahaa>> ja puri huultaan... ja sydämen läpi kulki riemu. Teki mieli lähteä juoksemaan kovaa kyytiä, teki mieli juosta ja nauraa... sillä eikö tuo Hannu ollut mustasukkainen? Eikö ollut merkkejä koossa nyt: Hannu rakasti, sittenkin. Ainakin vähän, ainakin tällä hetkellä. Inkeri kääntyi Hannua kohti, katsoi häneen nöyrästi, tietäen olevansa juuri niin nöyrän näköinen kuin halusi olla, ja sanoi: – Minä olen tällainen, en voi olla toisenlainen.

Soikkelin mukaan yleensä mieshahmot ovat kommentoineet romanssin kaavamaisuutta ironisesti ja tietoisina paikastaan kaavan sisä- ja ulkopuolella. Nainen on sen sijaan voinut olla se, jolla todistetaan rakkausdiskurssin ”luonnollisuus” ja kirjallinen keinotekoisuus. (Soikkeli 1998, 238–239.) *Tunteissa* romanssikaavaa sen sijaan kommentoivat toistuvasti niin Inkeri kuin Hannukin. Kohtauksessa Inkerin toteamus Hannun hetkellisestä rakastumisesta ja omasta halusta ”juosta ja nauraa” kommentoivat romanssikaavaa ja rakkauden tunnetta, joka romansseissa – etenkin niiden alussa – kuvataan lähes poikkeuksetta ylivoitavaksi onnen ja huuman tunteeksi (Stacey & Pearce 1995, 17, 38–41, Niemi 1975, 81, Soikkeli 1998, 30). Toisaalta Inkerin ilo Hannun tunteiden oivaltamisesta viittaa voitonriemuseen onnistumisen tunteeseen siitä, että on saanut Hannun ihastumaan itseensä. Inkerin ironinen romanssikaavan kommentointi ja tieto, että on Hannuun katsoessaan ”juuri niin nöyrän näköinen kuin halusi olla,” horjuttavat myös perinteisen romanssin sisältämää viattoman naisen kuvaa sekä romanssin lähtökohtaisia sukupuolirooleja (ks. luku 2.1.). Vaikka sankaritar on alistetussa asemassa suhteessa mieheen, hänet kuvataan hyvin tietoiseksi siitä ”nöyrän” ja viattoman naisen roolista, jota häneltä romanssissa edellytetään. Sen sijaan romanssin

¹⁰Naisen rinnastaminen luontoon on sinänsä ongelmallista. Naiset kiinnittyvät luontoon ja ympäristöön sen sijaan, että muodostuisi kuvia itsenäisestä ja riippumattomasta naiseudesta. (Felski 1989, 75–76.)

¹¹Inkerin suuttumisen voi tulkita kommentoivan toistamiseen myös Radwayn romanssikaavan toista vaihetta, jossa sankaritar suhtautuu vihamielisesti aristokraattiseen mieheen (Radway 1990, 134).

sankari ironisoituu, kun Inkerin asenne tätä kohtaan paljastuu lukijalle: romanssin sankaritar näyttelee yhtä Hannulle ja ajattelee toista (ks. Nummi 1985, 52–53).

2.3. Sankari romanssin kokijana ja myyttisen naiskuvan ylläpitäjänä

2.3.1. Kirje sankarin myyttistä naiskuvaa ylläpitämässä

Olavinlinnan-retken jälkeen romaanin kerronnassa siirrytään ajallisesti kaksi viikkoa eteenpäin. Tapahtumien keskipisteessä on Hannu, joka on lähetetty uuteen tukikohtaan pieneen maaseutukylään muun sotilaskomppanian mukana. Uudessa tukikohdassaan Hannu pohtii tunteitaan Inkeriä kohtaan ja yrittää hermostuneena useaan otteeseen aloittaa tytölle kirjettä:

Mieli oli täynnä sanoja ja kuvia, hän olisi halunnut piirtää tai kirjoittaa, kerran hän oli aloitellut kirjettä, mutta se oli jäänyt silleen, pariin lauseeseen, hän oli alkanut pelätä menettävänsä jotain, ollut mustasukkainen niistä sanoista, sanottuina ne lakkaisivat olemasta. Hän ei saanut enää öisin unta vaan mietti herkeämättä jotakin, kuin ratkaisua johonkin – mihin? Kirjoittaako Inkerille kaikesta siitä, sanoako: minä rakastan sinua, minun on ikävä. (T, 123.)

Soikkelin mukaan sekä nais- että miespuoliset henkilöahmot ovat selittäneet toimiaan sisäiskertomuksena, mutta mieshahmoille tyypillisissä sisäiskertomuksissa painokkaasti kielletään kehyskertomuksen tyypillisyyttä romanssina, toisin kuin naishahmojen (Soikkeli 1998, 238–240). *Tunteissa* sen sijaan Hannun kirje ja sisäiskertomus pyrkii vakuuttamaan lukijan siitä, että Hannun ja Inkerin välille on syttynyt aito rakkaussuhde. Näin mieshahmolle tyypillinen romanssin sisäiskertomus parodioituu *Tunteissa* inversion signaalien kautta, kun se esitetään suoraan käänteisessä suhteessa romanssin perinteeseen (ks. Nummi 1985, 54). Kun Inkeri on aiemmin ironisesti kommentoinut romanssikaavaa ja Hannun kokemaa rakkauden tunnetta (ks. luku 2.2.), kuvataan Hannu nyt ensirakkauden kokijana, joka ei saa ”öisin unta” miettiessään rakkauden kohdettaan.

Maria DiBattistan mukaan rakastumiseen liittyy hetkellisyys, sillä rakastuminen on odottamaton ja ennen kokematon tunne henkilölle, joka kokee sen ensimmäisen kerran. Erityisen merkityksellinen on rakastumisen hetki, ja varsinkin ensirakkauteen kuuluu, että hetki muistetaan. Kuitenkin tämän hetken kuvaaminen tekee sen jo eletyksi elämäksi ja siirtää tunteen menneisyyteen. (DiBattista 1991, 5.) Kirjeen aloittamisen vaikeus ja Hannun mustasukkaisuus sanoista, jotka sanottuina ”lakkaisivat olemasta”, kertovat Hannun epätoivoisesta yrityksestä pitää kiinni rakastumisensa hetkestä, joka kuitenkin on jo menneisyydessä. Rakkauden tunteen hetkellisyys korostuu myös, kun

Hannu myöhemmin lukee kirjoittamaansa kirjettä yhä ”uudelleen kuin yrittäen pidellä kiinni hetken jostain mikä auttamattomasti oli jo mennyt, hävinnyt” (T, 150).

Hannu ei kuitenkaan muistele kirjeytelmissään kertaakaan yhtään Inkerin kanssa kokemaansa hetkeä tai parin ensitapaamista. Launoksen mukaan kirje mahdollistaa minäkerronnan ja subjektiivisen näkökulman romaanin tapahtumiin (Launis 2005, 111, 220), ja Hannun kirjeet Inkerille osoittautuvatkin melodramaattisiksi puheenvuoroiksi, jossa hän kiihkeästi analysoi vain omia tunteitaan ja Inkeriä niitten kohteena. Ensimmäisen, myöhemmin repimänsä, kirjeen lopussa Hannu huomaa itsekkin, ”ettei hän ollut käyttänyt kirjeessä Inkerin nimeä yhtään kertaa” (T, 151). Toisessa kirjeessään hän taas toteaa epäilevänsä, onko Inkeri hänelle vielä ”toistaiseksi vain rakkauden personoituma” (T, 152). Rakkauden tunnetta ja romanssin kaavamaisuutta ironisoidaan näin paitsi Inkerin myös Hannun kautta, kun tämä alkaa itsekkin kyseenalaista rakkautensa syvyyttä. Samalla kommentoidaan jälleen romanssin sisällään pitämää sukupuolten välistä valta-asemaa: miestä kokijana ja naista miehen kokemusten kohteena.

Kirjeissä Hannun muodostama kuva hänen rakkautensa kohteena olevasta naisesta nousee jälleen kyseenalaiseksi. Romanssin sankarin tunteiden kohteeksi osoitetaan idealisoitu kuva, jota myös Inkerin itsensä kerrotaan ihmettelevän hämillään kirjettä lukiessaan:

>>Sinussa on Sonjan nöyryys ja Nastasja Filippovnan tuli...>>Kaupungin kirjastosta hän (Inkeri) oli varta vasten hankkinut kirjat, joista Hannu seuraavassa kirjeessään hänelle oli kirjoittanut, mielissään oli hankkinut kirjat ja lukenut Rikoksen ja rangaistuksen ja Idiootin löytääkseen itsensä niistä naisista, joihin Hannu häntä vertasi. Pitkäveteisiä kirjoja, mutta hän oli lukenut ne loppuun - - (T, 190.)

Sinun luonteesi on vilpitiön ja rohkea, lukuun ottamatta – suo anteeksi – ketterän naisellista, hyvin tuntuva ja joskus jopa hyvin kiusallisena esiintyvää pintavilppiä. Mutta luulisin sen karisevan Sinusta iän mukana. Ei ole mitään esteitä siihen ettenkö voisi kuvitella Sinut rinnalleni - - (T, 157.)

Feministisessä narratologiassa viitataan ironiseen kaksoisäänikerrontaan, joka on sidottu vapaaseen epäsuoraan esitykseen. Kertoja liikkuu saumattomasti omien mielipiteidensä ja henkilöahmon ajatusten välillä ja käyttää henkilöahmon – myös tarinan naispäähenkilön – omia sanoja itseään vastaan. (Warhol 2012, 40–41.) Paitsi että Hannun kirjeissä todistellaan kehyskertomuksen romanssimaisuutta, niissä myös ironisoidaan kertojan toimesta romanssin sankaria ja tämän kokemaa rakkauden tunnetta, jonka kohteena on epärealistinen ja myytillistetty kuva. Kertoja käyttää Hannun sanoja tätä itseään vastaan, kun Hannu yhtäältä ylistää ja romantisoii naivistisesti Inkeriä ja tämän luonnetta ja toisaalta jo seuraavaksi esittää varman toiveen siitä, että epämiellyttävät ominaisuudet, kuten ”hyvin kiusallisena” esiintyvä pintavilppi karisevat tulevasta vaimosta ”iän

mukana”. Hannun ironisoinnin kautta osoitetaan selvästi, miten romanssin sankari ei näe Inkeriä muuna kuin omien kuvitelmiensa tuotteena ja itseään täydentävänä toisena (ks. de Beauvoir, 111, ks. myös Morris 1993/1997, 24–25). Simone de Beauvoirin mukaan miehestä tuntuu mahdolliselta omistaa nainen ruumiillisesti (de Beauvoir, 111), ja myös Hannu kokee Inkerin kehon omaisuudekseen. Kertoja käyttää toistamiseen Hannun omia sanoja tätä itseään vastaan, kun hän kirjoittaa ristiriitaisesti Inkerin vilpittömästä ja rohkeasta luonteesta myös tämän ”ruumiista”, jonka ”läheisyys tulee olemaan ihana ja sen omistaminen onni” (T, 154, 156–157). Sankarin ristiriitaisen suhtautumisen ja myyttisen naiskuvan lisäksi osoitetaan jälleen romanssin valta-asetelma: mies omistajana ja nainen omistettavana kohteena.

Hannun mielikuvan Inkeristä ja tämän persoonan keskeneräisyydestä voi tulkita kommentoivan myös omilla ehdoilla sosiaalistumisen -figuuria, jossa rajatilassa olevat rakastavaiset ovat alttiita identiteetin epävarmuuden poistavalle romanssille. Mies lumoutuu sekä omasta että naisen viattomuudesta, sosiaalisen roolin keskeneräisyydestä tai kehittymättömyydestä. Nämä havainnot ovat kuitenkin sukupuolittuneita, aina miesten tekemiä havaintoja naisista. (Soikkeli 1998, 64.) *Tunteissa* viattomuuden ja kehittymättömyyden havaintoja tekeekin pelkästään Hannu, joka ihastuu ajatukseen Inkerin vielä rosoisesta persoonasta ja puhuttelee tätä läpi romanssin lapseksi (T, 107, 180–181). Inkerin ja romanssin kautta Hannu rakentaa omaa miehistä itseidentiteettiään, minkä mahdollistaa de Beauvoirin mukaan juuri se, että nainen toimii suhteessa toisena (de Beauvoir, 111, ks. myös Morris 1993/1997, 24–25). Kirjeensä alussa Hannu kuvailee dramaattisesti, mitä tapahtui yönä, jona komppania siirrettiin uuteen tukikohtaan. Tieto vanhasta tukikohdasta poistumisesta on tullut sotilaille keskellä yötä yllättäen, mutta Hannu kuvaa ainoaksi ajatukseksen rakastettunsa Inkerin, jota hän lähtee juosten tapaamaan (T, 146). Inkerin kautta Hannu rakentaa kirjeessään itsestään kuvaa ritarina, joka taistelee tiensä yön syrjässä ”pitkässä rukiissa” sankarillisesti vain saadakseen hyvästellä Inkerin. Omilla ehdoilla sosiaalistumisen -figuuria kommentoimalla *Tunteissa* osoitetaan jälleen miehen ja naisen eriarvoisuus romanssissa. Sen kautta tuotetaan kuvaa naisesta miehen toiminnan kohteena, joka todellisuudessa on romanssin sankarille keino rakentaa positiivista itseidentiteettiä.

2.3.2. Sukupuolen ongelma

Hannun uudessa tukikohdassa sotilaskomppania on majoitettu nuorisoseurantalolle, minkä lisäksi Hannu on vuokrannut peräkamarin yhdestä kylän maatalosta, jonne hän kutsuu myös Inkerin luokseen vierailulle kirjeensä lopussa:

”Olen vuokrannut huoneen, pienen hämyisän huoneen jonka ikkunan alla kasvaa seljapensas kuin sadussa (tämä on tosin jasmiini). Täällä oleilen vapaa-aikanani, tänne odotan Sinua tulevaksi. Emme ole oikeastaan koskaan olleet kahden kesken, aina jokin häiriö.” (T, 158.)

Hannun uuden tukikohdan ja maatalosta vuokratun huoneen voi tulkita romanssin idylliksi, joka Markku Soikkelin mukaan kuuluu olennaisesti romanssikaavaan. Rakastavaiset vetäytyvät idylliin keskenään pois muusta maailmasta ja yhteiskunnan odotuksista. Useimmiten idylli sijoittuu johonkin yhteisön kannalta marginaaliseen tilaan, joka voi olla paikallinen, ajallinen tai sosiaalisesti perusteltu. (Soikkeli 1998, 47–49.) *Tunteissa* romanssin idylliksi voi tulkita myös koko teoksen ensimmäisen osan, kesäisen maaseudun, mutta kuitenkin juuri Hannun uusi tukikohta ja huone maatalossa hahmottuvat muulta yhteiskunnalta suojassa olevaksi tilaksi ilman häiriöitä, kuten Hannu toteaa Inkerille kirjeensä lopussa. Vaikka Hannu on aikaisemmin kosinut Inkeriä kirjeitse ja lähettänyt Inkerille kihlasormuksen, ei ”pieni hämyisä huone” kuitenkaan viittaa sadunomaiseen rakastavaisten pakopaikkaan, vaan ennen kaikkea Hannun seksuaaliseen haluun Inkeriä kohtaan, minkä näyttämöksi idylli parodioituukin.

Radwayn romanssikaavan neljännessä vaiheessa romanssin sankaritar tulkitsee sankarin käytöksen pelkäksi seksuaaliseksi kiinnostukseksi itseään kohtaan. Radway korostaa kaksoisnäkökulman (ks. luku 2.1.) merkitystä myös romanssikaavan neljännessä – kuten viidennessä ja kuudennessakin – vaiheessa. Koska lukijalla on pääsy sankarin ajatuksiin ja tunteisiin, hän myös tietää, että sankari on vilpittömästi rakastunut sankarittareen eikä kiinnostunut tästä vain seksuaalisesti. (Radway 1990, 134, 139–140.) 30, 81.). Kuten luvussa 2.1. olen esittänyt, *Tunteissa* romanssikaavaan kuuluvaa kaksoisnäkökulmaa sen sijaan käytetään sankaria itseään vastaan, kun tätä kaksoisnäkökulman kautta sekä ironisoidaan että parodioidaan. Lukijalle Hannun seksuaalinen halu onkin käynyt selväksi jo romanssin alusta lähtien, kun sankari latinan tunteja pitäessään katselee oppilaansa rintoja (T, 38) ja näkee tästä unia (T, 32). Hallitsevaan osaan kaavan neljäs vaihe nousee kuitenkin idyllissä, Hannun uudessa tukikohdassa ja vuokrahuoneessa, sekä myöhemmin parin ollessa Turussa Hannun vanhempien luona vierailulla (T, 219).

Radwayn romanssikaavan neljättä vaihetta ja seksuaalisuutta romanssin osana ennakoidaan jo ennen Inkerin saapumista idylliin. Uudessa majoituspaikassa Hannun kerrotaan lyöttäytyneen Wasströmin seuraan, joka on vanhasta komppaniasta tuttu Hannun inhokki ja Inkerin entinen liehittelijä. Paitsi että Wasström on Hannun entinen vihamies, Hannu myös tietää hänen olevan naistenmies:

Hannu oli suorastaan ystäväystynyt Wasströmin kanssa ja piti hänestä; hyväntahtoinen, avulias mies eikä lainkaan niin tyhmä kuin hän oli luullut. Jo kolmantena päivänä tänne tulon jälkeen Wasström oli saanut selville paikat, joista sai ostaa tupakkaa, kahvia, viinaa, yleensä kaikkea mitä tarvittiin. Hän oli juuri vihjannut Hannulle tietävänsä täällä tyttöjä. (T, 119.)

Uudessa tukikohdassa kertoja käyttää ironisoiden Hannun sanoja toistamiseen tätä itseään vastaan. (ks. Warhol 2012, 40–41.) Kun Hannua aikaisemmin ”inhotti” Wasströmin käytöstopojen puute (T, 43), ja hän on ”kieltäytynyt kuuntelemasta” tämän kerskailuja naisseikkailuistaan (T, 59), kerrotaan Hannun uudessa tukikohdassa ”suorastaan ystäväystyneen” Wasströmin kanssa, joka osaa hankkia paitsi tupakkaa ja kahvia myös naisseuraa. Paitsi että Hannu olisi ”lähtenyt mielellään” Wasströmin mukaan (T, 120) vierailulle naisseuralaisten luo, hän on kiinnostunut nuoresta emännästä maatalossa, jossa hänen vuokrahuoneensa sijaitsee, ja näkee naisesta unta. Pilkallisesti osoitetaankin, miten Hannu on yhtäkkiä valmis hyväksymään Wasströmin kyseenalaiset naisseikkailut, kun hänen oma sukupuoli halunsa on herännyt.

Kun Inkeri lopulta saapuu Hannun toivomalle vierailulle uuteen tukikohtaan, joutuu hän välittömästi asemalaiturilla norkoilevien sotamiesten katseiden, vihellysten ja halun kohteeksi (T, 160):

Jos olisi oikein laiha, Inkeri ajatteli – mutta kun oli tällainen kuin hän. Laihojen perään ei niin helposti vihelletty, saivat kulkea rauhassa – vaikkei hän nyt niin lihavakaan ollut, että sitä lihavuutta olisi jääty katsomaan, mutta kuitenkin niin että oli naisen näköinen. Sen tunsu kun miehet katsoivat, muisti olevansa nainen; ei sitä olisi muuten muistanutkaan, aivan kuin olisi kävellyt alastomana, äkkiä paisunut joka puolelta niin ettei tuntenut mahtuvansa vaatteisiin sisään, kuin olisi ollut pelkkää lantiota ja rintaa, vähältä ettei nimeään enää tajunnut. Yritti vain päästä pian ohi, viedä itsensä piiloon. Miksi se olikin niin? (T, 162.)

Morrisin mukaan teoksissa, joissa naishahmoa arvioidaan maskuliinisen katseen kohteena, naisia myös opetetaan häpeämään omaa ruumistaan, kieltämään seksuaalisuutensa epänaissellisenä, luvattomana ja häpeällisenä (Morris 1993/1997, 81). Myös Felskin mukaan juuri tästä syystä kirjallisuuden naishahmot tuntevat vierautta omaan ruumiiseensa (Felski 1989, 130). Inkeri

kokeekin määrittävänsä miesten silmissä pelkästään sukupuolensa kautta ”aivan kuin olisi kävellyt alastomana” ja joutuu häpeämään naiseuttaan ja vartalooaan viemällä ”itsensä piiloon”.

Suomalaistyttöjen seksuaalista mainetta nykykulttuurissa tutkinut Helena Saarikoski (2001, 114) toteaa, että nainen ja naisellinen havaitaan kulttuurissamme ”ei-mieheksi”, kun miehen ja miehisen kohdalla vastaavaa joksikin havaitsemista ei tapahdu. Mies on kulttuurissamme tunnusmerkitön normaalitapaus, nainen siitä poikkeava, leimallinen tapaus. Mahdollisuus nöyryyttää naista vain sillä, että hän on nainen, perustuu naisten miehiin verrattuna vähempiarvoiseen asemaan yhteiskunnassa ja kulttuurissa. (Saarikoski 2001, 38, 114.) Hannu ei näekään Inkeriä katsovien sotamiesten toiminnassa mitään outoa eikä ymmärrä, miksi ”Inkeri oli noin kiihtynyt ja hermostunut”. Ennemmin Hannusta ”Inkerin puhetulva oli kiusallista”, ja häntä harmittaa ja hävettää tytön rauhattomuus toisten sotamiesten edessä. (T, 162.) Hannun kautta osoitetaan näin miehen kyvyttömyys ymmärtää naisen alisteista asemaa ja määrittymistä toiseksi sukupuoleksi patriarkalisessa yhteiskunnassa. Päinvastoin romanssin sankarista on luonnollista, että nainen on miehen katseen, halun ja arvioinnin kohteena (T, 161), mikä kertoo myös Hannun suhtautumisesta naisen seksuaalisuuteen.

Soikkelin mukaan rakkauskertomus joutuu ottamaan kantaa seksuaalisuuteen ja todistamaan, että rakkauden tunne merkitsee enemmän kuin sukupuolinen halu. Tavallisimmin suhteiden eroottisuus häivytetään tai siirretään epämääräiseen tulevaisuuteen. (Soikkeli 1998, 30, ks. myös Niemi 1975.) *Tunteissa* sen sijaan kuvataan avoimesti romanssin sankarin sukupuolista halua, jota – kuten edellä olen esittänyt - ennakoidaan jo ennen Inkerin saapumista idylliin. Hannun ja Inkerin lopulta päästyä asemalta taloon, josta Hannu on vuokrannut käyttöönsä pienen peräkamarin, Inkeri torjuu Hannun pettymykseksi tämän toistuvat lähentely-yritykset:

Inkeri liikahti kärsimättömästi asentoaan vaihtaen eikä Hannun suu yltänyt Inkerin huuliin. – Etkö pidä tästä? Hannu kysyi sitä jo kolmannen kerran ja hänen äänensä oli nöyrä ja hätääntynyt. Inkeri vältti katsomasta Hannua silmiin, ja hänen mielessään käväisi jotain. Hän ymmärsi. – Mistä, sanoi Inkeri. Ymmärsihän hän jo vähemmästä mitä Hannu tarkoitti, se tarkoitus kuului Hannun hengityksestä ja näkyi silmistä, mutta ei kai hän nyt niin voinut vastata, että kyllä, kyllä minä pidän. Kaikkea häneltä kysyttiin, oliko tuo Hannu todella niin hölmö että odotti hänen vastaavan. (T, 169.)

Näin romaanissa kyseenalaistetaan jälleen Hannun ja Inkerin romanssin rakkauden tunne, ja pilkataan sitä inversion signaalina kautta: lukijalle osoitetaan, että romanssin sankarille sukupuolinen halu merkitsee enemmän kuin rakkauden tunne sankarittareen, mikä kääntää sen suoraan vastakohtaksi alkuperäiselle romanssitradition tapahtumalle (ks. Nummi 1985, 53–54).

Radwayn mukaan naiselle on tärkeää selvittää, haluaako mies häntä vain seksuaalisesti vai onko tämä myös valmis sitoutumaan, sillä nainen on riippuvainen miehestä niin taloudellisesti kuin sosiaalisestikin (Radway 1990, 134, 139–140). Toisin kuin Hannu, Inkeri ei voi toimia pelkästään sukupuolisen halunsa mukaan vaan joutuu teeskentelemään sulhaselleen ymmärtämätöntä, mikä kertoo naisen tietoisuudesta oman sukupuolensa asemasta ja yhteiskunnan naiselle asettamista normeista. Sen sijaan Inkeri ei ymmärrä, miten Hannu ei ole tietoinen samoista naisen seksuaalista käyttäytymistä rajaavista normeista vaan on "todella niin hölmö", että odottaa Inkerin myöntävän hänen lähentely-yrityksiinsä. Hannu ei ymmärräkään Inkerin velvollisuutta pitää kiinni siveydestään ja säädyllisyydestään ja miettii katkerana, onko "Inkeri todella niin lapsellinen ja kypsytön", vai ajatteleeko hän "sen kuuluvan vasta avioliittoon" (T, 170). Samalla lukijalle myös osoitetaan romanssin sankarin epäluotettavuus, kun hän kaksoisnäkökulman ohella toimii romanssikaavan vastaisesti ja antaa lukijan ymmärtää, että on kiinnostunut sankarittaresta vain seksuaalisesti.

Lähentely-yritysten jälkeen Hannu joutuu tunnustamaan Inkerille, etteivät pojan vanhemmat, etenkin äiti, hyväksy parin kihlausta (T, 171). Romanssikaavan viidennessä vaiheessa sankaritar reagoi suuttumalla sankarille, jonka käytöksen hän on aikaisemmin tulkinut pelkäksi seksuaaliseksi mielenkiinnoksi (Radway 1990, 134). Inkeri suuttuikin kihlauksen lykkäämistä ehdottavalle Hannulle, jonka "ääni oli Inkerin korvassa lampaan, ei miehen" (T, 173), ja idylli muuttuu riitaisaksi painajaiseksi. Soikkelin mukaan romanssissa otetaankin kantaa siihen, kuinka tiiviisti idylli sulkee muun maailman ulkopuolelleen, ja rakkaudesta puhuminen luo idyllin sisällä oman moraalisen ja semanttisen ympäristönsä, jossa mikä tahansa tuntuu mahdolliselta (Soikkeli 1998, 49–50). Hannun paljastus ja avioitumisen lykkääminen vanhempien vastustuksen takia tuovat ulkopuolisen maailman ja yhteisön, Hannun vanhemmat, osaksi idylliä. Sen sijaan, että Hannu ja Inkeri keskustelisivat onnesta tulvillaan rakkaudestaan ja tulevaisuudestaan, he riitelevät avioitumisen siirtämisestä ja tunteidensa aitoudesta.

Radwayn romanssikaavan kuudennessa vaiheessa sankari puolestaan suuttuu sankarittarelle ja kostaa rankaisemalla tätä. Radwayn mukaan osassa romansseja kuvataan myös sankarittaren raiskaus, joka tapahtuessaan liittyy romanssikaavan kuudenteen vaiheeseen. (Radway 1990, 134, 141.) Myös *Tunteissa* annetaan viitteitä Hannun Inkeriin kohdistamasta raiskausyrityksestä, kun Inkerin kuvataan valvovan yöllä unettomana ja miettivän, miten Hannu "oli riuhtonut kuin hullu, vääntänyt hänen käsiään niin että niihin koski" ja suuttunut Inkerille tämän nimittäessä Hannua pedoksi (T, 177). Kun klassisessa romanssissa tapahtuu raiskaus, tarinassa tehdään aina ero raiskaajien välille: onko raiskaaja aggressiivisesti naiseen suhtautuva mies, naisen käytöstä vahingossa väärintulkitseva mies tai vain epätoivoisesti naiseen rakastunut sulhasehdokas. Kaavan

kuudennessa vaiheessa kaksoisnäkökulma on romanssissa erityisen olennainen, sillä sitä kautta lukija ymmärtää sankarin teon johtuvan pelkästä rakkauden ja hellyyden tuntemuksista, eikä sankarin teolla näin ollen ole seuraamuksia. (Radway 1990, 141, 151.) Vaikka Hannun voi tulkita kuuluvan kahteen jälkimmäiseen ryhmään, onhan hän lähettänyt Inkerille kihlasormuksen ja vakuuttanut rakkautta kirjeissään, on lukija saanut useaan otteeseen viitteitä myös Hannun aggressiivisesta käyttäytymisestä Inkeriä kohtaan niin latinan tuntien kuin metsä- ja luontoretkienkin aikana. Hannun etukäteen lukijalle tiedossa olleen käytöksen sekä kaksoisnäkökulman valossa romanssin sankarin voi tulkita Radwayn kaavasta poiketen olevan myös aggressiivisesti naiseen suhtautuva ja naista alistava mies. Näin *Tunteissa* esitetty yhden päivän kestänyt idylli päättyy Hannun ilmoitukseen naimisiinmenon lykkäyksestä sekä parin epäonnistuneeseen keskusteluun ja riitoihin, minkä seurauksena Inkeri vaatii päästä lähtemään kotiin seuraavalla junalla (T, 179).

Tutkimuskohteeni kuvaakin alusta lähtien feministiseen kehitysromaanin keskeisesti kuuluvaa sukupuolen ongelmaa (ks. Felski 1989, 122). Naispäähenkilö kuvataan romaanin alusta lähtien alistetussa asemassa suhteessa mieheen, ja ajoittain mies käyttäytyy hyvinkin aggressiivisesti naista kohtaan. Romanssin sankari ei kykene ymmärtämään sankaritarta, vaan näkee hänet jatkuvasti itselleen toisena, omien fantasioittensa peilinä. Tästä syystä Hannu joutuu toistuvasti pettymään rakkautensa kohteeseen: joko tämän itsepäiseen ja vulgääriin käytökseen tai oppimattomuuteen (ks. luku 2.1.), tämän taipumukseen puhua ja ajatella epämääräisesti ja jäsentelemättömästi (ks. luku 2.2.) tai tytön seksuaaliseen pidättyväisyyteen (luku 2.3.2.). Romanssin sankarin toistuva ironisointi ja kaksoisnäkökulman käyttö tätä itseään vastaan sen sijaan kertovat siitä, ettei mies itsekään ymmärrä naiselle asettamiaan normeja. Toisaalta taas sankarittaren omapäinen käyttäytyminen ja ironinen romanssikaavan kommentointi (luku 2.2.) osoittavat, että nainen on tietoinen roolistaan miehissä yhteiskunnassa ja osaa käsitellä miehiä tahtonsa mukaan. Inkeri ei taivukaan romanssille tyypilliseen viattoman naisen kuvaan, vaan kuvaan liittyviä ominaisuuksia käännetään inversiona parodisesti kuvaamaan romanssin sankaria. Näin romanssin sankarittaren kautta myös kyseenalaistetaan romanssin sisältämiä perinteisiä sukupuolirooleja. Vastakohtaista naiskuvaava romanssin sankarittaren rinnalle tuotetaan myös naisyhteisön ja naisten välisten ystävyysuhteiden kautta, joita tarkastelen seuraavassa luvussa.

3. MINUUTTAAN ETSIVÄ NAINEN

3.1. Naisyhteisö

3.1.1. Naisyhteisö sankarittaren turvapaikkana ja romanssin esteenä

Tässä luvussa käsittelen Inkerin elämää erillään Hannusta naisyhteisössä sekä ystävyysuhdetta toisen naisyhteisön asukkaana Turren kanssa. Hannun ja Inkerin idyllin päättymisen jälkeen alkaa romaanin toinen osa, jossa tapahtumissa on hypätty kesästä syksyyn. Inkeri on muuttanut Helsinkiin ja aloittanut opintonsa yliopistossa. Parin ensimmäinen kohtaaminen kesän jälkeen tapahtuu Turussa Inkerin vierailulla Hannun ja tämän vanhempien luokse, mitä käsittelen tarkemmin luvussa neljä.

Feministisen kehitysromaanin juonessa minuuden etsinnän prosessi alkaa naispäähenkilön havahduttua vieraantuneisuuden tunteisiinsa. *Tunteissa* Inkerin vieraantuneisuuden tuntemukset korostuvat Hannun seurassa etenkin luontokokemusten kautta, mitä olen käsitellyt luvussa 2.2. Vieraantuneisuuden tuntemuksista ja kodin suljetusta piiristä naispäähenkilön matka jatkuu sosiaaliseen maailmaan kohti osallistumista ja aktiivisuutta. Vaikka romanssin sankarin ja sankarittaren fyysinen ja maantieteellinen ero toisistaan kuuluu sekä Radwayn että Stacey'n ja Pearcen romanssikaavaan (Radway 1990, 134, Stacey & Pearce 1995, 16), tulkitsen Inkerin Helsingin vaiheiden kuvaavan ennen kaikkea feministisen kehitysromaanin minuuden etsinnän prosessia uudessa sosiaalisessa ympäristössä (vrt. Felski 1989, 122, 126–127). Inkerin Helsinkiin muuton myötä romaanissa kohtaavat feministinen kehityskertomus ja kehittyvän naisen kuva sekä romanssi ja sen sisältämä kuva passiivisesta kodille ja miehelle omistautuvasta naisesta. Tätä havainnollistetaan myös siten, että kertoja havainnoi romaanin toisen osan tapahtumia Helsingissä etenkin Inkerin kautta ja tekee tästä näin tekijän ja kokijan, kun taas aikaisemmin fokalisoijana on toiminut useammin Hannu Radwayn kaksoisnäkökulman mukaisesti.

Kuten luvuissa 1.3.3. ja 2.2. olen tuonut esille, naisten väliset ystävyysuhteet sekä luonnon kuvaus ovat kaksi keskeistä minuuden löytämiskertomuksessa heteroseksuaaliselle suhteelle vaihtoehdoksi esitettyä motiivia (ks. Felski 1989, 132). Myös Aallon mukaan varhaisissa suomalaisissa naista kuvaavissa kertomuksissa yksilöä määrittävät sosiaaliset suhteet korostuvat usein niin, että naisten kehitystarinat on nähty kertomuksina naisten sopeutumisesta yhteisöllisesti rakentuviin odotuksiin ja normeihin (Aalto 2000, 10). Vaikka molemmat motiivit esiintyvät myös *Tunteissa*, nousevat naisyhteisö sekä naisten välisten ystävyysuhteiden kuvaus teoksen keskeisiksi juonikuvioiksi ja

vastavoimaksi Hannun ja Inkerin orastavalle romanssille. Felski toteaa etenkin feministisessä kehitysromaanissa kuulumisen naisyhteisöön sekä ystävyysyden toisen naisen kanssa olevan keskeisessä roolissa päähenkilön kehityksen kannalta (Felski 1989, 138–141). Kaupungissa Inkerin uudeksi sosiaaliseksi ryhmäksi muodostuu naisyhteisö, kun hän päätyy asumaan kahden opiskelijatyttö, Turren ja Maijan, kanssa vanhan leskirouva Gräsbäckin asuntoon. Paitsi että naisyhteisö ja naisten välisten suhteiden kuvaus ovat keskeisiä motiiveja feministisen kehitysromaanin juonikaavassa, naisyhteisön jäsenet osallistuvat oleellisella tavalla myös romaanin naiskuvan muodostamiseen.

Naisyhteisön ja naisten välisten suhteiden kuvaus eivät tosin esiinny pelkästään nykyfeminismissä, vaan niillä on juurensa jo aikaisemmassa naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa (Felski 1989, 139, Launis 2005, 114, 117–118). Myös Boonen mukaan naisyhteisön kuvaus on yksi romanssin vastatraditioksi syntyneen kirjallisuuden hyödyntämiä rakenteita onnettoman avioliiton ja avoimen lopun ohella (Boone 1987, 20–21, 280–281). Boonen mukaan 1800-luvun naiskirjailijoiden kuvaamat naisyhteisöt koostuivat naimattomista naisista, joilla oli takanaan usein traagisesti päättynyt romanssi, leskeys, onneton avioliitto tai vanhaksi piaaksi jääminen. Vasta naisyhteisössä nämä naishahmot saavuttivat elämäänsä onnen ja tasapainon. (Boone 1987, 279, 289.) *Tunteissa* kuvatus naisyhteisön voi tulkita kommentoivan myös varhaisia kirjallisia naisyhteisökuvauksia. Turrea, Inkeriä, Maijaa ja rouva Gräsbäckkiä yhdistää paitsi yhteisen katon alla asuminen myös naimattomuus. Rouva Gräsbäck on leskeksi jäänyt vanha rouva, Turrella on omien sanojensa mukaan takana traagisesti päättynyt rakkaus ja Inkeri on onnettomasti kihloissa. Maija taas kuvataan fyysisesti epäviehättäväksi ja luonteeltaan juron vanhapiikamaiseksi.

Felskin mukaan feministisen kehitysromaanin naisyhteisöön kuuluu olennaisesti naisten välinen keskinäinen solidaarisuus. Naisyhteisön jäsenet tukevat toisiaan ja antavat lohtua ja voimaa romaanin naispäähenkilölle. (Felski 1989, 139.) Myös Launin mukaan naisten ystävyysyden kuvausten voi tulkita tarjoavan paikan, jossa mahdollistuu kertomus naisten tärkeydestä toisilleen ja naisten toiminnasta toistensa identiteetin rakentajina – kuulijoina ja kaipuun kohteina. Naisten välisen ystävyysyden kuvaus on miehen ja naisen välisen heteroseksuaalisen romanttisen rakkauden kertomuksessa ylimääräinen ja outo juonenkäänte, joka ei palvele tuota kertomusta millään lailla. (Launis 2005, 117–118, vrt. Boone 1987, 280–281, 289–291.)

Myös *Tunteissa* naisyhteisön kautta tuotetaan kuvaa naisista toistensa tukijoina, kuulijoina ja ymmärtäjinä. Asunnossaan naiset pohtivat yhdessä kokemuksiaan ja elämäänsä: Inkerin kerrotaan auliisti uskoutuvan romanssistaan ja sen yksityiskohdista tytöille ja vuokratrouvalle (T, 228, 290), ja

Turre jakaa yhteisön asukkaiden kanssa haaveensa tulevaisuudestaan kuuluisana ja urauurtavana näyttelijättärenä (T, 237–240). Vuokrarouva taas on kertonut tytöille elämäntarinansa useaan kertaan (T, 234) ja jakaa tytöille elämänohjeitaan siitä, miten nuorten naisten tulisi käyttäytyä ”miesten seurassa” (T, 250–253). Naisyhteisön jäsenten kuvataan lisäksi viettävän aikaa yhdessä ja viihtyvän toistensa seurassa. Yhteisen aamiaispöydän äärellä Inkeri, Turre, Maija ja vuokrarouva ruotivat ja tulkitsevat Inkerin unta (T, 277–281), ja eräänä iltana Turren kerrotaan pukeutuneen mieheksi ja tanssittaneen ”heitä kaikkia, myös rouvaa” (T, 240). Samalla naisyhteisön jäsenet huolehtivat toisistaan ja ymmärtävän toistensa huolia: sekä Turre että vuokrarouva ihmettelevät Inkerin kihlausta, jossa ei tunnu olevan ”kaikki kohdallaan”, sillä ”onnellinen morsian ei itke” (T, 231).

Naisyhteisön asukkaat kuvataan Inkerin kaipuun kohteeksi silloin, kun tämä on heistä erillään. Ahdistavaksi kuvatulla Turun-vierailullaan Hannun vanhempien kotona Inkeri muistaa ”vuokrarouvan likaisen keittiön”, jonka ääreen naisyhteisön jäsenten kerrotaan usein kerääntyvän, ja hänen tulee ”ikävä tyttöjä ja rouvaa joka kutsui itseään neljänneksi tytöksi” (T, 208). Naisyhteisön muistaminen tuo Turun-vierailulla Inkerille lohtua (T, 228) samalla tavalla kuin luonto ja sen puut Olavinlinnassa ja metsäretkellä aikaisemmin (ks. luku 2.2.). Naisyhteisön ja luonnon yhteys osoitetaankin romaanissa myös värimotiivin tasolla. Tyttöjen ja rouvan asuntoa verhoaa vihreä väri, jota pidetään luonnon, kasvun, kevään ja toivon värinä (Biedermann 1993/2002, 410–411): tyttöjen huoneen pöydällä on vihreä verkaliina ja ikkunaa koristavat vihreät pitsiverhot (T, 237), olohuoneessa taas on vihreällä sametilla päällystettyjä nojatuoleja. Vihreällä värillä viitataan *Tunteissa* aikaisemmin myös Inkeriin, jolla on Olavinlinnan-retkellä yllään vihreä – pääskysillä kuvioitu – leninki. Näin naisyhteisöön liitetään luonto ja luonnollisuus: naisten väliset suhteet perustuvat yhteisymmärrykselle ja luonnolliselle yhteenkuuluvuuden tunteelle, jollaista miehen seura ei naispäähenkilölle voi tarjota. Luonnon ja naisyhteisön rinnasteisuutta korostaa myös miehen torjuva suhtautuminen niin tyttöjen asuntoon (T, 259–260) kuin aikaisemmin metsässä ja Olavinlinnassa Inkerin luontokokemuksiinkin (ks. luku 2.2.).

Inkerin yhteenkuuluvuuden tunnetta naisyhteisön jäsenien kanssa kuvataan selvästi myös Hannun saapuessa toiselle vierailulleen Helsinkiin sen jälkeen, kun Inkeri on purkanut kihlauksen Hannuun. Turre ja Maija lähtevät ulos tapaamaan Hannua ilman Inkeriä, jolloin sankaritar jää yksin sisälle ja hyräilee mielessään laulun sanoja:

”Nyt kesän viime kukka kukoistaa yksin vaan, siskoistaan ruusu rukka jäi myrskyn maailmaan – en suojatta mä sallis sun kukka kuihtuvan vaan siskojes luo kallis sun soisin nukkuvan, mä lehtes hiljaa heitän haudalle siskojen ja sunkin sinne peitän vienoisten vierehen.” (T, 305).

Kun Inkeri ymmärtää tyttöjen menneen kävelyille Hannun kanssa vain kiinnostuksesta poikaa kohtaan, hän suree ennen kaikkea menettämiään ystäviä – ei sulhastaan. Verratessaan itseään sekä Turrea ja Maijaa ruusuun, perinteiseen rakkauden symboliin (Soikkeli 1998, 126), Inkeri myös tunnustaa rakkautensa ja ikävänsä tyttöjä kohtaan.¹²

Felskin mukaan feministisen kehitysromaanin naisyhteisö tarjoaa päähenkilölle pääsyn yhteiskunnalliseen osallistumiseen liittämällä hänet sosiaaliseen ryhmään, jossa on mahdollista tiedostaa yksityisen kokemuksen poliittinen perusta. Naisyhteisö tarjoaa myös suojapaikan yhteiskunnan uhilta. (Felski 1989,139.) *Tunteissa* ulkoisen yhteiskunnan uhkaa edustaa Hannu, joka saapuu kaksi kertaa Helsinkiin Inkeriä tapaamaan. Ensimmäisellä vierailukerrallaan Hannu kokee Inkerin, Turren, Maijan ja rouvan asuttaman naisyhteisön vähintäänkin uhkaavana ja epämiellyttävänä. Hannun saapuessa ilmoittamatta vuokratrouvan asunnolle hän ehtii jo ”ajatella tullessa väärään paikkaan”, sillä oven raosta kurkistaa ”niin vihamielisen ja epäluuloisen näköinen vanha nainen” (T, 257). Varhaisessa romanssin vastatradition naisyhteisökuvauksessa keskeinen juonikuvio oli ulkopuolisen miehen saapuminen yhteisöön, ja yhteisön kuvaaminen miespäähenkilön havaintojen kautta. Miehillä naisyhteisö osoittautui ennen näkemättömäksi ja vieraaksi sivistyneen maailman ulkopuoliseksi paikaksi. (Boone 1987, 289, 312.) Myös *Tunteissa* kommentoidaan tulkintani mukaan varhaisen naisyhteisökuvauksen konventiota miehestä ulkopuolisena havainnoijana. Astuessaan sisälle vuokratrouvan asuntoon ja tyttöjen huoneeseen odottamaan Inkeriä Hannusta tuntuu ”kuin hän olisi joutunut johonkin epätodelliseen maailmaan, teatterin takahuoneeseen” (T, 259). Naisyhteisön eristäytyneisyyttä ja vierautta miehen silmin korostavat myös Hannun kokemukset tyttöjen huoneesta ja asunnosta ahtaana, synkkänä ja pahanhajuisena (T, 259). Nuhruisuuden ja mauttomuuden lisäksi naisten asunto kuvataan Hannun mielessä vankilamaiseksi, josta romanssin sankaritar on pelastettava: olohuoneen kaappi on Hannusta kuin rakennus, jonka ylimmät lasioviset kaapit muistuttavat keskiajan linnan torneja (T, 259).

Erityisen uhkaavaksi Hannu kokee yhteisön tarjoaman itsenäisyyden ja sen mahdollistaman naisen vapaavalintaisen seksuaalisuuden, jota kuvataan jälleen sekä vaate- että värimotiiveilla Hannun arvioivan katseen kiertäessä (ks. Morris 1993/1997, 81) ympäri tyttöjen huonetta ja vaatteita:

¹²Etenkin Turrea kohtaan Inkerin voi tulkita tuntevan romanttisia tunteita. Tähän palaan tarkemmin luvuissa 3.2. ja 3.3.

Hän (Hannu) vilkaisi ovelle, raotti lakanan reunaa: tuo sininen tuossa oli Inkerin puku. Samassa naulassa riippui kaksi alushametta, rintaliivit ja kaksi yöpaitaa. Hän ei tosin tiennyt, minkälaisia yöpaitoja Inkeri käytti, mutta hänen oli vaikea kuvitella että tuo aniliininpunainen venynyt trikoopaita olisi Inkerin. Vaatteista uhoi sama mauttomuus, sama nuhrisuus, jopa sama lemu joka oli tuntunut heti asunnon ovella, erilaisten lemujen rasvasekoite - - (T, 260)

Hannu tunnistaa heti hyväksyvästi Inkerin sinisen puvun, mutta aniliininpunainen yöpaita – joka oletettavasti kuuluu Turrelle – herättää hänessä vastenmielisen reaktion. Vaatteet vertautuvatkin Hannun mielessä niitä kantaviin naisiin: lempeän sininen väri viittaa viattomuuteen ja puhtauteen (ks. Biedermann 1993/2002, 340–341), kun taas punaista väriä (ks. myös luku 3.2.1.) on yleensä pidetty aggressiivisena, seksuaalisena ja voimalla ladattuna värinä, johon paheelliset naiset pukeutuvat (Biedermann 1993/2002, 283–285, Saarikoski 2001, 147). Punainen yöpaita viittaaakin vahvasti kantajansa seksuaalisuuteen, eikä Hannu halua uskoa, että tämä estottoman ja vapaamielisen naisen rooli voisi liittyä Inkeriin. Omassa seksuaalisuudessaan viihtyvä nainen on romanssin sankarista vastenmielinen, mistä kertovat Hannun huomiot trikoopaidasta ”venyneenä”, ”mauttomana” ja ”nuhrisena” (vrt. Soikkeli 1998, 69). Huolimatta siitä, että Hannu on romaanissa aikaisemmin moittinut Turussa (T, 219) ja idyllissä Inkeriä pidättyvyydessään ”sovinnaiseksi” ja ihmetellyt Inkerin kiukkua viheltäviä sotamiehiä kohtaan (ks. luku 2.3.2.), hän tuomitsee välittömästi sinut seksuaalisuutensa kanssa olevan ja vapaamielisen naisen vastenmieliseksi ja luotaantyöntäväksi. Näin Hannun ja vaatemosiivien kautta kertoja osoittaa miehen tekopyhyden ja naisen seksuaalisuuteen kirjallisuudessa perinteisesti liitetyn tabunomaisen luonteen: naisen on odotettu olevan seksuaalisesti viaton, pidättyväinen ja viileä, torjuva mutta kuitenkin miestä kiihottava (ks. Nevala 1985, 77). Näin Hannun kautta osoitetaan, miten naisen seksuaalisuus on miehestä hyväksyttävää niin kauan, kun se tapahtuu miehen omilla ehdoilla.

Hannun toisen Helsingin-vierailun aikana kirjaimellisesti korostuu naisyhteisön merkitys päähenkilöä ulkoisilta uhilta suojaavana turvapaikkana, kun vuokratouvan, Inkerin, Turren ja Maijan aamiaispöydässä vallinnut hilpeä tunnelma vaihtuu nopeasti pelkoon Hannun ilmestyttyä asunnolle (T, 281). Inkeriä etsivä Hannu soittaa ovikelloa ”niin vaativasti että tytöt alkoivat hätäntyneinä kuiskailla”, ja Inkeri pakenee pelokkaana Hannua ”huoneen nurkkaan, valmiina piiloutumaan vaikka sängyn alle” (T, 282–283). Felskin mukaan naisyhteisön kuvaaminen tuo feministisessä kertomuksessa esille yhteisön ja yhteiskunnan vastakkainasettelun (Felski 1989, 139). Naisyhteisön ja yhteiskuntaa edustavan Hannun vastakkainasettelu korostuukin, kun Hannu lopulta piirittää asunnon odottaessaan Inkeriä ulkona:

Heistä tuntui jo kaikista siltä etteivät he pääsisi ikinä tästä huoneesta ulos, että Inkerin sulhanen kävelisi iankaikkisesti ympäri taloa ja pitelisi heitä talon sisässä, kiertyisi kuin vanne tynnyrin ympärille (T, 290).

Hannun ja naisyyhteisön vastakkainasettelun kautta osoitetaan vertauksellisesti naisen asema ja rooli patriarkaalisisessa yhteiskunnassa, jossa valta kuuluu miehille. Kun naiset on suljettu sisätilaan, voi mies vapaasti kävellä hallitsemassaan julkisessa tilassa ja pitää naiset "talon sisässä" lukittuina tynnyriinsä (ks. Felski 1989, 140). Vaikka naisyyhteisö *Tunteissakin* suojaa päähenkilöä – Inkerin ei tarvitse Hannun toisen vierailun yhteydessä tavata sulhastaan – se ei kuitenkaan estä miestä tuhoamasta sitä. Hannun piiritys päättyy lopulta siihen, että Maija ja Turre lähtevät ulos Inkerin sulhasta tapaamaan. Tyttöjen motiivit eivät kuitenkaan piile halussa auttaa huonetoveriaan, vaan sekä Maija että Turre molemmat viehättyvät komeasta ja varakkaan oloisesta sulhasesta. Naisyyhteisö ei tuokaan päähenkilölle sitä tasa-arvon tunnetta ja turvaa, mikä Felskin määrittelemän feministisen kehitysromaanin juoneen kuuluu. Sen sijaan naisyyhteisön jäsenten suhteet ovat täynnä juonittelua ja kateutta, mitä käsittelen tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

3.1.2. Juonittelu naiskuvauksen osana

Felskin mukaan sekä luonto että naisyyhteisö tukevat päähenkilön itsensä löytämistä sen sijaan, että ne uhkaisivat sitä toiseudella (Felski 1989, 132). Vaikka tutkimuskohteessani tuotetaan kuvaa naisista, joille keskinäinen ystävyysuhde on tärkeä, siinä myös parodioidaan feministiseen kehitysromaanin olennaisesti kuuluvaa naisten keskinäistä solidaarisuutta ja subjektiivisuuden etsintää (Felski 1989, 139) sekä ylipäättään naiskirjailijoiden tuotannossa toistuvaa kuvausta naisten lämpimistä ystävyysuhdeista ja keskinäisestä lojaaliudesta (Morris 1993, 79, ks. myös Launis 2005, 114, 117–118).¹³ Solidaarisuus ja naisten välinen lojaalius parodioituvat *Tunteissa* inversion signaalien kautta, kun sitä käytetään tarkoituksella väärin, suoraan käänteisessä suhteessa feministisen kehitysromaanin ja naiskirjallisuuden perinteen konventioon (Nummi 1985, 53–54).

Tunteissa naisten väliset ystävyysuhde ja naisten keskinäinen solidaarisuus ja lojaalius vaihtuvatkin nopeasti juonitteluun, kateuteen ja pahan puhumiseen. Turre ja Inkeri pilkkaavat keskenään juroa ja tyttöjä kadehtivaa Maijaa (T, 286–287, 296) sekä vuokratrouvaa (T, 237, 251–252), jonka tytöt tietävät olevan ”näennäisesti arvokkaan käytöksen alla” ”sivistymätön ja juonikas

¹³Sen sijaan monet miesten kirjoittamat tekstit esittävät naisten väliset suhteet ensi sijassa seksuaalisena kilpailuna ja pettämisenä (Morris 1993, 79).

akka” (T, 251). Maija puolestaan on katkera tytöille, kadehtii heidän ulkonäköään ja miessuhteitaan ja haukkuu tyttöjä vuokratrouvan kanssa heidän selkensä takana (T, 310–311). Asunnon omistaja ja yhteisön auktoriteetti taas itse kuvataan juonikkaaksi naiseksi, jonka petollisuutta korostetaan vaate- ja hiusmotiivilla: rouvan värjätyt hiukset ovat kerran ”olleet mustat, nyt harvenneet, rasvaiset”, sormissaan hänellä on lukuisia topaasi- ja timanttisormuksia ja päällään ”tuhruinen, vaaleanvihreä silkkiretku, jota rouva kutsui kampaustakiksi” (T, 230). Vuokratrouva myös pui mielellään vuokralaistensa asioita heidän selkensä takana. Hannulle vuokratrouva vihjailee, kuinka Turren seura on turmellut Inkerin ja paheksuu sitä, että Turren vanhemmat ovat päästäneet tyttärensä teatterikorkeakouluun (T, 254, 261–261). Inkerin asioita vuokratrouva taas ruotii yhdessä niin Turren kuin Majjankin kanssa:

- - ja heidän puheensa kiihtyi ja he puhuivat samat asiat jotka moneen kertaan oli puhuttu tämän risaisella vahakankaalla peitetyn keittiöpöydän äärellä siitä päivästä lähtien, jolloin Inkeri Turusta palattuaan oli heille ne kertonut. Samat asiat, joita he kaikki kolme, rouva, Turre ja Maija olivat kuunnelleet, kun Inkeri onnellisena morsiamena oli palannut ja kuvannut heille tulevan elämänsä onnea. Mutta miten ne asiat oikein olivat, sitä he nyt miettivät, ja olivat molemmat varmoja siitä, etteivät ne olleet lainkaan niin kuin Inkeri oli ne heille esittänyt. (T, 234.)

Juuri Turren kääntyminen Inkeriä vastaan on naispäähenkilölle kohtalokasta, mitä käsittelen vielä tarkemmin luvussa 3.2.2. Inkeri puolestaan liioittelee ja teeskentelee naisyhteisön jäsenille onneaan, mikä osoittaa naisyhteisön jäsenten keskinäisen kilpailun ja solidaarisuuden puutteen. Kertoja ironisoi naispäähenkilöä kääntämällä Inkerin sanat tätä itseään vastaan, kun hän ylistää naisyhteisön jäsenille Turun-vierailuaan, vaikka lukija tietää, että vierailu on ollut kaikkea muuta kuin onnistunut (ks. luku 4.1.) (Nummi 1985, 52–53, ks. Warhol 2012, 40–41). Silläkin uhalla, että Hannu tekee Inkerin onnettomaksi, hänen on esitettävä vuokratrouvalle ja tytöille muuta ja ”kuvattava tulevan elämänsä onnea” Hannun kanssa kilpailijattarilleen. Näin Hannun ja Inkerin romanssin ohella (ks. luku 2) myös naisyhteisössä kommentoidaan feministiselle kehitysromaanille ominaista sukupuolen ongelmaa: naiset eivät voi näyttäytyä omana itsenään edes toistensa seurassa vaan joutuvat pitämään kiinni niistä rooleista, joita miehinen yhteiskunta on asettanut tavoitelluiksi.

Naishahmot ylläpitävät itse naiselle asettetuja normeja, mikä käy ilmi myös vuokratrouvan ja tyttöjen välisistä keskusteluista. Vuokratrouva paheksuu Inkerin ja Turren käymistä tansseissa (T, 254–255) ja korostaa naisen velvollisuutta säilyttää kunniansa ja pidättäytyä esiaviollisesta sukupuolisesta kanssakäymisestä (T, 250–251). Toisaalta myös vuokratrouvan hahmoa ironisoidaan, kun hän yhtäältä julistaa tytöille tietävänsä pitkän avioliiton salat (T, 250), vaikka molemmat avioliitot ovat päättyneet onnettomasti (Nummi 1985, 52–53, ks. Warhol 2012, 40–41).

Myös vuokratouvan asunnon eli naisyyhteisön tukikohdan raihnaisuuden kautta korostetaan naisten keskinäisten suhteiden ristiriitaisuuksia. *Tunteiden* naisyyhteisö on sijoitettu vuokratouvan räjäiseeseen asuntoon, jota parodioidaan liioittelun keinon kautta, kun kerronnassa ja sananvalinnoissa korostetaan asunnon huonokuntoisuutta (ks. Nummi 1985, 54). Keittiön pöydällä oleva vahakangas on kulunut ja risainen (T, 230, 234), ja korkealla keittiön katossa ”perskaantuneen, mutkalle solmitun johdon päässä riippui pieni lamppu, jonka varjostin oli kolmesta kohtaa murtunut” (T, 230). Olohuoneessa on kaksi rikkinäistä nojatuolia, ja tyttöjen huoneen pöydällä rasvainen sanomalehti ”joka oli saanut toimittaa pöytäliinan virkaa” (T, 258–259). Näin naisyyhteisön huonokuntoisuus osoitetaan siten, että se käy lukijalle liian ilmeiseksi (mt. 1985, 54) ja pilkataan *Tunteiden* naisyyhteisön rappiollisuutta, mikä on kaukana feministisen kehitysromaanin juoneen kuuluvasta sisarellisuutta ja solidaarisuutta henkivästä yhteisöstä.

Naisyyhteisön merkitys feministisen kehitysromaanin mukaisena päähenkilön turvapaikkana osoittautuukin lopulta harhaksi, kun miehinen ulkopuolinen uhka ja heteroseksuaalinen romanssi lopulta kaatavat sen. Hannun toinen Helsingin-vierailu ei lopulta nosta sympatioita Inkerin vaan Hannun puolelle, kun vuokratouva (T, 281), Turre ja Maija alkavat ”jo hermostua Inkeriin, joka ei osannut muuta kuin hokea mitä minä teen” Hannun piirittäessä asuntoa ulkona (T, 282). Lopulta Maija ja Turre lähtevät ulos tapaamaan Hannua, mutta eivät Inkeriä auttaakseen vaan mielenkiinnosta ystävättärensä sulhasta kohtaan. Hannun valloittaminen ja mahdollisuus porvarilliseen avioliittoon ovat sekä Turrelle että Maijalle lopulta tärkeämpiä kuin naisten välinen keskinäinen ystävyys:

Samassa Inkeri huomasi miten Turre ja Maija vaihtoivat silmäyksen ja hänen mieltään kouraisi viha, ja hän sanoi Turrelle: - Mene nyt, menkää yhdessä, katsokaa minne se (Hannu) menee tai järjestäkää niin, että se huomaa teidät ja tulee puhelemaan teidän kanssanne, sillä tavoinhan se asia on selvä, saadaan se sieltä pois. Ja kun Turre oli pukeutut takin ylleen ja seisoi peilin edessä luodakseen viimeisen silmäyksen, Inkeri ymmärsi että myös Turresta oli yhdentekevää, miltä hänestä tällä hetkellä tuntui. (T, 293.)

Boonen mukaan juonikuvioiden toisteisuus on tyypillistä perinteisiä rakkausjuonia hyödyntävissä romaaneissa. Toistoa käytetään usein korostamaan välttämättömiä takaiskuja ennen tasapainoista loppua, jota avioliittoon päätyvässä romaanissa tavoitellaan. (Boone 1987, 91–95, 149.) Romanssijuonen näkökulmasta Hannun toistuva Helsingin-vierailu toimiikin osoituksena siitä, että Inkerin ystävyysuhteet ja elämä naisyyhteisössä ovat vain väistämättömiä esteitä ennen romanssin perinteistä loppua. Hannun toinen Helsingin-vierailu aiheuttaakin naisyyhteisön hajoamisen ja sen, että Inkeri ja Turre muuttavat vuokratouvan asunnosta pois.

Vaikka naisten välisten ystävyssuhteiden kautta tuotetaan kuvaa siitä, miten naiset ymmärtävät aidosti toisiaan ja voivat tehdä toisensa onnelliseksi, he ovat samalla miesten yhteiskunnassa toistensa kilpailijoita ja vihollisia. Naishahmojen ystävyssuhteiden parodiointi osoittaa, miten miehisessä yhteiskunnassa eläminen estää naisten keskinäisen solidaarisuuden ja aidon ystävyyden toteutumisen. Toisaalta Felskin mukaan vain liikkumalla ulkopuoliseen maailmaan naispäähenkilö voi tulla tietoiseksi rajoitetusta olemassaolostaan ja kyseenalaistamattomasta hyväksynnästäan naisen roolia kohtaan (Felski 1989, 133–135). *Tunteissa* sen sijaan osoitetaan, miten myös naiset itse ylläpitävät patriarkaalisen yhteiskunnan naisille luotuja odotuksia ja pitävät tiukasti kiinni perinteisistä sukupuolirooleista. Ulkopuolinen maailma, Helsinki ja naisyhteisö, eivät tutkimuskohteessani vapauta naispäähenkilöä naisen roolin käsityksistä, vaan päinvastoin naisyhteisön jäsenet itse hyväksyvät miehiset normit sukupuolelleen erinäisistä syistä: kateudesta, kilpailunhalusta tai pelosta. Tutkimuskohteeni naisyhteisö ei myöskään edesauta naispäähenkilöä feministisen kehitysromaanin juoneen kuuluvassa minuuden löytämisessä eikä näin ollen ylläpidä feministiseen kehitysromaanin sisältävää kuvaa itsensä löytävästä ja vapautuvasta naisesta. Sen sijaan naisyhteisöstä nousee esille yksittäinen jäsen, Turre, jonka kautta tuotetaan kuvaa vapaasta ja itsensä löytäneestä naisesta ja joka ristiriitaisesti yhtäältä auttaa Inkeriä kyseenalaistamaan patriarkaalisen yhteiskunnan määrittelemän naisen roolin ja toisaalta taas alistaa Inkerin siihen. Käsittelen seuraavassa alaluvussa Turren ja Inkerin välistä ystävyssuhdetta Felskin määrittelemän feministisen kehitysromaanin toisena motiivina.

3.2. Naisten välinen ystävyys

3.2.1. Naistaiteilija ja vaihtoehtoinen naiskuva

Rita Felskin mukaan (1989, 138) naisystävä tai -hahmo on feministisen kehitysromaanin juonessa keskeisessä roolissa päähenkilön minuuden löytämisprosessissa. Myös Minna Aalto toteaa naisten kehitysromaaneille tyypillisenä kerronnallisena asetelmana pidettävän kahden tai useamman erilaisen naiseuden kontrastoitumista (Aalto 2000, 81). *Tunteissa* naisyhteisöä keskeisemmäksi päähenkilön kehityksen suuntaajaksi – ja sen parodioijaksi – nousee Inkerin ystävyys naisyhteisön jäsenen, Turren kanssa. Turre on älykäs, luova ja estoton näyttelijättären alku, joka nousee Inkerin

ja Hannun äidin sekä naisyhteisön ohella keskeiseksi naishahmoksi, jonka kautta teoksen naiskuvaa luennassani tuotetaan.¹⁴

Olen tutkielmassani tulkinnut *Tunteissa* parodioitavan romanssin ja feministisen kehitysromaanin juonikonventioita sekä näitten kirjallisuuden lajien sisällään pitämiä naiskuvia. Samalla kun Turre luotaa päähenkilön kehitystä, liitän hahmon tulkinnassani myös naiskirjallisuuden traditioon. Tulkitsen Turren hahmossa kommentoitavan – ja myös parodioitavan – niin avioliittoromaanin naiskuvan vastareaktioksi syntyneitä uuden naisen kuin naistaiteilijan representaatioitakin. Minna Aallon mukaan taiteilijaromaani on kehitysromaanin alalaji (Aalto 2000, 22, Rojola 1992, 68), ja urasuuntautuneen ja vapaudestaan nauttivan Turren kautta konkretisoidaankin Inkerin ohella kehitysromaanin sisällään pitämää naiskuvaa.

Minna Aallon mukaan naistaiteilijan hahmo oli 1900-luvun alun kirjallisuudessa yksi mahdollisuus luoda uudenlaista naista (Aalto 2000, 121–123). Lea Rojolan mukaan itsenäinen naishenkilöhahmo ”uusi nainen”¹⁵ tuli suomalaiseen kirjallisuuteen L. Onervan *Mirdjan* (1908) mukana. *Mirdjassa* uusi nainen liitetään yhteen naistaiteilijuuden kanssa (Rojola 1992, 50), ja *Mirdja* onkin luettavissa kehitysromaanina, mutta suhteessa muihin viime vuosisadan vaihteen naiskirjailijoihin juuri teoksen dekadentit piirteet jättävät *Mirdjan* varsin erilliseksi ilmiöksi (ks. Aalto 2000, 22). Tulkitsenkin Turren osittain kommentoivan *Mirdjan* ja naistaiteilijan hahmoa, joka toteuttaa miehisen taiteilijakuvan mallia: *Mirdja* on itsenäinen, aktiivinen ja julkisesti esillä (vrt. Aalto 2000, 50–53, ks. myös Karkama 1994, 157–159). Myös Turren hahmoa voi luonnehtia miehistä taiteilijakuvaa toteuttavaksi. Turre nauttii esiintymisestä ja julkisuudesta: hän tekee teatterikoulun opintojaan varten dramaattisia runonlausuntaharjoituksia ja vaatii Inkeriä kuuntelemaan ja arvioimaan niitä, vaikka ei pidäkään ”Inkeriä luotettavana arvostelijana” (T, 239). Turre on myös kunnianhimoinen ja suunnittelee itselleen itsenäistä ja urakeskeistä elämää ilman avioliittoa:

”Kuulehan nyt, sanoi Turre. Minua ei kiinnosta sellaiset asiat kuin avioliitto, minä ajattelen uraani” (T, 240).

Vapaan seksuaalisuuden ja yhteisöstä erottautumisen on yleisesti nähty olevan yhteydessä taiteelliseen luovuuteen, ja toisaalta taiteilijaelämää on jo sinänsä pidetty eräänlaisena

¹⁴Vartio käyttää muussakin tuotannossaan ja romaaneissaan usein kahden naisen paria tai naiskolmikkoa, joissa peilautuvat sekä vastakkaiset että toisiaan täydentävät ominaisuudet (Ahola 1989, 543).

¹⁵Alun perin Britanniassa ja Amerikassa 1880–1890-luvuilla syntyneen uuden naishahmon kautta kapinoitiin romanssin ylläpitämiä vanhoillisia seksuaalisia arvoja ja naisen asemaa vastaan sekä korostettiin ”radikaalia ajatusta” vapaasta avioliitosta (Boone 1987, 130–133).

vapaamielisyyden ilmauksena (Aalto, 2000 121–123, Rojola 1992, 54). Turren kautta kihlaukseen ja Hannuun sidotun Inkerin rinnalle tuotetaankin kuvaa itsenäisestä naisesta, jonka elämä ei rakennu avioliiton varaan. Pysyvän seurustelusuhteen sijaan Turrella vihjataan olevan lukuisia miesseikkailuja, ja hän myös hakeutuu aktiivisesti miesten seuraan. Turre houkuttelee Inkerin kerta toisensa perään seurakseen tansseihin ja tuo useina iltoina tyttöjen huoneeseen poikia (T, 249, 265, 268). ”Turren toiseksi suurin rakkaus” on jättänyt hänet, mikä ajaa nuoren näyttelijättären kostamaan pojalle tanssimalla osakunnassa koko illan tuntemattoman komean pojan kanssa (T, 249). Turre saa ihailijoiltaan kukkalähetyksiä (T, 252) ja on myös valmis viettelemään Hannun tämän ilmaannuttua Helsinkiin toiselle vierailulle (T, 295–297). Romaanin lopussa Turre tulee raskaaksi miehelle, jota hän ei rakasta ja päätyy tekemään abortin.

Rojolan mukaan avoimen seksuaalisuuden sekä taiteellisen lahjakkuuden osoittaminen oli naistaiteilijalle kuitenkin kohtalokasta. Miesten viriiliys ja poikkeavuus kirvoitti heistä esiin taiteilijan, kun taas naisissa nämä olivat pelkästään negatiivisia ominaisuuksia. Jos nainen on lahjakas, häneen liitetään myös piirteitä, jotka kuuluvat rikollisille ja hulluille ja ennen kaikkea prostituoiduille. (Rojola 1992, 53, 59–60, ks. myös Saarikoski 2001, 147.) Turrea ja hänen teatterikouluopintojaan paheksuvat niin vuokratrouva kuin Hannun äitikin. Hannun äiti ei voi uskoa tulevan miniänsä jakavan huoneensa teatterikoululaisen kanssa (T, 207). Vuokratrouva taas ihmettelee, miten hyvästä perheestä tulevan tytön on annettu ryhtyä näyttelijättäreksi (T, 254) ja päivittelee niin Inkerille kuin Hannullekin Turren huonoa vaikutusta Inkeriin (T, 239, 261). Hannu puolestaan kokee Turren seksuaalisuuden ja vapaamielisyyden mauttomaksi ja uhkaavaksi, ja Inkeri ihmettelee, miten Turre ei ole kiinnostunut avioliitosta tai perheestä vaan ajattelee pelkästään uraansa (T, 240, 250).

Paitsi että Turren hahmo kytkeytyy naistaiteilijan kuvaan, sen kautta myös parodioidaan sitä. Taiteilijan luonne ja luovuus korostuvat liioittelun signaalin kautta Turren hahmossa yltiöpäiseksi lahjakkuudeksi. Kun liioittelun keino ilmenee etenkin kerronnassa ja sanastossa (ks. Nummi 1985, 54), liioitellaan Turren teatteri- ja näyttelijän uraan liittyviä tekemisiä kerronnassa toistamiseen. Turren kuvataan esimerkiksi jäljittelevän täydellisesti mitä tahansa roolia ja tarkkailevan ”ahnaasti” ympäristöään saadakseen vaikutteita roolihahmoihinsa. Vuokratrouvan eleet ja olemuksen hän toistaa ”täsmällisesti” (T, 230), ja myöhemmin Turren kerrotaan sulavasti muuntuvan Hannun isäksi ja äidiksi ”nenä, suu kasvojen ilme aivan kuin tällä” jäljitellessään tapahtumia Inkerin Turun vierailulta (T, 243–244). Lausueessaan Inkerille Sandor Petöfin runoa *Mielipuoli* Turre menee ”seisomaan seinällä riippuvan verhon eteen” kuin olisi näyttämöllä ja vaatii Inkeriä tarkkailemaan,

onko lausunnan aikana hänen ”silmissään näkynyt mielipuolinen hehku” (T, 238). Runon viimeiset säkeistöt Turren kerrotaan lausuvan pitkällään sohvalta intensiivisesti Inkeriin tuijottaen:

Niin vetää puoleensa miehiä nainen

kuin virtoja meri –

Mitä varten? Nielläksensä.

Kaunis peto on nainen.

Kaunis ja vaarallinen.

Kultamaljassa myrkyjuoma. Sua juonut olen oi lempi. (T, 238–240.)

Kuten aikaisemmin on tullut esille, teoksennimet ovat sanaston ja kerronnan ohella omiaan paljastamaan liioittelun signaalin (ks. Nummi 1985, 54). Myös Petöfin runon nimen, *Mielipuoli*, voi tulkita viittaavan Turren liioiteltuun taiteilijapersoonaan ja taiteilijan luovaan hulluuteen. Säkeistön sanojen taas voi nähdä vertautuvan Turreen ja kuvaavan Turren vapautta ja seksuaalisuutta. Näin Turren taiteilijamainen käytös ja vapaa seksuaalisuus täyttävät naistaitelijaan liitetyt konventiot niin selkeästi, että niiden semioottisuus käy lukijalle liian ilmeiseksi (Nummi 1985, 54). Turren kautta kommentoidaankin tulkintani mukaan myös *Mirdjassa* pohdittavaa kysymystä, täytyykö naisen olla kuin mies ollakseen suuri nainen? (Rojola 1992, 49, 52). Turren hahmon parodialla romaanissa osoitetaan, kuinka vaikeaa naisen on saavuttaa sama menestys ja vapaus kuin miehen vain omana itsenään. Turren eläytyminen eri rooleihin, ja hänen korostetun vapaamielinen elämäntapansa viittaavatkin siihen, että naisen on vapautuakseen ja menestyäkseen taituroitava roolien välillä ja osattava häikäilemättömästi ajaa omia etujaan. Toisaalta Turren hahmon ja runon säkeistön voi tulkita ilmentävän Morrisin peräänkuuluttamaa kirjallista naishahmoa, jonka kautta ylistetään naisten seksuaalisuutta sekä ruumiin nautintoa ja kauneutta häpeämättä tai pyytämättä anteeksi (Morris 1993/1997, 81). Vapaudessaan ja seksuaalisuudessaan Turresta muodostuukin vastakohta Inkerille, jonka kerrotaan toistuvasti olevan huolissaan siitä, mitä yhteisön jäsenet, erityisesti miehet, ajattelevat hänen seksuaalisuudestaan ja maineestaan (T, 40, 160–161, 241).

Turren voi tulkita viittaavan myös kirjallisuudessa esiintyvään paheellisen naisen stereotyyppiseen ja myytillistettyyn kuvaan. Seksuaalisen ja pahan naisen hahmoa pidetään kirjallisuudessa myös prostituoituna ja noitana, jonka piilevä pahuus yhdistyy tämän seksuaaliseen tuhoavaan valtaan miehen suhteen (Paananen 1995, 10). Lukuisten miessuhteidensa ja vapaamielisyytensä lisäksi Turren liitetään väri-, hius- ja vaatemotiivien kautta toistuvasti punainen väri (ks. luku 3.1.1.), jota on yleensä pidetty aggressiivisena, seksuaalisena ja voimalla ladattuna värinä, johon paheelliset naiset pukeutuvat. (Biedermann 1993/2002, 283–285, Saarikoski 2001, 147). Turrella on

aniliininpunainen yöpaita, joka eroottisuudellaan ja rohkeudellaan saa Hannun kauhistumaan (ks. luku 3.1.1.), ja Inkerillä on puolestaan yllään Turrelta lainattu ruosteenpunainen villapusero (T, 272). Turren myös kerrotaan värjänneen hiuksensa punaisiksi (T, 319, 320), mikä on Saarikosken mukaan prostituoituun liitetty tunnuspiirre (Saarikoski 2001, 147).

Seksuaalisia rajoja rikkoneen naishahmon väistämättömänä kohtalona on kirjallisuudessa ollut hulluus, kärsimys ja kuolema (Morris 1993, 45, Melkas 2006, 231). Myöskään *Mirdjassa* vapaata ja estotonta taiteilijaelämää elänyt päähenkilö ei koskaan kehity taiteilijaksi vaan romaanin lopussa tulee hulluksi ja kuolee (Rojola 1992, 68). Romaanin loppupuolella – Inkerin ja Turren muutettua pois vuokratouvan luota – Turre tulee raskaaksi ja yrittää epätoivoisesti hankkiutua syntymättömästä lapsestaan eroon. Turren kohtaloa kärsivänä ja kohti hulluutta ajautuvana naishahmona kuitenkin parodioidaan liioittelun signaalien kautta, kun konventio kärsimyksen kyllästäjän naishahmon kohtalosta käy lukijalle liian ilmiselväksi sanaston ja kerronnan tasolla (ks. Nummi 1985, 54). Tullessaan Inkerin kanssa lääkäristä Turre tekee ”syöksyn raiteita kohti”, sillä tämä tietää, että aviotonta lasta odottava epätoivoinen ”nainen juoksee järveen, ottaa myrkkyä tai heittäytyy junan alle” (T, 326). Raitiovaunussa Turre huomaa Inkerin pitävän häntä silmällä, mikä Turresta tuntuu itsestään selvältä, ”olihan hän menettänyt järkensä” (T, 327). Kun tytöt saapuvat takaisin laulajattaren luo yhdeltä epäonnistuneelta yritykseltään löytää abortin suorittava klinikka, Inkeri katsoo Turrea ja ajattelee ”ettei ollut mahdotonta että Turre lopulta tulisikin hulluksi” (T, 327).

Turren tilanteen yhteys näytelmään ja esittävyteen osoitetaankin sanaston tasolla vielä toistuvasti. Turre eläytyy tilanteeseensa milloin Antiikin tragedian kärsivän Medeian hahmon (T, 326), milloin taas jonkin muun roolin kautta: soittaessaan gynekologille Inkeri kuulee Turren kertovan puhelimesta ”nimensä kuin olisi lausunut jotain roolia” (T, 319). Myös raskauteensa ja rooliinsa aviottoman lapsen kantajana Turre suhtautuu kuin näyteltävään rooliin, ja Inkerin kerrotaan säestävän häntä ”kuin kreikkalaisen tragedian kuoro” (T, 316). Turren lopullinen kohtalo kuitenkin poikkeaa Mirdjan ja seksuaalisia rajoja rikkoneen naishahmon kohtalosta. Turrella on mahdollisuus kieltäytyä avioliitosta toisin kuin Mirdjalla, joka prostituoitun leimasta päästäkseen menee naimisiin mutta kokee kokee traagisen lopun (ks. Rojola 1992,59–60):

Inkeri oli vaiti. Hän oli odottanut että Turre tämän yrityksen jälkeen tulisi järkiinsä ja tekisi mitä hänelle oli ehdotettu: menisi naimisiin, saisi lapsen ja eroaisi sitten. Mies oli sanonut, että hän ei pakota tekemään sellaista koska se oli rikos, että hän tekee kyllä minkä voi mutta ei lupaa muuta. Mutta Turre ei halunnut. Se olisi turmellut hänen uransa. (T, 321.)

Kukku Melkas toteaa, että naishahmon traagisen kohtalon konventiota on alettu rikkoa jo 1900-luvun alusta lähtien (Melkas 2006, 231). Myös Turren hahmon kautta rikotaan seksuaaliset rajat ylittäneen naishahmon kohtaloa, kun Turre kieltäytyy avioliitosta ja äitiydestä, jotka tuhoaisivat hänen uransa. Turren kieltäytyminen patriarkalisista arvoista ei kuitenkaan johda häntä kuolemaan tai hulluuteen. Päinvastoin romaanin lopussa lukijalle annetaan ymmärtää Turren menestyvän näyttelijättären urallaan, kun Inkeri kuulee hänen lukevan radiossa kuunnelmaa (T, 382). Turren ja seksuaalisia rajoja rikkoneen naishahmon kohtalon parodioinnin ja kommentoinnin kautta osoitetaan lähinnä se, miten naishahmolle on aikaisemmin kirjallisuudessa käynyt. Jyrki Nummen mukaan parodiolla on kirjallisuudessa uudistava ja kriittinen tehtävä (Nummi 1985, 63) ja, kuten muunkin *Tunteissa* esiintyvän parodian, myös traagisen naishahmon kohtaloa rikotaan ja uudelleen muovataan juuri sen kautta.

Felskin mukaan feministisessä kehitysromaanissa sankarittaren kärsimys ei johda tämän kuolemaan tai alistamiseen, vaan siihen, että päähenkilö kieltäytyy patriarkalisista arvoista. Yhteiskuntakritiikin sijaan kirjailija kertoo sankarittaren vastarinnasta ja selviytymisestä. (Felski 1989, 130–131.) Turren kautta voikin tulkita kommentoitavan feministisen kehitysromaanin naishenkilön minuuden löytämisprosessia, kun nuori näyttelijätär selviää kärsimyksistään ja kieltäytyy patriarkalisista arvoista. Näin tuotetaan kuvaa naisesta, jolla on mahdollisuus kieltäytyä patriarkalisen yhteiskunnan normeista ja oikeus päättää omasta elämästään ja kehostaan. Yhteiskunnan ”moraalittomana” pitämä ratkaisu tai elämäntapa eivät johda tuhoon, vaan omaan itsenäiseen elämään ja vapauden tavoitteluun. Turren hahmon kautta kyseenalaistetaan täten naisten kirjoittaman fiktion ideologisia ja sosiaalisia rajoja, jotka ovat määritelleet tekstien juonia (Felski 1989, 130–131) ja osoitetaan, että ainakin vahvan ja estottoman naishahmon on mahdollista saavuttaa kehitysromaanin naiskuvaan sisältyvät ominaisuudet.

Minna Aallon mukaan toisilleen vastakohtaiset naishahmot ovat vakiintunut kuvauskonventio kehitysromaanien ohella myös rakkausromaneissa. Paheellinen toinen nainen, joka uhkaa vietellä rakkausromaanin komean sankarin, on hyvän ja nöyrän sankarittaren vastakohtana. (Aalto 2000, 46.) Jos Turre vertautuu seksuaalisia rajoja rikkovaan naishahmoon, voi Inkerin tulkita kiinnittyvän uhrautuvan enkelimäisen naisen representaatioon, jota pidetään paheellisen naisen vastaparina ja kirjallisuuden keskeisenä naiseutta kuvaavana myyttinä (Morris 1993, 23–24, Moi 1985, 77, Paananen 1995, 16)¹⁶. Kun Turreen liitetään punainen väri, käyttää Inkeri vaaleansinistä

¹⁶Neitsyen hahmo on myös suomalaisessa kulttuurissa pyyteettömän ja henkistyneen rakkauden esikuva (Soikkeli 1998, 83).

jakkupukua (T, 208, 260) ja tummansinistä päällystakkia (T, 202). Sininen väri viittaa lempeään ja rauhalliseen elämänasenteeseen ja vertautuu kristillisessä perinteessä Neitsyt Mariaan (Biedermann 1993/2002, 340–341). Inkeriin myös viitataan enkelimäisellä kuvastolla: hänellä on oljenvaaleat tuuheat hiukset (T, 94, 217), ja Inkerin ja Turren muuton vastaisena yönä Turre näkee Inkerin tyttöjen huoneen ikkunan luona ”valkea pellavakankainen yöpaita päällä, tukka valloillaan” (T, 308).

Turren tavoin Inkerin kautta parodioidaan polarisoitua neitsyen ja paholaisnaisen vastaparia. Inkerissä kuva parodioituu inversion signaalin kautta, kun hyveellisen ja viattoman naisen kuva esitetään päinvastaisessa suhteessa sen alkuperäiseen merkitykseen (ks. Nummi 1985, 53–54). Kuvan naurettavuuden osoittaa Turre, joka ihmettelee toistuvasti, miten ”luvattoman lapsellinen” (T, 238, 231) Inkeri on ja miten naivisti ja sinisilmäisesti tämä suhtautuu kihlaukseensa Hannun kanssa (T, 231, 248). Inkerin tyhmyys ja lapsellisuus tiivistyvät Turren mielestä Inkerin ja Hannun tekemään Turun-vierailuun, jossa romanssin sankaritar ei ole osannut tehdä ymmärtämättömyyttään hyvää vaikutelmaa Hannun varakkaisiin mutta muodollisen jäykkiin vanhempiin (ks. luku 4.1. ja 4.2.):

– Ja näyttävät ne sinulle vaikka mitä, kaiken tavaransa, koko mammonansa, viittilöivät tontteja ja taloja, niin sinä vain vilkaiset ja sanot >>niinkö>> ja ajattelet että miksi ne sinua sillä tavalla väsyttävät ja kiusaavat, etkä ymmärrä että sinun olisi pitänyt säteillä, hymyillä silloin tällöin sopivasti, ihaila ja ihmetellä, ei tietenkään meluisasti, se olisi ollut tyhmää, mutta sinä et ymmärrä, olet kuin ilmetty Raamatun tyhmä neitsyt joka antaa lamppunsa sammua juuri kun ylkä tulee, aina olet yhä vihaisemman näköinen, kävelet nenä pystyssä, katso, näin sinä kävelet. Turre otti pari askelta leuka koholla, vilkaisi sivuilleen vihaisesti ja oli aivan niin kuin Inkeri tiesi olleensa kävellessään Turun katuja. (T, 248.)

Hyveellisen ja enkelimäisen naisen ominaisuudet muuttuvat näin yksinkertaisuudeksi, tyhmyydeksi ja lapsellisuudeksi, kun romanssin sankaritar ei ymmärrä, miten morsiamen roolia tulisi näytellä. Turre ei usko Inkerin voivan onnistua ”porvarillisessa avioliitossa”, sillä Inkeri on vailla ”minkäänlaista taloudellista tajua”, ”luvattoman lapsellinen” sekä ”liian yksinkertainen” (T, 248). Turren kautta kerronnassa osoitetaan näin ironisesti naispäähenkilön riittämätön ymmärrys ympäröiviin tapahtumiin, mikä kuuluu oleellisesti feministiseen kehitysromaaniiin (ks. Felski 1989, 136), ja se, ettei Inkeri itsekään ole selvillä omista tunteistaan tai romanssinsa tilanteesta. Sen sijaan itseään Turre pitää kyllin älykkäänä ja nokkelana porvarillista avioliittoa ja sen peliä varten. Inkerille Turre antaa ymmärtää olevansa hyvinkin perillä siitä, miten tulevan morsiamen olisi Hannun vanhempien luona pitänyt ”säteillä”, ”ihmetellä” ja ”hymyillä” talon ja arvoesineet nähtyään. Turren voikin tulkita vertautuvan ”jotunilaiseen” naiskuvaan, neuvokkaaseen, omia

etujaan ajavaan ja häikäilemättömään naishahmoon, joka osaa olla juonikas ja käydä kauppaa rakkaudella (Aalto 2000, 117). Jotunin novellikokoelmassa naiset ovat tietoisia roolistaan miesten maailmassa, minkä olen osoittanut toteutuvan myös *Tunteissa* tarkastellessani naisyyhteisöä edellisessä luvussa. Kuten aikaisemmin olen esittänyt, myös Turre kuvataan hyvin tietoisena patriarkaalisen yhteiskunnan naiselle asettamista normeista sekä siitä, minkälaista käytöstä porvarilliseen avioliittoon päätyvältä naiselta odotetaan. *Tunteissa* seksuaalisia rajoja rikkoneen naisen stereotyyppiseen hahmoon yhdistetäänkin viekkaus, oveluus ja älykkyys. Hyvän ja viattoman enkelinaisen hahmoon taas liitetään tyhmyys ja naivius, mitä kautta kuvaa pilkataan samoin kuin romaanin alussa romanssin sisältämää viattoman naisen kuvaa (ks. luku 2.1.).

3.2.2. Naisten suhde romanssin vaihtoehtona ja päähenkilön samastumisen peilinä

Feministisessä kehitysromaanissa naisen autonomian korostaminen tarkoittaa yleensä sitä, että seksuaalisuus on harvoin hallitsevassa osassa minuuden löytämisprosessissa, sillä eroottinen intohimo saattaa sabotoida päähenkilön kamppailun itsenäisen identiteetin saavuttamiseksi. Felskin mukaan lesbosuhteet tarjoavat kuitenkin tärkeän poikkeuksen tähän sääntöön: niiden merkitys tekstissä määräytyy usein sen mukaan, mikä on suhteiden funktio päähenkilön älyllisen ja tunteellisen itseymmärryksen eteenpäin viemisen kannalta. (Felski 1989, 131.)¹⁷ Kuten luvussa 2 olen esittänyt, Hannun sukupuolista halua kuvataan – romanssille epätyypillisesti – toistuvasti romaanin alussa. Inkerin sukupuolisen halun taas voi tulkita kohdistuvan Turreen, ja huonetoverien välisestä ystävyysuhteesta onkin tulkittavissa romanttisia sävyjä jo sen alusta saakka:

Eräänä iltana Turre oli pukeutunut mieheksi ja oli tanssittanut heitä kaikkia, myös rouvaa, ja he olivat eläytyneet osaansa niin että olivat tunteneet ruumiissaan väristyksiä. Turre oli ollut olevinaan merimies, jätkä, ja kun hän oli iskenyt silmää, tullut kohti ja tarttunut vyötäisiltä, Inkeri oli vetäytynyt pois ja huutanut >>kauheaa>>ja taas nauranut ja tanssinut. (T, 240.)

Judith Butlerin mukaan ristiinpukeutuminen osoittaa sukupuolen imitoivan rakenteen ja sopimuksenvaraisuuden. Vaatteet ovat keskeisessä roolissa sukupuolta performoitaessa ja

¹⁷Stacey ja Pearcen määrittelemän romanssijuonen näkökulmasta Turren ja Inkerin suhteen voi tulkita myös yhdeksi Inkerin ja Hannun romanssin keskeiseksi esteeksi. Yksi tyypillisen klassisen romanssin esteistä on kilpakosija, joka ilmaantuu romanssin sankarin vierelle taistelemaan sankarittaren rakkaudesta (Stacey & Pearce 1995, 16). Feministisessä kirjallisuudentutkimuksessa rakennemuoto, jossa sankaritar joutuu valitsemaan kahden miehen välillä, tunnetaan kahden kosijan konventiona, joka Minna Aallon mukaan löytyy avioliittoon valmistautuvan naisen tarinasta. (Morris 1993, 46–47, Aalto 2000, 33–35, ks. myös Niemi 1975, 81–82). *Tunteissa* perinteisen juonikonvention ja kilpakosijan tilalla on sen sijaan kilpakosijatar.

ristiinpukeutumalla sukupuolta esitetään väärin (Butler 1990/1999, 25, 137–138). Kun sukupuolen sopimuksenvarainen ja esittävä luonne hetkeksi rikkoutuu, Inkeri ja Turre antautuvat tanssimaan ja nauramaan keskenään niin, että tuntevat ruumiissaan väristyksiä. Paitsi että kohtaaminen viittaa Inkerin ja Turren keskinäiseen vetovoimaan, kommentoidaan siinä sukupuolen esittävyttä ja sukupuolta rakenteellisesti tuotettuna konstruktiona (ks. Leppihalme 1995, 23).

Turre on myös Inkerin jatkuvan kaipauksen kohde – muun naisyhteisön tavoin – silloinkin, kun Inkeri on Hannun seurassa niin Turun-vierailulla (ks. luku 3.1.1.) kuin Hannun ollessa Helsingissäkin. Hannun vieraillessa Helsingissä ensimmäistä kertaa Inkeri kuvittelee, kuinka Hannu parin myrskyisän riidan päätteeksi suutuspäissään tappaisi hänet. Mielellään Inkeri hekumoi, miten Turre tulisi kotiin ja ”kirkkaisi nähdessään hänet verissään lattialla” (T, 272). Hannun toisella Helsingin-vierailulla taas Inkeri vertaa Turrea ja Maijaa mielessään ruusuihin, tyttöjen ollessa ulkona Hannun kanssa (ks. luku 3.1.2.). Inkeri on myös toistuvasti valmis auttamaan Turrea ja laittamaan tämän toiveet kihlauksensa ja Hannun edelle. Inkeri lupautuu auliisti lainaamaan Turrelle rahaa, kuuntelemaan tämän runonlausuntaa ja lähtemään tämän kanssa tansseihin. Inkeri ei henno olla lainaamatta Turrelle edes kihlasormustaan (T, 248, 289–290), jonka avulla ystävänsä haluaa tehdä entiset kosijansa mustasukkaiseksi.

Inkerissä puolestaan on taiteilijaystävärtään innoittavia ja inspiroivia muusamaisia ominaisuuksia. Naistaiteilijaromaanien yhteisenä erottavana piirteenä on pidetty sitä, että romaaneissa, joissa taiteilija on mies, nainen toimii lähinnä muusan osassa, miehen taiteellisen luomistyön innoittajana. Sen sijaan naistaiteilijoilla ei muusia juuri esiinny. (Rojola 1992, 65.) Turre haluaa Inkerin toimivan hänen runonlausuntansa yleisönä, vaikka tietääkin, ettei Inkeri ole luotettava arvioija vaan on ”aina valmis kehumään” (T, 238). Inkerin kertomus Kannakselta evakoiduista tanssivista mustalaistyöistä on ”vedonnut” Turren mielikuvitukseen, ja hän innostuu Inkerin eriskummallisesta kihlauksesta niin, että haluaa kirjoittaa siitä näytelmän (T, 235, 244). Turre myös uskoo Inkerin hänestä näkemänsä unen ennustavan Turrelle ”suurta roolia” ja ”valtaisaan yleisömenestystä” (T, 277, 281).

Felskin mukaan toiset naishahmot tarjoavat päähenkilölle peilin, josta hän voi nähdä ja löytää itsensä ja josta hänen oma feminiininen identiteettinsä heijastuu (Felski 1989, 131, vrt. Boone 1987, 282). Turren kautta Inkerin onkin pakko kohdata itsensä ja epäonninen romanssinsa Hannun kanssa. Turren näytellessä ja kerratessa Inkerin ja Hannun Turun-vierailun tapahtumia Inkerille konkretisoituu kirjaimellisesti peili, josta hänen on katsottava itseään ja onnettoman kihlauksensa asetelmaa:

– Inkeri kulta, sinä olet verraton, sanoi Turre. – Katsohan nyt itseäsi peilistä ja ajattele asiaa. Sinä kerroit menneesi peilin eteen siellä ja ajatelleesi että onko onnellinen morsian tuon näköinen. Ja Turre oli katsovinaan peiliin ja hänen silmistään oli valuvinaan kyyneliä. Inkeri oli tukehtua nauruun. (T, 243.)

Toisen naishahmon kautta Inkerille avautuukin kuvastin, jonka kautta traagista kihlauksen asetelmaa nauretaan ja kommentoidaan ironisesti. Inkerin ja Turren kautta osoitetaan, kuinka naishahmot ovat jälleen tietoisia naisen roolista perinteisessä romanssissa ja pilkkaavat romanssin sankarittaren osaa: Turre tekeytyy surun murtamaksi morsiameksi, jonka silmistä on "valuvinaan kyyneliä", Inkeri taas toimii huvittuneena katsojana, joka on "tukehtua nauruun". Soikkelin mukaan jo ennen kuin naiset ovat saavuttaneet yhtä paljon sosiaalista vapautta kuin miehet, ovat romanssien naishahmot voineet vapaasti käyttää sisäiskertomusta naisen roolin kyseenalaistamiseen (Soikkeli 1998, 239–240). *Tunteissa* Turren esittämä Turun-vierailu onkin romaanin yksi näkyvimpiä sisäiskertomuksia, jonka kautta naishahmot kommentoivat ironisesti romanssikaavaa ja naisen roolia (ks. myös luku 2.2. ja 3.1.2.). Turre näyttelee Turun-vierailun tapahtumia kuin parastakin farssia ja muistaa "Inkerin sisääntulot ja ulosmenot" sekä "kulloisessakin tilanteessa sanotut repliikit" (T, 242) ja haluaa kirjoittaa Inkerin kihlauksesta "huvinäytelmän, jolle ihmiset nauraisivat katketakseen" (T, 244). Turren näyttelemän sisäiskertomuksen kautta kyseenalaistetaan jälleen myös Hannun ja Inkerin romanssin rakkauden tunne, kun romaanin naispäähenkilö kuvataan kaikkea muuta kuin onnelliseksi.

Feministisen kehitysromaanin juonen mukaisesti Turresta tulee Inkerille tärkeä samastumisen kohde ja roolimalli, jota vasten Inkeri rakentaa ja peilaa feminiinistä identiteettiään. Inkerin muutosta Turren vaikutuksen alla huomioidaan niin vuokratouvan kuin Hannunkin kautta, jotka molemmat kiinnittävät huomiota Turren Inkeriä turmelemaan vaikutukseen. Ensimmäisellä Helsingin-vierailullaan Hannu odottaa Inkeriä yömyöhään asti kotiin tansseista ja (T, 261–262) kauhistelee tytön muutosta tämän lopulta kotiuduttua:

Hannu katseli Inkeriä sivusta kun tämä sytytti savuketta. Tukka oli kammattu ylös, ja Hannu huomasi että Inkeri oli laihtunut ja käynyt kalpeaksi, hänessä ei ollut terveestä maalaistytöstä mitään jäljellä. Hannu ajatteli, että kaupunki oli turmellut Inkerin, tämän ilmeissä ja eleissä oli jotakin opittua.

– Olet tullut kovin kaupunkilaiseksi. – Niinkö? Inkeri sanoi ja katseli Hannua pää hieman kallellaan. Rouva varmaan kuunteli eteisessä, oli parasta olla sanomatta mitään. Onni että hän oli muistanut ottaa Turrelta sormuksen eilen pois, ja onni että oli pannut sen omaan sormeensa. Ei se useinkaan enää siinä ollut. (T, 267–268.)

Boonen mukaan juonikuvioiden toistolla voi välttämättömien takaiskujen kuvaamisen ohella olla romansseissa myös toinen funktio (ks. luku 3.1.2.). Niiden kautta voidaan korostaa syy–seuraus-

suhteen kuilua avioliittoideaalin ja lopputuloksen välillä. (vrt. Boone 1987, 91–95, 149.) Inkerin tansseissa käyminen – kuten Hannun Helsingin-vierailukin – on romaanissa toistuva juonikuvio. Inkerin tansseissa käynti liittyy sen sijaan romaanin alkupuolen tapahtumiin, jolloin Inkeri käy kotonaan maalla Pirkon kanssa sotamiesten järjestämissä tansseissa, vaikka tietää Hannun paheksuvan tätä. Juonikuvion toistolla osoitetaan sankarittaren olevan tyytyväinen elämäänsä toisten naisten kanssa Hannusta erillään: sormus – Hannun ja Inkerin suhteen symboli – on enää harvoin sankarittaren sormessa. Romanssin sankarin ensimmäinen vierailu Helsingissä päättyykin siihen, että Inkeri purkaa kihlauksen Hannun kanssa. Näin kommentoidaan sitä, miten avioliitto loppuna ei ole naisen itsestään selvänä päämääränä vaan kohtalona, johon tämä vastoin kertomuksen logiikkaa voi ajautua, etenkin, kun *Tunteissa* parin rakkauden tunnetta on parodioitu ja kyseenalaistettu aikaisemmin useaan otteeseen (ks. luku 2).¹⁸ Tähän palaan vielä luvussa 4.3.2. Inkerin muutosta huomioidaan Hannun kautta vielä toisen Helsingin-vierailun aikana, jolloin Hannu tapaa kadulla Turren ja Maijan:

- Oletteko te Inkerin serkku? Hannu kysyi, ja hämmentyi samassa, kysymys tuli hänelle itselleenkin odottamatta. – Omituista kyllä, sanoi Turre, – te ette ole ensimmäinen ihminen, joka sitä on kysynyt, vaikka Inkeri ja minä olemme aivan erinäköiset. (T, 301)

Inkerin muutokseen viitataan myös myöhemmin, kun Turre ja Inkeri ovat muuttaneet laulajattaren luo. Inkerin kerrotaan tietämättään omaksuneen ”Turren puhettavan näissä dramaattisissa kohtauksissa”, ja hänen kerrotaan elehtivän ja ”vääntelevän käsiään” kuten Turre (T, 315–316). Turreen Inkerin samastumisen kohteena viitataan myös vaate- ja värimotiiveilla. Hannun Helsingin-vierailun aikana Inkeri muistaa ”että hänellä oli yllään Turren villapusero, ruosteenpunainen, se sopi hänelle hyvin” (T, 272), ja Turussa Inkerillä on päässään Turrelta lainattu hattu (T, 203).

Kuten aikaisemmin olen esittänyt, feministisessä kehitysromaanissa toiset naishahmot vievät päähenkilön kehitystä eteenpäin, sillä naisten väliset ystävyysuhteet perustuvat solidaarisuudelle ja tukevat päähenkilön itsensä löytämistä sen sijaan, että ne uhkaisivat sitä toiseudella (Felski 1989, 132, 139). Myös Launis toteaa, että naisten välinen rakkaus perustuu tasa-arvoon, läheisyyteen ja yhteenkuulumisen tunteeseen, kun taas romanttinen rakkaus, joka kylläkin tarjoaa naiselle turvatuksen aseman kodin seinien sisällä, perustuu lähtökohdiltaan passiivisen naisen ja aktiivisen miehen asetelmaan (Launis 2005, 117–118). Turren ja Inkerin suhde, kuten muutkaan naisyyhteisön jäsenten väliset suhteet (ks. luku 3.1.2), ei kuitenkaan perustu solidaarisuudelle ja tasa-arvolle. Paitsi että

¹⁸*Tunteissa* on lukuisia toistuvia juonikuvioita jo mainitsemieni lisäksi, kuten Inkerin junamatkat sekä Inkerin ja Hannun toisilleen kirjoittamat kirjeet. Näistä jälkimmäistä käsittelen vielä luvussa 4.3.1.

Turre nauraa Inkerin ja Hannun romanssille ja pilkkaa ystävätärtään typeräksi (ks. luku 3.2.1.), hän käyttää myös Inkeriä surutta hyväkseen lainaamalla tältä rahaa ja painostamalla Inkeriä seurakseen tanssimaan, sillä Turre tietää, ettei ”Inkeri koskaan osannut kieltää” (T, 248). Turre myös lainaa hävyttömästi Inkerin kihlasormusta kerta toisensa perään, milloin tehdäkseen miehen mustasukkaiseksi milloin taas vain halutessaan rehennellä muille ystävilleen (T, 248–249, 289–290). Kun Hannu saapuu Helsinkiin, Turre on valmis pettämään ystävänsä viettelemällä tämän tulevan aviomiehen ja ehtii ”jo kuvitella miltä tuntuisi mennä naimisiin Inkerin entisen sulhasen kanssa” (T, 297). Muun naisyyssuhteiden tavoin Turren ja Inkerin suhde parodioituu inversion signaalin kautta, kun se on suoraan käänteisessä suhteessa feministisen kehitysromaanin ystävyysuhteiden alkuperäiseen merkitykseen (ks. Nummi 1985, 53–54). Näin myös feministisen kehitysromaanin juoneen kuuluvan toisen motiivin kautta osoitetaan naisten petollisuus toisiaan kohtaan.

Vaikka Inkerin kuvataan Turren seurassa muuttuneen ja eläneen vapaasti, Turren ja Inkerin ystävyysuhteella ei ole pelkästään päähenkilöä kehittävä vaikutus. Päinvastoin mitä pidemmälle tyttöjen välinen ystävyys etenee, sitä enemmän se uhkaa Inkeriä alistaisuudella ja toiseudella. Hannun tavoin Turre suhtautuu Inkeriin suhteen alusta lähtien kuin lapseen: Turre puhuu Inkerille ”miltei lempeällä äänellä kuin lapselle” (T, 320) ja toteaa useamman kerran Inkerin olevan kypsytön ja lapsellinen (T, 231). Kun aikaisemmin Turre on pitänyt Inkerin lapsellisuutta hellyttävänä piirteenä (T, 231), alkaa hän romaanin lopussa raskautensa ja aborttiaikeittensa myötä halveksia Inkeriä, joka on vain ”mitätön ihminen hänen vierellään” ja joka ”puheli kuin ainakin viaton yksinkertainen lapsi typeristä asioista” (T, 326). Turre myös käyttää häikäilemättömästi Inkerin nimeä tiedustellessaan aborttiaikoja (T, 330) ja pakottaa tämän auttamaan itseään klinikan löytämisessä (T, 316, 328), sillä ”Turre oli lannistanut hänet (Inkerin) täydellisesti oman tahtonsa alaiseksi” (T, 316). Näin inversion signaalin kautta osoitetaan, ettei myöskään feministisen kehitysromaanin mukainen ystävyysuhteiden vie päähenkilön kehitystä eteenpäin vaan päinvastoin saa sen taantumaan.

Kuten edellisessä luvussa olen Turren kohtalon yhteydessä esittänyt, sankarittaren kärsimys kuuluu Felskin mukaan minuuden löytämiskertomuksiin osana naispäähenkilön tietoista sukupuoli-identiteettiä samastumista (Felski 1989, 130–131). Huolimatta purkautuneesta kihlauksesta Hannun kanssa, Inkerin kärsimyksen aiheuttajaksi nousee lopulta ennen kaikkea ystävyysuhteiden Turren. Romaanin lopussa Turren tilanteeseen ja seksuaalisia rajoja rikkoneen naisen onnettomaan

kohtaloon samastuu etenkin Inkeri, joka ei kestä ajatusta siitä, että Turre haluaa hankkitua eroon syntymättömästä lapsestaan ja tehdä lainvastaisen rikoksen¹⁹:

Turre oli nuori, hänen ikäisensä. Että Turre saattoi ajatella noin kylmästi ja tunteettomasti. Ehkäpä vielä jotenkin oli ymmärrettävissä se mitä Turre aikoi tehdä; mutta mieltä, mikä kannatti, mikä ei, itkemättä, surematta: mieltä häpeämättömästi vain miten saada se nyt pois. Inkeri oli itkenyt asiaa kuin se olisi ollut hänen omansa, Turren tila, josta tämä oli ensin puhunut niin ettei Inkeri voinut uskoa, ei uskoa että joku puhuisi asiasta kuin lausuisi runoa tai seisoi teatterin lavalla. (T, 321–322.)

Jos Turren tarina kommentoi sivujuonteena feministisen kehitysromaanin naispäähenkilön kärsimystä ja selviytymistä (ks. luku 3.2.1.), sen voi tulkita myös parodioivan sitä inversion signaalin kautta. Kun kärsimys kuuluu Felskin mukaan osana naispäähenkilön tietoista sukupuoli-identiteettiin samastumista, Turren kerrotaan kärsivän lähinnä siitä, ettei abortin suorittavaa klinikkaa tunnu löytyvän. Inkeri kauhistelee ystävättärensä tapaa suhtautua tilanteeseensa ”itkemättä” ja ”surematta”, lähinnä ”häpeämättömästi”. Näin naishahmon kärsimys on *Tunteissa* käänteisessä suhteessa feministisen kehitysromaanin juonen alkuperäiseen merkitykseen (ks. Nummi 1985, 53–54). Kuten edellisessä luvussa esitin, Turren hahmon kautta *Tunteissa* osoitetaan, miten itsensä löytävä ja patriarkaalisesta yhteiskunnan normeista vapautuva naiskuva vaatii toteutuakseen häikäilemätöntä ja kilpasiskot nujertavaa naishahmoa.

Huolimatta Turren aiheuttamasta kärsimyksestä ja alistamisesta, Inkeri haluaa jäädä ystävyysuhteeseen, sillä hän pitää itseään ”Turren omatuntona ja uskottuna” (T, 316). Inkeri myös pyytää toistuvasti Turrea säästämään lapsensa ja anelee tältä, että he kasvattaisivat ja ”hoitaisivat sitä yhdessä” (T, 324, 328). Vastoinkäymisistä huolimatta Inkeri haluaa pitää Turren elämässään, toisin kuin Hannun, jonka kanssa Inkeri on itse aikaisemmin purkanut kihlauksensa. Kuvaavaa onkin, että Inkeri palaa romaanin lopussa Hannun luo vasta, kun hänen ystävyytensä Turren kanssa on katkennut (T, 341). Turren ja Inkerin suhteen, kuten muittenkin naisyhteisön jäsenten välisten suhteiden, kautta osoitetaan naisten tärkeys toisilleen: naiset ymmärtävät toisiaan ja toimivat toistensa tukena ja kuuntelijoina. Ystävyysuhde Turren tarjoaa päähenkilölle vapautta ja auttaa Inkeriä tiedostamaan romanssinsa ongelmallisuuden. Näin romaanissa osoitetaan naisten välisten suhteiden mahdollinen potentiaali miehistä yhteiskuntaa vastaan, mikä ei kuitenkaan toteudu: juuri suhde Turren estää Inkeriä kehittymästä minuuden löytämisprosessissa ja uhkaa Inkeriä sen sijaan toiseudella. Näin kehitysromaanin edellyttämä päähenkilön kehitystä eteenpäin vievä

¹⁹Teoksen tapahtumat sijoittuvat 1940-luvulle, ja ennen vuotta 1950 raskaudenkeskeytys hyväksyttiin Suomessa vain lääketieteellisin perustein.

ystävyyssuhde osoittautuukin Inkerin kehitystä taannuttavaksi, samoin kuin Hannu ja patriarkaalinen romanssi. Feministisen kehitysromaanin ja romanssin juonten ja naiskuvien ristiriitaa käsittelen tarkemmin viimeisessä käsittelyluvussani.

4. AVIOLIITTOON PÄÄTYVÄN JA ITSENSÄ LÖYTÄVÄN NAISEN RISTIRIITA

4.1. Epäsäätyinen liitto romanssin esteenä ja feminiinisen vieraantuneisuuden kuvaajana

Luvussa kaksi olen tarkastellut naiskuvan rakentumista Inkerin ja Hannun suhteen kautta etenkin Radwayn, Soikkelin sekä Stacey ja Pearcen romanssikaavojen näkökulmasta. Kolmannessa luvussa taas olen käsitellyt Inkerin ystävyyttä Turren kanssa sekä uutta naisyhteisöä Helsingissä pääasiassa kehitysromaanin juonen ja sen sisältämien motiivien kautta. Neljännessä ja viimeisessä käsittelyluvussa lähestyn tutkimuskohdettani otsikon mukaisesti yhtäläillä feministisen kehitysromaanin kuin romanssikaavan juonikuvioiden näkökulmasta. Kun Helsingissä Inkerin rinnalle nostetaan vapaa ja estoton – oman kehitystarinan kokeva – naistaiteilija, esiintyy Turun vierailulla Inkerin vastaparina porvarillisessa avioliitossa elävä neuroottinen ja kylmäkiskoinen naishahmo, Hannun äiti. Hannun äidin kautta tuotetaan Inkerin, Turren ja naisyhteisön sekä Inkerin ja Hannun suhteen ohella teoksen naiskuvaa. Käsitelen Hannun äidin hahmoa pääasiassa toisessa luvussa, ja ensimmäisessä luvussa keskityn tarkastelemaan etenkin Hannun ja Inkerin romanssin erisäätyisyyttä. Viimeisessä luvussa analysoin feministisen kehitysromaanin ja romanssin juonten ristiriitaa sekä sitä, miten lajien juonikuviot vaikuttaa romaanin lopussa naiskuvan tuottumiseen.

Kuten edellisessä luvussa on noussut esille, *Tunteet*-romaanin toinen osa alkaa Inkerin vierailulla Turkuun Hannun ja tämän vanhempien luo. Inkeri on jo muuttanut Helsinkiin ja naisyhteisöön, eivätkä Hannu ja hän ole tavanneet toisiaan kolmeen kuukauteen kesän – ja idyllin päättymisen – jälkeen. Soikkelin mukaan idyllin loppuminen merkitsee sitä, että rakastavaiset palaavat yhteisön piiriin ja joutuvat testaamaan idyllin sisällä löydetyn identiteetin vahvuutta yhteiskunnassa (Soikkeli 1998, 49, 67). *Tunteissa* tuore kihlapari ei kuitenkaan löydä idyllissä yhteistä identiteettiä. Päinvastoin idylli on täynnä riitoja ja päättyy lopuksi Hannun ilmoitukseen siitä, ettei voi avioitua Inkerin kanssa vanhempiensa vastustuksen takia (ks. luku 2.3.2.). Kotiin päästyään Inkeri pitää selvänä, että ”kihlaus oli sillä purkautunut”, kunnes vastaanottaa Hannulta jälleen uusia kirjeitä ja kutsun saapua Turkuun vierailulle. Hannun ja Inkerin yhteisen identiteetin puuttuminen ja kykenemättömyys kohdata idyllin jälkeistä yhteisöä näkyvät Turussa parin kokemina vierauden tunteina. Rautatieasemalta kohti Hannun kotia vievässä raitiovaunussa Hannu ja Inkeri istuvat ”äännettöminä” ja ihmettelevät toistensa muutosta (T, 202). Hannun vanhempien talon hississä Inkeri ja Hannu näkevät toisensa peilistä: Hannu hymyilee ”tuolle tytölle, jota hän ei tajunnut Inkeriksi” ja Inkeri puolestaan hymyilee ”arvokkaalle herralle joka hymyili hänelle peilissä” (T, 203). Vierauden

tunteita havainnollistetaan myös vaatemotiivin kautta. Turun asemalla Inkeri näkee junan ikkunasta tulevan sulhasensa ensimmäistä kertaa kesän ja idyllin päättymisen jälkeen:

Oliko tuo Hannu? Tuossa arvokkaan näköisessä olennossa ei tuntunut olevan mitään yhteistä sen pitkän ja laihan sotilaan kanssa, joka asetakin hihat liian lyhyinä, jaloissa mustat kärjistä käpristyneet maihinnousukengät oli kävellyt hänen vierellään kuraista maantietä pitkin - - Tällä Hannulla oli jalassa ruskeat, kiiltäviksi harjatut puolikengät ja yllä musta päällystakki, takin kaulus jotain hienoa turkista. (T, 201.)

Vaatemotiivin kautta kuvataan myös Hannun muutosta pojasta mieheksi: pieneksi jäänyt takki on vaihtunut uuteen turkiskauluksiseen, vanhat kengät taas kiiltäviksi harjattuihin puolikenkiin. Samalla Hannun vaatteiden vaihtumisen voi tulkita viittaavan myös tämän säädyn korostumiseen, mitä kirjallisuudessa on ilmaistu muun muassa juuri vaatteiden vaihtamisen kautta (ks. Launis 2005, 255). Idyllin aikaista nuorta sotamiestä ei enää ole, sen sijaan Hannu edustaa nyt herraskaisuudessaan varakasta suomenruotsalaista Anderssonien porvarisperhettä (vrt. Launis 2005, 255). Vaatemotiivi viittaakin näin Hannun ja Inkerin romanssin epäsäätyisyyteen, mikä on ollut yksi rakkauskirjallisuuden keskeisistä teemoista (Soikkeli 1998, 92) ja romanssinarratiivin tyypillisimmistä esteistä (Launis 2005, 100).²⁰

Hannun ja Inkerin romanssin epäsäätyisyyteen, ja erityisesti Hannun porvarilliseen taustaan, viitataan pilkallisesti jo romaanin tapahtumien alusta saakka. Inkeri on suuren maatilan tytär Savosta, Hannu taas turkulaisen porvarisperheen ainoa lapsi. Hannun suomenruotsalaiselle varakkaalle taustalle, latinan opinnoille yliopistossa sekä arvokkaan itsetietoiselle käytökselle naureskelevat paitsi sotilaskomppanian sotamiehet myös komppanian kapteeni (T, 55–57). Parin eri yhteiskuntaluokkiin on myös aikaisemmin viitattu vaatemotiivilla. Metsäretkellä (ks. luku 2.2.) Inkeri pelkää Hannun huomaavan hänen selästä ratkenneen pukunsa (T, 73), idyllissä ja uudessa tukikohdassa taas Inkeri huomaa ”liian punertavat” sukkansa ja takin rintataskun, joka ”oli rispaantunut” (T, 180), ja tarkkailee pelokkaana Hannun reaktiota. Kun Inkeri ja Hannu vertailevat kihlasormuksiaan Hannun uudessa tukikohdassa, Inkeri toteaa oman kätensä olevan Hannun pitkien ja valkoisten sormien rinnalla ”leveä ja maatiaisen näköinen” (T, 166).

Vaatemotiivin kautta osoitetaan Inkerin tietoisuus alemmasta yhteiskuntaluokastaan suhteessa Hannuun ja siitä aiheutuvat epävarmuuden tuntemukset. Myös Turun-vierailulla Inkeri on epävarma vaatetuksestaan ja harmittelee Turrelta lainaamaansa hattua, joka on hänelle liian iso (T, 202–203).

²⁰Juhani Niemen mukaan 1950–1960-lukujen taitteessa aihetta voitiin jo käsitellä kirjallisuudessa arkisesti ironisoiden, kuten *Tunteissakin* tehdään (Niemi 1975, 67).

Minna Aallon mukaan sääty-yhteiskunnassa naisen päähine oli sosiaaliryhmiä erottava merkki ja osoitti henkilön paikan yhteiskunnassa. Hatun käytön katsottiin kuuluvan säätyläisnaisille, kun taas rahvaan naisille sopiva päähine oli huivi. (Aalto 2000, 50, Biedermann 1993/2002, 294.) Vaatemotiivien kautta ennakoidaankin Inkerin viikonloppuvierailua Hannun vanhempien kotona. Inkeri ei koe Turren hattua sopivaksi, minkä voi tulkita viittaavan romanssin sankarittaren haluttomuuteen omaksua porvarillisen liiton edellyttämä naisen rooli, jota Hannun perhe häneltä odottaa. Soikkelin mukaan idylli ja sen päättymisen on rakkauden vaiheena keskeinen ristiriitatilanne, jossa yksilön toiveet kohtaavat yhteiskunnan ja yhteisön vaatimukset (Soikkeli 1998, 37). Hannun vanhempien voi tulkita edustavan yhteisön ja yhteiskunnan vaatimuksia, jotka eivät kohtaa yksilön, heidän ainoan poikansa, halua naida sukuun ei-porvarillisesta perheestä tuleva maalaistyttö.

Sen sijaan, että Hannu olisi valmis puolustamaan kihlattunsa säätyä, romanssin sankari suhtautuu Inkeriin yhtä vihamielisesti, arvottavasti ja ristiriitaisesti kuin aikaisemminkin (ks. luku 2). Vaikka kihlattu on Hannun mielestä ”siististi ja melko hyvin puettu” tummansinisessä päällystakissaan, on Inkerin käytöksessä ”hiven teeskentelyä” käsilaukku ”kainalossa kuin jollain rouvashenkilöllä”. Tyytymättömänä romanssin sankari toteaa Inkeristä huokuvan ”maalainen leima” (T, 202), vaikka myöhemmin Helsingissä vieraillessaan Hannun taas kerrotaan ajattelevan, ettei Inkerissä ”ollut terveestä maalaistytöstä mitään jäljellä” (ks. luku 3.2.2.). Näin romanssin sankaria ironisoidaan jälleen, kun kertoja osoittaa Hannun ajatusten ristiriitaisuuden ja käyttää ajatuksia häntä itseään vastaan (ks. Warhol 2012, 40–41). Paitsi että Hannun ironisoitumisen kautta osoitetaan jälleen, kuinka epäluotettava ja ristiriitainen arvostelija mies itsessään on, kommentoidaan toistamiseen myös Hannun epärealistista kuvaa romanssin sankarittaresta. Kuten aikaisemmin idyllissä ja uudessa tukikohdassa, Hannun luoma illuusio Inkeristä särkyi, kun pari kohtaa toisensa todellisuudessa – tällä kertaa Hannun vanhempien kotona:

Sitten Hannu ja Hannun äiti ja isä alkoivat puhua, Hannu kertoi miten oli käynyt Inkeriä vastassa. Inkeristä tuntui että kukaan ei ollut sanonut hänelle vielä mitään, kuin hän ei olisi vielä tullut tänne. – Sinusta on tullut hiljainen, sanoi Hannu, – sinä aivan petät kaikki minun lupaukseni, minä olen kertonut isälle ja äidille että sinä olet puhelias ja iloinen. Mutta sinusta on tullut niin vakava että sinä aivan petät minun kaikki lupaukseni. (T, 205.)

Kuten kesällä luontoretkillä (ks. luku 2.2.) ja uudessa tukikohdassa (ks. luku 2.3.2.) Inkeri on Hannulle jälleen kerran pettymys, sillä Hannu näkee hänet omien toivekuvien ja fantasioidensa läpi, joiden pohjalta hän on luonut kuvan kihlatustaan myös vanhemmilleen. Kun Inkeri ei ole koskaan

juuri sellainen, millainen hänen Hannun mielestä pitäisi olla (ks. de Beauvoir 1949, 150), on romanssin sankaritar sankarille jatkuva pettymysten kohde.

Nopeasti vierailun kuluessa Inkeri ymmärtää, ettei hän vastaa Hannun ja tämän vanhempien odotuksiin. Jo ennen kuin pari ehtii rautatieasemalta tullessaan astua asunnon eteisestä olohuoneeseen tapaamaan Hannun vanhempia, Inkeri näkee pöydällä oman ylioppilaskuvansa kehyksissä ja tuntee ”kuin se olisi joku toinen, joka oli rientänyt tänne edeltä, valloittanut hänen paikkansa täällä” (T, 204). Rita Felskin mukaan feminiinisen vieraantumisen ja epätodellisuuden tunnetta ilmaistaan miehen ja naisen kommunikaatio-ongelmien lisäksi (ks. luku 2.2) myös metaforilla, joissa päähenkilö huomaa uneksivansa tai kuvailee itsensä toimivan kuin nukke tai automaatio. Syrjäisyyttä etukäteen määrätystä kohtalosta kuvaillaan sisäisen ja ulkoisen itsen halkeamisella: sankaritar kokee voimakkaan vieraantumisen siitä naisen roolista, jonka yhteiskunta on hänelle määrännyt. (Felski 1989, 130.) Inkerin vieraantuneisuuden tunteita siitä porvarinaisen roolista, jota yhteiskunta eli Hannu ja Hannun vanhemmat häneltä odottavat, kuvataankin Felskin määrittelemällä tavalla:

Inkerin tuuheat ja vaaleat hiukset oli taivuteltu laineille, säännöllisille laineille jotka olivat kuin aaltojen jälkiä hienossa hiekassa veden alla, ja koko laite muistutti isoa kermakakkua. Inkeri istui nahkasohvassa, ja liikauttaessaan päättään hän tunsu miten laineet rakoilivat ja miten niitä pitelemään asetetut hiussoljet liukuivat alemmaksi ja alemmaksi. Typerä ilme kasvoilla hän istui ja puhui luonnottomalla äänellä ja mielti, että iltaan on vielä pitkä aika. Siihen saakka hänen pitäisi istua tässä, jottei kampaussortuisi liian aikaisin. (T, 217.)

Kun aikaisemmin Inkerin avoimet hiukset, joiden voi tulkita symboloivan ihmisen elinvoimaa ja seksuaalisuutta (ks. Biedermann, 377–378, myös Saarikoski 2001, 157), on kokenut uhaksi Hannu (ks. luvut 2.1. ja 2.2.), kuvataan ne Turussa uhaksi Hannun äidille. Inkerin hiukset taivutellaan ”säännöllisille” ja kurinalaisille laineille, sellaisille, joita porvarilliseen avioliittoon päätyvältä naiselta edellytetään. Kampauksen muutos ennakoikin naisen kohtaloa porvarillisessa avioliitossa, jossa naisen on omaksuttava pidättyväisyys ja oman luonteensa hallinta vapauden tilalle. Uuden kampauksen epäonnistuminen taas vertautuu Inkerin toivottomaan yritykseen samastua porvarillisen avioliiton naisen rooliin – ja vierauden tuntemuksiin tätä roolia kohtaan. Inkerin käytös Hannun vanhempien luona ja ”typerä ilme” sekä ”luonnoton ääni” viittaavatkin Felskin määrittelemiin metaforiin päähenkilön nukkemaisesta ja automaatiomaisesta käytöksestä. Myöhemmin Inkerin kerrotaan menevän eteisen peilin eteen, ja hänen mielensä ”tekee tarttua kampaan, upottaa sormensa tuohon kuontaloon ja repiä se kaksin käsin auki” (T, 217), minkä voi tulkita viittaavan Felskin määrittelemään naispäähenkilön lopulliseen sisäiseen halkeamiseen sekä pyristelyyn pois yhteiskunnan määräämästä roolista.

Pertti Karkaman mukaan viime vuosisadan vaihteen kirjallisuudessa peilimotiivi oli tyypillinen. Peilistä nainen heijastuu itselleen sellaisena kuin muut hänet näkevät. Toisaalta peili toimii usein myös ikkunana naisen ruumiilliseen tietoisuuteen. (Karkama 1994, 136–137.) *Tunteissa* peilimotiivi sen sijaan käännetään feminiinisen vieraantumisen ja itsetutkiskelun kuvaksi, kun Inkeri peilistä katsoessaan kokee epätoivoista tarvetta repiä keinotekoinen rooli yltään. Myöhemmin peilimotiivi nousee myös liioittelun signaalina kautta parodian keinoksi, kun Turre näyttelee tapahtumat jäykältä ja toivottomalta vierailulta Hannun vanhempien luona uudelleen (ks. luvut 3.2.1. ja 3.2.2.) ja muistuttaa Inkeriä epätoivoisesta yrityksestä samastua porvarisnaisen rooliin.

Tunteissa romanssiparin suhteen epäsäätyisyys onkin jälleen yksi keino osoittaa Hannun ja Inkerin valta-asetelma ja se, kuinka naispäähenkilön on miestä ja avioliittoa varten muututtava ja luovuttava itsestään. Päähenkilön epävarmuutta ja kehityksen keskeneräisyyttä käytetään hyväksi, kun hänet sitä kautta pakotetaan luopumaan itsestään ja vapaudestaan. Felskin mukaan feministisissä minuuden löytämiskertomuksissa avioliittoa naisen kehityksen tavoitteena ja päämääränä kyseenalaistetaan uuden juonen kautta, joka etsii keinoja paljastaa edellisen juonen riittämättömyyksiä (Felski 1989, 128–129). Inkerin Turun-vierailun voi tulkita myös romaanin juonen keinoksi saattaa naispäähenkilö tietoiseksi porvarillisen avioliiton edellyttämästä naisen roolista ja sen vaikutuksista naisen omaan vapauteen. Feministisen kehityskertomuksen näkökulmasta Inkerin Turun-vierailua ja perääntymistä siitä naisen roolista, jota Hannun perhe häneltä vaatii, voi näin tulkita päähenkilön yritykseksi kieltäytyä romanssin mukanaan tuomasta passiivisuudesta ja alistaisuudesta sekä patriarkalisista arvoista (ks. Felski 1989, 128–129, 130–131). Paitsi että Inkeri näkee, miten hänen on luovuttava itsestään ja astuttava uuteen rooliin – jota hän vieroksuu – Hannun äidin kautta hän myös kohtaa porvarillisessa avioliitossa eläneen naisen ja avioliiton vaikutukset, joita käsittelen seuraavassa luvussa tarkemmin.

4.2. Hysterikkonainen romanssin esteenä ja avioliittoa peilaavan naisen kuvana

Inkerin Turun-vierailu juonikuviona mahdollistaa romaanin naiskuvan kannalta toisen keskeisen naishahmon esittelyn. Hannun äiti on tulkintani mukaan Inkerin ja Turren ohella yksi keskeisimmistä naisrepresentaatioista, joiden kautta *Tunteiden* naiskuvaa tuotetaan, ja kuten Turre myös Hannun äiti on kärjistetty ja parodioitu hahmo. Mikäli Turressa voi tulkita konkretisoituvan taiteilijaromaanin ja minuuttaan etsivän kehitysromaanin naiskuvan, representoi Hannun äidin hahmo poverilliseen avioliittoon johtavan romanssin naiskuvaa.

Boonen mukaan perinteinen rakkauskertomuksen juoni painottaa avioliittoa yksilön – etenkin naisen – todellisen onnen lähteenä (Boone 1987, 9). Porvarillisessa avioliitossa elävän Hannun äidin kautta romanssijuonen perinteinen, avioliiton tuomaa onnea, korostava konventio parodioituu inversion signaalina kautta (ks. Nummi 1985, 54), kun Hannun äiti esitetään lukijalle kaikkea muuta kuin onnellisena ja tasapainoisena. Avioliitossaan onnellisen naishahmon sijaan Hannun äiti vertautuu neuroottisuudessaan hysteriaista – eli hermoherkkyydestä – kärsivän naisen representaatioon. Launoksen mukaan hysteriaa on pidetty 1800-luvulla ylemmissä säädyissä ja naimisissa olevien naisten muotisairautena, ja sitä on kuvattu myös kirjallisuudessa. Merkittäviä hysteriaa laukaisevia tekijöitä ovat olleet pysyvä elämä, onneton rakkaus ja tyytymättömyys avioliitossa. (Launis 2005, 215, 218.) Hannun äiti kuvataankin jo romaanin alusta lähtien hermoheikkoisena ja herkkänä hahmona. Porvarillinen avioliitto, varakkuus ja kaunis asunto eivät estä äitiä saamasta toistuvia itkukohtauksiaan ja dramaattisia mielenilmaisujaan. Inkerin ja Hannun saapuessa asemalta vanhempien kotiin ensitapaamiselle Hannu muistelee jälkeenpäin äidin pillahtaneen jännittyneenä ”viime hetkellä itkuun” ja paenneen ”keittiöön” (T, 209). Äiti kyynelehtii loukkaantuneena, kun Inkeri ilmoittaa lähtevänsä ennen aikaisesti Turusta takaisin Helsinkiin (T, 225) eikä myöskään halua päästää Hannua Helsinkiin Inkeriä tapaamaan: ensimmäisellä kerralla Hannu lähtee kotoa estelyistä huolimatta ”äidin itku korvissaan”(T, 263), toisella kerralla hän taas pelkää äidin juoksevan hänet kiinni ”aamutakkisillaan tohvelit jalassa pitkin katuja takertuakseen taas itkien hänen käsivarteensa” (T, 277). Myös uudessa tukikohdassa ja idyllissä Hannu kertoo Inkerille äidin itkeneen puhelimesta kuultuaan parin kihlautumisesta (T, 172–173).

Heikkohermoisuudessaan Hannun äiti vertautuu myös toiseen Vartion tuotannossa esiintyvään hysteeriseen naishahmoon, *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanin rouva Pyyhyn. Rouva Pyy on keskiluokkainen kaupunkilaisrouva, joka on kadottanut itsensä ja minuutensa avioliiton ja kotiäitiyden myötä. Oman elämän elämättä jättäminen on tehnyt rouva Pyystä emotionaalisesti tyytymättömän, itsekeskeisen ja epäitsenäisen naisen. Tyytymättömyys staattiseen elämään ja porvarilliseen avioliittoon laukaisevatkin rouva Pyyssä romaanin lopussa lopulta hysteerisiä oireita, ja hän joutuu hakemaan psykiatrin apua kohtauksiinsa. (Ahola 1989, 541, 542–543.)²¹ Dramaattisen ja herkän luonteen lisäksi Hannun äiti kuvataan rouva Pyyntä tavoin helposti hermostuvana, kylmäkiskoisena ja itsekeskeisenä naisena. Inkerin mielestä Hannun äiti on ”pelottava: hän ei

²¹Helena Ruuska toteaa, että kaupunkilaisrouva hahmona – ja hahmon parodiointi – ylipäättään kiinnosti Vartiota. *Tunteet*-romaanin ja *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanin lisäksi rouva Pyyntä kaltaisia liioiteltuja ja parodioituja rouvahahmoja esiintyy romaanissa *Mies kuin mies, tyttö kuin tyttö* ja kuunnelmassa *Saara*. Rouvuutta parodioidaan myös *Hänen olivat linnut* -romaanissa, jossa päähenkilö Ruustinna ja tämän kälyt korostavat rouvan asemaansa ja elävät miehensä kautta. (Ruuska 2010, 62.)

sanonut tai tehnyt mitään mille olisi voinut edes hymyillä” (T, 212). Tulevan miniän apua ei huolita myöskään astioiden pesussa ja kuivauksessa, vaan äiti repäisee pyyheliinan Inkerin kädestä kuin ”jonkinlaisen pahansuovan päättäväisyyden vallassa” (T, 213). Äidin mielialojen ja sanelemien sääntöjen sekä aikataulujen mukaan on tapahduttava niin Hannun opiskelun, perheen ulkoilun ja syömisen kuin nukkumaan menonkin (T, 214). Hannun äidin kuvataan olevan tarkka myös arvokkaasta ja muodollisesta käytöksestä: Inkeriä puhutellaan koko vierailun ajan neitinä, ja perheen ulkopuolisten henkilöiden hän haluaa puhuttelevan itseään nimellä ”rouva Anderson” (T, 216). Äiti ei tiedäkään sääntöjen ja etikettien ulkopuolisesta elämästä, sillä hän on Hannun mukaan elänyt ”suojattua elämää” (T, 212). Sen sijaan eri yhteiskuntaluokasta ja päinvastaisista maalais- ja kaupunkioloista tuleva Inkeri laukaisee äidissä välittömästi kauhun ja hämmennyksen sekaisia tunteita poikkeavalla käytöksellään ja tavoillaan. Äiti ei pysty ymmärtämään Inkerin ahtaita ja boheemeja asuinoloja vuokratuvan luona Helsingissä (T, 206–208), Inkerin hajanaisia opintoja (T, 216), tämän mieltymystä salapoliisiromaaneihin (T, 206) eikä etenäkään sitä, että Inkeri on muuttanut Helsinkiin syksyllä aluksi yksin:

– Mutta kuinka te uskalsitte tulla pääkaupunkiin sillä tavalla, eikö teillä ole siellä sukulaisia tai tuttavita tai muita, jotka olisivat voineet hankkia teille asunnon, Hannun äiti alkoi, mutta Hannu keskeytti: – Sinä et ymmärrä tätä asiaa. Mutta Hannun äiti pyöritti päätään, tämä oli asia jonka hän ymmärsi, nuori tyttö ei lähde noin vain päättämään vieraaseen kaupunkiin, se ei ole hyvä merkki, sen hän tiesi. (T, 207.)

Porvarillisen liiton – ja miehestä riippuvaisen – naisen rooliin tottuneen äidin silmissä nuoren naisen omatoimisuus ja päättäväisyys on ennenkuulumatonta, eikä naisen rohkeus ja kodin turvatusta ilmapiiristä lähteminen yksin entuudestaan tuntemattomaan suurkaupunkiin voi näin ollen olla ”hyvä merkki”. Äidin ja Inkerin vastakkainasettelun kautta osoitetaan, kuinka kaukana Inkeri alun perin on siitä turhautuneesta ja hysterisestä naisesta, joka hänestä lopulta tulee avioliiton myötä (ks. luku 4.3.2.).

Turun-vierailun aikana äidille vahvistuu, kuinka soveltumaton Inkeri on hänen ainoan poikansa puolisoiksi ja Anderssonien perheen miniäksi. Stacey ja Pearcen (1995, 15–16) määrittelemän klassisen romanssinarratiivin yksi tyypillinen este on romanssin epäsäätyisyyden ohella vahva äitihahmo. Hannun äiti yrittää kaikin keinoin sabotoida parin suhdetta; hän vaatii Hannua perumaan kosintansa ja sättii romaanin lopussa Inkeriä keinottelijaksi (T, 373–374) eikä myöskään halua päästää Hannua Helsinkiin tapaamaan Inkeriä. Turun-vierailulla äiti taas ei halua päästää Inkeriä ja Hannua kahdestaan kävelemään (T, 210) tai jättää heitä valvomaan olohuoneeseen, kun vanhemmat

menevät nukkumaan: ”Ja äiti tulisi kohta, Hannu arvasi sen: äiti valvoi vaikka aamuun saakka vahtia pitäen” (T, 212–213).

Vierailu alkaakin vähitellen muotoutua kahden naisten väliseksi valtataisteluksi. ”Inkeri ja Hannun äiti huoneessa varsinaisesti olivat, miehet olivat kuin pari yksinäistä miestä naisten kutsuilla” (T, 209). Kuten Turresta myös Hannun äidistä nousee esille romanssin haastaja, kun Inkeri huomaa Hannun pitävän toistuvasti äitinsä puolta, noudattavan tämän tahtoa ja laiminlyövän Inkeriä (T, 212, 173). Hannun kerrotaan huolestuneena miettivän, mitä hänen äitinsä ajattelee Inkeristä ja tämän käytöksestä. Hannua loukkaa Inkerin silmien ”valpas mutta ylimielinen ilme”, ja häntä kiusaa, että Inkeri ”puuteroi nenäänsä äidin nähden” ja että tämä kaiken lisäksi vielä ”pudottelee puuteria eteisen matolle, ja äiti näki” (T, 209–210). Paitsi poikaansa Hannun äiti hallitsee myös lempeää ja hiljaista aviomiestänsä (T, 220), joka ei poikansa tavoin kykene puolustamaan Inkeriä. Kuten rouva Pyyn aviomies, myös Hannun isä joutuu vähän väliä tyynnyttelemään lapsenomaisesti käyttäytyvän vaimonsa kiukunpuuskia ja itkukohtauksia (T, 207, 210).

Soikkelin mukaan romanssikirjallisuus hyödyntää usein mielikuvaa intohimoisen rakastajan kapinallisuudesta liittämällä romanssiin sosiaalisia ristiriitoja (Soikkeli 1998, 37). *Tunteissa* kapinallisen ja intohimoisen romanssin sankarin kuva kuitenkin parodioituu inversion signaalien kautta (ks. Nummi 1985), kun se esitetään käänteisessä suhteessa alkuperäiseen romanssikirjallisuuden asetelmaan (Nummi 1985, 53–54). Hannu ei kapinoi säätyään vastaan vaan päinvastoin noudattaa kiltisti ja kyseenalaistamatta niin äitinsä sanelemia nukkumaanmenoajoja kuin mielipiteitä poikansa parisuhteen siveellisyydestäkin. Jo romaanin tapahtumien alusta lähtien Hannun myös kerrotaan nauttivan äitinsä aukottomasta huomiosta ja ihailusta. Itsetyytyväisenä hymyillen Hannu muistelee ensimmäistä armeijasta kotiin lähettämäänsä postikorttia, jonka saatuaan ”äiti oli itkenyt tietysti, pannut kortin isän kirjoituspöydälle” (T, 123). Naureskellen ”kuin pilkaten äitinsä hupsuja kyyneleitä” (T, 172) Hannu myös kertoo Inkerille uudessa tukikohdassaan, että äiti vaatii avioitumisen lykkäystä. Romanssikirjallisuudesta tuttuina kapinallisena hahmona sen sijaan esitetään romanssin sankaritar, joka käy salaa tanssimassa ja juhlimassa (ks. luvut 2.1. ja 3.1.) ja muuttaa opintojen perässä yksin tuntemattomaan pääkaupunkiin. Hannun osa tottelevaisena äidinpoikana asetetaan pilkan kohteeksi juuri Inkerin kautta:

– Mutta mehän olemme kihloissa, Hannu sanoi, – sinä olet sovinnainen, hän lisäsi katkerasti – - Olisit nyt vuokrannut peräkamarin tätä tarkoitusta varten, välähti Inkerin mielessä. Sanoo että minä muka olen sovinnainen ja itse istuu äitinsä hameenhelmojen alla eikä uskalla sormeaan liikauttaa ennen kuin äiti on mennyt ulos. Sitten kyllä ryntää heti kimppuun. (T, 219.)

"Äitinsä hameenhelmojen alla" istuva romanssin sankari on saanut Inkerin halveksunnan osakseen jo aikaisemminkin idyllissä. Kun Hannu ilmoittaa Inkerille äitinsä vastustavan kihlausta, Hannun ”ääni oli Inkerin korvassa lampaan, ei miehen” (T, 173). Turussa vanhempien luona Inkeri on myös ”näkevinään Hannun nukkuvan isänsä ja äitinsä välissä”, kun Hannun äiti toteaa poikansa nukkuvan yön vanhempien vieressä (T, 213). Intohimoinen rakastaja Hannusta kuoriutuukin vasta, kun äiti on poissa lähettyviltä, jolloin romanssin sankari ”ryntää heti kimppuun”. Turun-vierailulla kuvataankin toistamiseen Radwayn romanssikaavan (1990, 134, 139–140) neljättä ja viidettä vaihetta (ks. luku 2.3.2.), kun Hannun seksuaalinen halu osoitetaan lukijalle selvästi. Näin *Tunteissa* osoitetaan toistamiseen, kuinka mies ymmärtää naisen seksuaalisuuden rakentuvan vain häntä varten, ja miten Hannu toistamiseen (ks. luku 2.3.2.) närkästyttää hänet torjuvalle Inkerille. Kun Inkerin sukupuolista käyttäytymistä valvoo patriarkaalin yhteiskunta, tekee Hannun kohdalla niin paradoksaalisesti dominoiva ja jyrkkä äitihahmo, jollaiseksi Inkerikin romaanin lopussa tulkintani mukaan muuttuu.

Kuten johdannossa jo olen esittänyt, romanssissa tuotetaan kuvaa naisesta maailmassa, jossa miehen, avioliiton, kodin ja perheen keskeisyys tälle korostuu (Launis 2005, 43) ja painotetaan avioliittoa naisen todellisen onnen lähteenä (Boone 1987, 9). Myös *Tunteissa* osoitetaan Hannun äidin – ja myöhemmin Inkerin – kautta, miten avioliiton jälkeen naisen maailman täyttävät mies, koti ja lapset. Sen sijaan kuva naisesta, jolle avioliitto merkitsee todellisen onnen ja elämän lähdeä, parodioituu inversiona, kun Hannun äiti esitetään lukijalle kaikkea muuta kuin elämäänsä tyytyväisenä ja tasapainoisena. Hannun äidin – kuten rouva Pyykin – tarve kontrolloida perhettään osoittaa, miten perheestä tulee lopulta ainoa asia, johon naisella avioliiton jälkeen on valtaa. Kun porvarillisen liiton jälkeen naisella ei ole jäljellä muuta kuin mies, koti ja lapset, hän tarrautuu näihin epätoivoisesti pitääkseen kiinni elämänsä järjestyksestä. Hannun ja Hannun isän holhoava suhtautuminen äitiin sekä se, että Hannu lopuksi uhmaa äitinsä valtaa menemällä kahdesti Helsinkiin tapaamaan Inkeriä ja lopulta avioituu tämän kanssa kuitenkin osoittavat, että naisen kokema hallinnan tunne perheestään on lopulta harhaa. Hannun äidin porvarisrouvan ja matriarkan roolin sekä arvokkaan käytöksen alla piileekin hermoheikko, avuton ja epäitsenäinen nainen, joka on lopulta riippuvainen niin miehestään kuin ainoastaan pojastaankin.

Launin mukaan hysteriaa pidettiin negatiivisena seurauksena siitä, että nainen on epäonnistunut luonnollisessa kutsumuksessaan – vaimon ja äidin roolissaan. Tunteellisesti ylireagoivan ja hermostuneen hysteerikon kautta tuotettiin naisten aikalaiskirjallisuudessa kelvottoman äidin ja naisen muotokuvaa. (Launis 2005, 215, 218.) Kun hysteerikkonaista on käytetty aikaisemmassa naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa representoimaan kelvottoman äidin kuvaa, *Tunteissa* hysteerisen naisen rooli näyttää ennemminkin naisille porvarillisen avioliiton ja kotirouvuuden

mukana periytyvänä naisen osana, joka lankeaa myös romaanin lopussa Inkerin ylle (ks. luku 4.3.2.) Kuten rouva Pyyn ja Inkerin, myös Hannun äidin kautta tuotetaan kuvaa siitä, miten porvarillinen avioliitto lopulta tuottaa turhautuvia, hermoheikkoisia ja itsekeskeisiä naisia. Näin Hannun äidin kautta myös kyseenalaistetaan feministisen kehitysromaanin uuden juoniratkaisun mukaisesti avioliitto naisen positiivisen kehityksen tavoitteena ja päämääränä (ks. Felski 1989, 128–129). Toisaalta romaanin lopun tapahtumien valossa tämä turhautuneen ja hysterisen porvarisrouvan kuva osoittautuu avioliittoon päätyvän naisen väistämättömäksi kohtaloksi.

4.3. Avioliittosulkeuman ja minuuden löytämisen ristiriita

4.3.1. Minuuden löytämisen illuusio

Olen tähän mennessä käsitellyt tutkimuskohteeni ensimmäisen ja toisen osan tapahtumia siihen saakka, kunnes Inkerin ja Turren ystävyysuhde päättyy. Seuraavissa alaluvuissa tarkastelen romaanin lopun tapahtumia kronologisessa järjestyksessä. *Tunteiden* toiseksi viimeisessä luvussa hypätään kerronnassa eteenpäin aivan yliopiston lukukauden loppuun ja alkukesään, jolloin myös Inkerin ja Turren ystävyysuhden kerrotaan päättyneen riittämissä merkeissä. Se, miten Inkerin ystävyysuhde Turren kanssa on lopulta päättynyt, jätetään kerronnassa yksityiskohdissaan kuvaamatta. Turresta Inkeri on onnistunut irtaantumaan uuden ystävänsä Liisa Naakan avulla. Liisan luokse Inkeri on päässyt asumaan muutettuaan pois Turren ja laulajattaren luota, ja Liisalta Inkeri saa myös lainaksi rahaa rikottuaan laulajattaren asunnossa pesualtaan (T, 341). Uuden ystävänsä kanssa Inkeri on myös lähdössä yhtä matkaa rautatieasemalta kotiin kesäloman viettoon.

Liisa Naakan rooliin Inkerin uutena pelastajana viitataan kerronnassa kuitenkin vain lyhyesti ja pinnallisesti, ja hahmo muistuttaa Inkerin serkkua Pirkkoa, jonka olen tulkinut asettuvan feministisen kehityskertomuksen alkuasetelmalle tyypilliseen tyypitetyn naishahmon rooliin (ks. luku 2.2.). Liisa Naakan hahmon voi tulkita viittaavan siihen, mitä feministisen kehitysromaanin juonessa olisi pitänyt tapahtua: miten Inkerin olisi kaupunkiin tultuaan kuulunut Turren sijaan kohdata ystävä, joka tarjoaa tasa-arvoisen ystävyysuhteen ja miten tämän suhteen olisi pitänyt kannatella sankaritar kohti kehitysprosessia. Sen sijaan Liisa Naakan, kuten Turrenkin hahmon, voi tulkita parodioivan feministiseen kehitysromaanin kuuluvaa naisten välistä ystävyysuhtetta, joka perustuu solidaarisuudelle ja tasa-arvolle ja pelastaa sankarittaren patriarkaalisesta yhteiskunnan alistavilta rakenteilta, esimerkiksi avioliitolta. Kun Turren kautta parodia on osoitettu inversion

signaalin kautta, Liisan hahmo kärjistyy liioittelun kautta, mikä ilmenee etenkin kerronnassa ja sanastossa (ks. Nummi 1985, 54). Liisan rooliin Inkerin pelastajana ja kehitystä eteenpäin vievänä naishahmona viitataan kerronnassa ja sanastossa niin ilmeisesti, ettei merkitys jää lukijalle epäselväksi (mt. 54). Liisan kerrotaan ilmestyneen Inkerin elämään ”kuin kohtalon lähettämänä” ja auttaneen Inkeriä selviytymään vaikeuksistaan (T, 341). Liisan sukunimi Naakka puolestaan viittaa romaanissa aikaisemmin esiintyvään lintusymboliin, jonka tulkitsen *Tunteissa* kuvaavan vapautta ja sen kaipuuta: metsässä Hannun kanssa Inkeri kuulee linnun vastaavan ikäväänsä (ks. luku 2.2.), ahdistavaksi kuvatulla Turun-vierailulla taas Inkeri ikävöi takaisin Helsinkiin ja näkee kävelyllä ollessaan naakkaparven lentelemässä (T, 222, 225). Kun Inkeriin itseensä on aikaisemmin viitattu pääskysellä (ks. luku 2.2.), viitataan uuteen ystävättäreeseen naakalla.

Felskin mukaan yhteiskuntakritiikin sijaan feministisessä kehitysromaanissa kerrotaan sankarittaren vastarinnasta ja selviytymisestä (Felski 1989, 130–131). Inkerin selviytymisestä uuden ystävättären avulla annetaankin romaanin lopussa viitteitä. Turren ja tyttöjen välisen ystävyysuhteen päättymisen Inkerin kerrotaan muistavan vain ”ohimennen, ei ollut aikaa ajatella nyt sitä” (T, 342), ja myös Hannusta Inkeri vakuuttaa päässeensä yli Hannulle suunnatussa kirjeessään. Syy, miksi Inkeri päättää kirjoittaa Hannulle vielä viimeisen kirjeen junamatkan aikana kohti kotia on, että tämä pelkää Hannun kertovan kotiväelleen kihlauksen purkautumisesta ja sormuksesta, jonka Inkeri on aikaisemmin kadottanut: ”kirjoittamalla hän voisi vielä pelastaa tulemasta ilmi sen että sormus oli hävinnyt” (T, 346). Kuten luvussa 3.2.2. olen esittänyt, Turre ja Inkeri käyttävät sisäiskertomusta naisen roolin kyseenalaistamiseen romanssissa, kun Turre näyttelee Turun-vierailun tapahtumat teatraalisena ja pilkallisena näytelmänä. Soikkelin mukaan etenkin kirjeiden välityksellä ja kirjeromaanissa naiskirjailijat ja naishahmot ovat voineet aktiivisesti ilmaista käsityksiään romanssista sisäiskertomuksena (Soikkeli 1998, 239–240). Inkerin kirje Hannulle nouseekin Turren näyttelykohtauksen ohella romaanin toiseksi keskeiseksi naishahmon käyttämäksi sisäiskertomukseksi:

Sinä sanoit minulle aina että minä en osaa olla järkevä enkä harkita mitään. Se on totta, tiedän sen myös itse, mutta ehkäpä naisena olen tavallaan ollut viisaampi kuin sinä ja olen vaistomaisesti varjellut myös sinua tekemästä erehdystä, sillä erehdys se olisi ollut, jos me kaksi olisimme jatkaneet elämää yhdessä eteenpäin. Olet varmaan omalla tahollasi tajunnut nyt saman, vaikket ehkä sitä aluksi ymmärtänyt niin selvästi kuin minä. Ja juuri tämä seikka on ollut syynä minun käytökseeni. (T, 350.)

Aikaisemmin Turre on näytelmällään kyseenalaistanut Hannun ja Inkerin romanssin onnen sekä Inkerin roolin siinä. Myös Inkeri käyttää puheenvuoronsa siihen, miksi Hannu ja hän eivät sovi toisilleen ja miten parin naimisiin meno olisi ollut virhe. Kun Inkeri on aikaisemmin joutunut

toistuvasti Hannun myyttisten fantasioiden sekä pettymysten kohteeksi, on romanssin sankarittarella nyt mahdollisuus omaan puheenvuoroon ja omien ajatustensa ilmaisuun.

Kun Hannun aikaisemmin kirjoittaman kirjeen kautta on todistettu ennen kaikkea rakkauskurssin ”luonnollisuus” ja kirjallinen keinotekoisuus (ks. luku 2.3.1.), toteaa Inkeri Hannulle omassa kirjeessään ymmärtäneensä jo alussa, että parin suhteen jatkaminen olisi ollut "erehdys". Kirjeen kirjoittamisen toistaminen juonikuviona antaakin suoran äänen romanssin sankarittarelle, kun hän kirjeen kautta saa subjektiivisen näkökulman romaanin tapahtumiin (vrt. Launis 2005, 111, 220). Kuten luvussa 3.2.2. olen nostanut esille, voidaan juonikuvioiden toistolla romansseissa korostaa syy–seuraus-suhteen kuilua avioliittoideaalin ja lopputuloksen välillä (ks. Boone 1987, 91–95, 149). Näin myös kirjeen kirjoittaminen on juonikuvio, jonka toistaminen ei palvele romanssin ideaalista loppua vaan päinvastoin herättää kysymyksiä, miten avioliittosulkeumaan kirjeen lähettämisen jälkeen ylipäätään päädytään.

Minna Aallon mukaan naisten kehitysromaanin voi kuvata romanttisen rakkauden aikaansaamaa muutosta ja rakkautta naisen identiteetin rakentamisen välineenä (ks. luku 1.3.3.). Vuosisadan vaihteen naiskirjailijoiden romaaneissa romanttista rakkautta kuvaamalla on osoitettu, kuinka rakkaus kehittää naispäähenkilön itsestään tietoiseksi ja aktiiviseksi toimijaksi. Romanttinen rakkaus ei ole vain suhde toiseen ihmiseen, vaan väylä naisen itsetietoisuuden kehittymiseen. (Aalto 2000, 100, 196, 200–203.) Myös Stacey ja Piercen romanssikaavaan kuuluu muutoksen mahdollisuus, päähenkilön kyky edistyä ja tulla joksikin toiseksi, mikä on tutkijoiden mielestä kiinnostavimpia ja positiivisimpia aspekteja romanttisen suhteen kuvauksessa (Stacey & Pearce 1995, 18). Kirjeen perusteella Inkerin voikin tulkita kehittyneen romanssin ja vastoinkäymisten myötä itsenäiseksi ja aktiiviseksi toimijaksi, joka pystyy ottamaan vastuun kuluneesta vuodesta ja sen aikaisista teoistaan. Paitsi että Inkeri toteaa kirjeessään Hannulle useampaan otteeseen ymmärtäneensä, ettei pari sovi yhteen (T, 350, 354), hän myös vakuuttaa muuttuneensa:

Ja nythän tämä murheellinen talvi on mennyt, ja nyt, kun sanon sinulle kaiken suoraan, voin lopulta hengittää vapaasti. En ole enää minäkään se koulutyttö, jonka kanssa sinä menit kerran kihloihin. Olen – ainakin omasta mielestäni – sitten viime kesän kehittynyt ja kypsytynyt, ja ehkä tästä lähin osaan olla järkevämpi. Ihmettelen itekin miten yksi ainoa vuosi voi ihmisen muuttaa niin kuin minut. (T, 353–354.)

Toisaalta romanssin ja kehitysromaanin sankarittaren omiin kehityksen vakuutteluihin liittyy voimakasta parodiaa ja ironiaa, mikä syö uskottavuuden naispäähenkilön kehitysprosessilta. Kehitysromaanin funktioon ja kehitykseen viitataan kerronnassa ja sanastossa toistuvasti

sankarittaren itsensä toimesta niin ilmeisesti, ettei merkitys jää lukijalle epäselväksi (ks. Nummi 1985, 54). Inkeri alleviivaa toistuvasti, kuinka on ”kehittynyt ja kypsynyt”, miten paljon hän on muuttunut kuluneen vuoden aikana ja kuinka hän ei ole enää se lapsellinen ”koulutyttö”, jonka Hannu on tavannut (T, 353, 354, 357). Inkerin toimesta myös viitataan kehitysromaanin lajiin nimenä. Ennen kuin Inkeri alkaa kirjoittaa Hannulle kirjettä, hän löytää laukustaan kehitysromaanin käsittelevät muistiinpanonsa estetiikan luennolta ja pohtii, mitä kehitysromaanissa tapahtuu: ”Kehitysromaanin, millainen se oli? Siinä tietysti kehityttiin, kuvattiin tietysti kirjan päähenkilön henkistä kehitystä” (T, 347). Näin naispäähenkilön kehitystä parodioidaan liioittelun signaalien kautta, kun sitä alleviivataan lukijalle päähenkilön itsensä toimesta toistamiseen, jolloin kehitys käy epäuskottavaksi.

Inkerin sanoja ja ajatuksia myös ironisoidaan, kun tämä toteaa Hannulle yhtä mutta tarkoittaa oikeasti muuta (Nummi 1985, 52–53, ks. Warhol 2012, 40–41). Yhtäältä Inkeri vakuuttaa Hannulle kypsymistään ja muutostaan ja toisaalta miettii mielessään, mitä hän oikeasti tekee, ”jos se idiootti lähettää laskun” kihlasormuksesta, niin kuin Inkeri kirjeessään pyytää (T, 352). Inkerin sanat kääntyvätkin ironian kautta tätä itseään vastaan, mikä sinällään on feministisessä kehitysromaanissa tyypillistä, kuten olen esittänyt. Felskin mukaan sankarittaren sanomisiin ja tämän omasta mielestä tapahtuneeseen yhtäkkiseen kehitykseen suhtaudutaan myös kehitysromaanissa kriittisesti (ks. Felski 1989, 136). Inkerin sanoja ja ajatuksia ironisoidaankin kirjeen kautta toistuvasti, kun Inkerin kirjeessä vakuuttamien asioiden totuudenmukaisuus paljastetaan nopeasti kertojan toimesta lukijalle:

>>Olet ehkä lukenut Goethen Vaaliheimolaiset? Meidän tarinamme muistuttaa jollain tavoin sitä kirjaa, ja jos olet lukenut sen niin ymmärrät mitä tarkoitan: me emme olleet vaaliheimolaisia.>> Herranjestas, miten hienosti hän osasi kirjoittaa! Miten hän nyt osasikin näin että aivan heltyi jo kohta omista sanoistaan. Tässä sille on, ajatteli Inkeri. Kun Hannu lukisi tämän kirjeen niin eiköhän vähän katuisi kenet oli oikein jättänyt, millaisen tytön. Mutta kumpi on jättänyt? Häinkö Hannun vai Hannu hänet? (T, 360.)

Soikkelin mukaan kirjeen välityksellä naisshahmo pyrkii sisäiskertomuksessaan vastaamaan kirjeen saajalle tämän omaa diskurssia mukaillen (Soikkeli 1998, 239). Inkerin kirjeen kautta voi tulkita pilkattavan myös Hannua ja tämän aikaisemmin Inkerille kirjoittamaa kirjettä, jota olen käsitellyt luvussa 2.3.1. Monisivuisella, kaunokirjallisuuden klassikoihin viittaavalla ja rönsyilevällä kirjeellään Inkeri jäljittelee Hannun kirjeen mahtipontista tyyliä. Goethen *Vaaliheimolaiset* (1809) on Soikkelin mukaan esimerkki romanssista, jossa käsitellään rakastavaisten vaaliheimolaisuutta. Romanssiin osallistuvien kohtaaminen ja käytös selitetään romanssin ”omalla logiikalla”, joka

lankeaa rakastavaisten ylle kuin kohtalo, mutta joka analyysissä paljastuu romanssin kertomuksellisuutta noudattavaksi johdonmukaisuudeksi. (Soikkeli 1998, 55.) Näin Inkerin kirjeessä ja sisäiskertomuksessa kommentoidaan kehitysromaanin ohella myös romanssikaavaa (ks. myös luvut 2.2. ja 3.2.2.) ja tehdään lukijalle läpinäkyväksi, miten *Tunteet* itsessään on hyvin tietoinen näiden molempien kirjallisuuden lajien juonten yhteiselosta.

Inkeriin kohdistuvan parodian ja ironian kautta voikin tulkita osoitettavan naispäähenkilön yhtäkkisen kehityksen mahdottomuuden. Näin Inkeri, kuten Turrekaan, eivät sellaisenaan toteuta feministisen kehitysromaanin naiskuvaa vapautuvasta ja itsensä löytävästä naispäähenkilöstä, ja Inkerin kautta kuvan saavutettavuus myös kyseenalaistetaan romaanin lopun tapahtumien myötä. Toisaalta romaanissa ei kielletä kärsimysten voittamisen tai patriarkalisista kahleista vapautumisen merkitystä Inkerille eikä romanssin potentiaalista kehittävää vaikutusta, mikä auttaa naispäähenkilöä tulemaan tietoiseksi itsestään. Romanssista ja Hannusta irtauduttuaan Inkeri toteaa kirjeessään useaan otteeseen olevansa ”huojentunut” (T, 350) ja voivansa ”lopulta hengittää vapaasti” (T, 354). Ironiasta ja parodiasta huolimatta Inkerin kirjeestä huokuvat vapaus ja huojentuneisuus, toisin kuin Hannun seurassa. Feministisen kehitysromaanin ja romanssin juonten sekä niiden naiskuvien ristiriidan käsittelyä jatkan vielä tutkielmani viimeisessä alaluvussa.

4.3.2. Epäodotuksenmukainen avioliitto

Inkerin ja Hannun romanssi johtaa lopulta klassisen romanssin juonelle tyypillisesti avioliittosulkeumaan, mikä tulee lukijalle romaanin lopussa yllätyksenä. Felskin mukaan feministiselle kehitysromaanille ominaiseen ideologiaan kuuluu perinteisten sukupuoliroolien hylkääminen, mikä osoitetaan siten, että päähenkilö jättää miehensä tai rakastajansa ja valitsee yksin elämisen tai elämän toisten naisten kanssa. Heteroseksuaalisesta romanssijuonesta luopuminen on päähenkilön minuuden löytämisen ehto. (Felski 1989, 131.) Inkerin junassa kirjoittaman kirjeen lisäksi tapahtumat kotona maalla viittavat feministisen kehitysromaanin juonelle ominaiseen loppuratkaisuun. Ennen kotiinpaluuta Inkerin kerrotaan miettineen hermostuneena, miten kertoa kihlauksen purkautumisesta ja tapahtuneesta kotiväelleen. Kotona kuitenkin Inkerin kerrotaan yhtenä iltana istuvan ikkunan ääressä saunan jälkeen kuivattelemassa hiuksiaan, ja hänestä tuntuu ”siltä että hän uskaltaisi sanoa asian täysin rauhallisesti, odotti vain kysymystä” (T, 362, 364). Paitsi että Inkeri on ymmärtänyt, että hän ja Hannu eivät kuulu yhteen, hän on valmis myöntämään sen myös kotiväelleen, mikä viittaakin siihen, että päähenkilö on valinnut elämän ilman Hannua ja patriarkaalista avioliittoa.

Feministisen kehitysromaanin lopun sijaan *Tunteiden* loppukohtauksissa seurataan Hannun ja Inkerin taivalta kohti avioliittoa. Romaanin lopussa lukija pääsee seuraamaan romanssikaavan erinäisten juonikuvioiden ja konventioiden sarjaa, kun Hannu ilmestyy Inkerin perheen kotitalon ovelle uusi sormus mukanaan. Stacey ja Pearcen nelivaiheisessa romanssikaavassa neuvottelulla on tapahtumana keskeinen merkitys romanssin lopputuloksessa. Pari on tietoinen ongelmistaan ja vaikeuksistaan, ja neuvottelut voivat johtaa joko suhteen jatkumiseen tai päättymiseen. (Stacey & Pearce 1995, 38–41.) *Tunteissa* käydään Hannun ja Inkerin keskinäinen välienselvittely, joka kuitenkin parodioituu inversion signaalin kautta. Romanssikaavan neuvotteluvaiheessa tuodaan selkeästi esille, miten sankari ja sankaritar ratkaisevat ongelmansa ja päätyvät romaanin lopussa yhteen (Stacey & Pearce 1995, 16–17). *Tunteissa* sen sijaan Hannun ja Inkerin monipäiväinen neuvottelu jätetään yksityiskohdissaan kuvaamatta lukijalle ja on näin ollen käänteisessä suhteessa alkuperäiseen romanssikaavan vaiheeseen (ks. Nummi 1985, 53–54):

Oli totisesti omituista käyttäytymistä telkeytä aittaa. Sinne kannettiin ruoka tarjottimella, siellä sulhasta syötettiin, illan suussa Inkeri oli kantanut sinne nenä pystyssä ja itkettyneenä tarjotinta eikä ollut edes vastannut kun kysyttiin, eikö sopisi tulla pöytään syömään. Tuntui nololta kuunnella salaa mutta minkä hän (Kalle) sille taisi että puhe kuului seinän läpi; riitelivät. Hän jännitti kuuloaan ja kuuli katkelman keskustelusta jota siellä käytiin, kuuli sisarensa toistavan päättävällä äänellä: – Ei, ei ikinä, ei kerta kaikkiaan. (T, 368.)

Lukijalle selkeästi avautuvien neuvottelujen sijaan Hannun ja Inkerin välienselvittelyä seurataan Inkerin äidin, Linnea-tädin sekä Kalle-veljen ja Kallen vaimon näkökulmasta. Neuvotteluihin kohdistuva parodia osoitetaan juuri Inkerin perheenjäsenten kautta, jotka kaikki tuskailevat parin välienselvittelyn salamyhkäisyyttä. Inkerin veli ihmettelee parin ”omituista käyttäytymistä” ja salakuuntelee Hannun ja Inkerin riitaa aitassa, josta on tullut romanssin osapuolten neuvottelupaikka. Inkerin äiti ja Linnea-täti ovat vakuuttuneita siitä, ”että Inkerille oli mentävä avuksi” ja kiertelevät hermostuneina aitan ulkopuolella tietämättä, mitä tapahtuu seuraavaksi (T, 365–367). Aamiaispöydässä taas sekä Hannu että Inkeri ovat ”molemmat ääneti”, eikä parin kanssa istunut Linnea-tätikään ”enää ymmärtänyt, purettiinko tässä kihlausta vai mitä tässä nyt oli tekeillä. (T, 371). Inkerin ja Hannun neuvottelun lopputulos paljastetaan viimein lukijalle, kun pari yhtenä aamuna aamiaisen jälkeen lähtee kaupungille papin puheille hakemaan kuulutuksia (T, 376–377). Neuvotteluvaiheen parodioinnilla *Tunteissa* jätetään tarkoituksella vastaamatta, miten romanssin pari päätyy yhteen ja miksi sankaritar on valmis ottamaan takaisin miehen, jonka hän tietää olevan kykenemätön ymmärtämään häntä.

Hannun ja Inkerin vierailun papin luokse voi liittää sekä Stacey ja Pearcen romanssikaavan viimeiseen että Radwayn kaavan 11:teen vaiheeseen, jossa sankari kosii tai julistaa avoimesti tunteensa ja sitoumuksensa sankarittareen (Radway 1990, 134, Stacey & Pearce 1995, 17).²² Kuten romaanin alussa (ks. luku 2.3.2.), jossa Hannu lähettää Inkerille sormuksen postissa, ei *Tunteiden* lopussakaan ole kyseessä sankarin romanttinen ja kaikille avoin rakkaudentunnustus, vaan Hannun vanhempien vastustuksesta huolimatta solmittu pikaliitto (T, 373). Kaavan yhdestoista vaihe parodioituukin inversion signaalien kautta, kun *Tunteissa* vaihe esitetään käänteisessä suhteessa alkuperäiseen Radwayn sekä Stacey ja Pearcen romanssikaavojen juonikuviioon (ks. Nummi 1985, 53–54). Sen lisäksi, ettei Hannu esitä julkista tai avointa kosintaa Inkerille, itse kuulutuspäivä on kaukana onnen ja rakkauden täyteisestä häpäivästä. Kuulutuspäivänä Inkeri pohtii ”oliko hän onnellinen nyt niin kuin pitäisi olla?” (T, 375), ja häntä loukkaa Hannun kiire (T, 375), jotta pari ei myöhästy lähikaupunkiin vievästä junasta. Rovastin puheilta tuore aviopari siirtyy kahvilaan, jossa Inkeri purskahtaa kyyneliin, sillä hänestä ”tuntuu niin oudolta” (T, 378).²³

Kati Launin mukaan myös hääkonventio on perinteisesti nähty oleellisena osana romanssijuonta ja romanttisen rakkauden rituaalista huipentumaa. Jo 1800-luvun naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa hääkonventiota on kuitenkin ironisoinut esimerkiksi Charlotta Falkman, jonka romaaneissa kertoja kieltäytyy toistuvasti kuvaamasta häitä. (Launis 2005, 47.) Myös *Tunteissa* viitataan hääkonventioon siten, että se jätetään taroituksella kuvaamatta. Inkerin ja Hannun kuulutusten jälkeen kerronnassa hypätään ajallisesti kaksi kuukautta eteenpäin, ja kertoja kuvaa tapahtumia kollektiivisen kyläläisjoukon kautta. Kylällä tiedetään, että ”Inkeri on vihitty”, mutta ihmetellään, kun ”häitä ei ollut pidetty, ja Inkeri istui yhä kotonaan” (T, 379). Myös Inkerin äidin tiedetään kovasti itkeneen, kun ”ei ollutkaan saanut pitää Inkerille häitä”, vaan pari on vihityttänyt itsensä pelkästään rovastin läsnäollessa (T, 379). Kyläläisjoukon näkökulman kautta kertoja ironisoikin hääkonventiota: yhtäältä kyläläiset ihmettelevät viattomasti häitten pitämättä jättämistä, ja toisaalta taas asialle naureskellaan vahingoniloisena: kylällä alkaa ”kierrellä tietynlaisia huhuja” ja kun Inkerin nähdään ”kulkevan maantiellä, häneen katsottiin merkitsevästi; ei nähty mitään odotettiin näkyvän” (T, 379) (ks. Nummi 1985, 52–53, ks. Warhol 2012, 40–41).

Launis toteaa, että romanssijuonta ja hääkonventiota kommentoimalla ja ironisoimalla tehdään Falkmanin romaaneissa näkyväksi niiden konventionaalinen luonne ja se, että avioituminen ei

²²Sen sijaan Radwayn romanssikaavan kahdeksas, yhdeksäs ja kymmenes vaihe jätetään *Tunteissa* kuvaamatta.

²³Parin palattua kaupungista Inkerin kotitalolle maalle voi tulkita toteutuvan Radwayn romanssikaavan 12. vaiheen, jossa sankaritar vastaa sankarille emotionaalisesti ja seksuaalisesti (Radway 1990, 134). *Tunteissa* vaiheeseen viitataan kuitenkin vain ohimennen, kun kertoja toteaa karjakon näkevän tulevana aamuöinä Hannun luota aitasta tulevan Inkerin, joka ”juoksi paljain jaloin märän nurmikon yli aitasta tupaan” (T, 378).

välttämättä merkitse ”onnellista” – vaan totutuinta loppua (Launis 2005, 46–47). Myös *Tunteissa* hääkonvention kuvaamatta jättämisellä ja ironisoinnilla sekä neuvotteluvaiheen ja sankarin kosinnan parodioinnilla tehdään läpinäkyväksi romanssikaavalle ominaiset konventiot. Näin osoitetaan, että romanssikaavaan kuuluva avioliitto ei merkitse välttämättä onnellisinta loppua vaan totutuinta sellaista. Erityisesti juonikonventioiden parodian kautta lukijalle näytetään, miten naishahmon on mahdollista ajautua avioliittoon, vaikka naispäähenkilö itsekin kyseenalaistaa vielä kuulutuspäivänäänkin mielessään sen, tekeekö avioliitto hänet onnelliseksi.

Hääkonvention kuvaamatta jättämisen sijaan kertoja haluaa kiinnittää lukijan huomion siihen, millaiseksi naispäähenkilön elämä muotoutuu avioitumisen jälkeen, ja romaanissa tarkastellaankin yksityiskohtaisesti Inkerin elämää vaimona ja äitinä viisi vuotta vihkimisen jälkeen. Kertojan käyttämän ironian sekä romanssin juonikonventioiden parodian kautta ennakoidaankin pilkallisesti parin tulevaa elämää ja Inkerin osaa porvarillisessa avioliitossa:

Viiden vuoden kuluttua oli Inkerillä kolme lasta ja asuntona kolme huonetta ja keittiö. Inkeri oli lihonut, ja häntä suututti ja suretti kovin tämä asia ja hän kiukutteli siitä usein samoin kuin siitä ettei hänelle ostettu uutta turkkia vaikka entinen, anopin vanhasta turkista tehty, oli käynyt liian pieneksi. Siitä hän oli ollut Hannulle puhumassa ja tullut juuri toiseen huoneeseen istumaan yksinään pimeässä. Hannu oli sanonut hänelle sen minkä aina sanoi: - Mutta sinun täytyy ymmärtää että minun on luettava nyt, Minähän olen sanonut sinulle että puhutaan sitten. Inkeri mietti että kesäksi hän menisi maalle kotiin lasten kanssa joksikin aikaa, saisi käydä vapaasti kylässä, hänen äitinsä katsoisi lapsia sillä aikaa, täällä hän ei päässyt menemään mihinkään, ei tuntenut edes ihmisiä joita mennä tapaamaan, täällä ei ollut yhtään oikeaa ystävää - - (T, 381.)

DuPlessiksen mukaan kerronnallisena mallina romanttinen juoni vaientaa naiset ja torjuu heidän kehityksensä, koska romanssi korostaa parisuhdetta ja siihen kytkeytyvää naiseuden määrittelyä suhteessa vastakkaiseen sukupuoleen (DuPlessis 1985, 4–5, ks. myös Felski 1989, 128–129). Kuten olen työssäni esittänyt, Hannun ja Inkerin välinen suhde on saattanut Inkerin jo romanssin alkuasetelemasta saakka alisteiseen asemaan. Hannun ja Inkerin avioliiton myötä myös *Tunteissa* osoitetaan, miten avioliitto torjuu naishahmon kehityksen ja miten Felskin feministisessä kehitysromaanissa määrittelemä minuuden löytäminen ei toteudu, mikäli naishahmo ei luovu heteroseksuaalisesta romanssista (ks. luku 4.3.1.). Myös Minna Aalto toteaa, että vaikka romanttisella rakkaudella voi olla yksilöllistävä voima, se näyttäytyy naisten kehitysromaaneissa sellaisena vain niin kauan kuin se ei asetaudu avioliiton esivaiheeksi (Aalto 2000, 100, 196, 200–201). Romaanin lopun tapahtumien valossa lukijalle annetaankin ymmärtää, että Inkeri luopuu avioliiton ja perheen hyväksi opinnoistaan, työelämästä, sosiaalisista suhteistaan ja elämästään Helsingissä. Uudessa asuinpaikassa Inkeri on aviomiehensä ja perheensä armoilla. Hän on

taloudellisesti riippuvainen miehestään, jolle Inkerin täytyy käydä "puhumassa" asioistaan ja tarvitessaan rahaa. Inkeri ei myöskään pääse "menemään mihinkään", eikä hänellä ole perheen ulkopuolista sosiaalista elämää: uudessa kaupungissa hän ei tunne keitään, "joita mennä tapaamaan".

Uusi asunto ja säädyn muutos sekä elämä, joka on suunnattu vain perhettä ja miestä varten, eivät tee naispäähenkilöä onnelliseksi. Sen sijaan romanssille ominainen naisen osa perheen ja kodin hengittäjänä ovat tehneet Inkeristä katkeroituneen, turhautuneen ja pinnallisista asioista valittavan naisen. Inkeri harmittelee turhautuneena mielessään, miten ei pääse "menemään mihinkään", ja kiukuttelee lihomisestaan samoin kuin siitä, "ettei hänelle ostettu uutta turkkia". Vaatemotiivin kautta osoitetaan uusi naisen rooli, johon Inkeri on siirtynyt. Anopilta saatu turkki on osoitus uudesta säädystä ja porvarisrouvan roolista, mutta sen pieneksi jääminen ja Inkerin turhautuminen taas kertovat siitä, ettei naispäähenkilö ole roolissaan onnellinen ja tyytyväinen. Romaanin lopussa Inkeri kuvataan samankaltaiseksi kuin Hannun äiti: helposti hermostuvaksi, kiukuttelevaksi ja ahdistuneeksi naiseksi. Naispäähenkilön turhautuneisuus ja katkeruus porvarillisessa liitossa sekä vapauden kaipuu ja ikävä toisenlaista elämää kohtaan käyvät ilmi vielä romaanin lopussa, kun Inkeri kuulee Turren äänen radiossa lukemassa kuunnelmaa. Kuullessaan Turren äänen Inkeristä tuntuu, "ettei hän ollutkaan tässä huoneessa vaan siinä missä oli vihreät pitsiverhot ja iso musta shenkki ja Turren nauru", ja Inkerille kerrotaan tulleen "ikävä ja kateus oli kouraisut hänen mieltään, kun hän kuuli Turren äänen radiossa ja tajusi olevansa tässä" (T, 381–382). Turren äänen kuuleminen on Inkerille muisto vapaudesta sekä toisenlaisesta rakkaudesta ja elämästä, joka sankarittarelle olisi voinut feministisen kehitysromaanin juonen mukaisen lopun myötä avautua. Samalla se herättää kysymyksen, olisiko *Tunteiden* naispäähenkilö voinut saavuttaa vapautumisen, mikäli vastassa olisi ollut Felskin kehitysromaanin kuuluva solidaarinen naisyhteisö ja ystävätär.

Vapauden ja itsenäisen elämän sijaan Inkerin roolina on olla patriarkaalisen avioliiton vaimo ja äiti. Kuten Hannun äidin, myös Inkerin elämän rajatuksi todellisuudeksi ja vaikuttamisen alueeksi muotoutuvat perhe ja kodin ympäristö:

Inkeri katseli poikiaan ja hymyili hieman surullisesti ajatellessaan, millaisten naisten kanssa nuo raukat joutuisivat naimisiin, sitä hän oli joskus ennenkin jo miettinyt katsellessaan pihalla leikkiviä lapsia, pieniä tyttöjä ja poikia, ajatellut naapurin rouvan tytärtä katsellessaan ettei ainakaan tuon tytön kanssa hänen poikansa saisi koskaan mennä naimisiin, naapurin rouva oli ihminen josta hän ei pitänyt eikä siksi pitänyt tämän lapsistakaan. Hullu, hupsu minä tietysti olen, Inkeri ajatteli, ja ajatteli kuutta vuotta, kohta kuutta vuotta, yhdessä Hannun kanssa. Minne ne vuodet olivat menneet, mihin se aika? Kuin

unta, vuosi vuoden perään. Onnellinen, miksei, varmasti niin, mutta kun ajatteli, ei tiennyt oliko oikealla tavalla. Mitä häneltä puuttui? Ei mitään. (T, 383.)

Kun Turun-vierailun alussa Inkeri ei kykene ymmärtämään kihlattunsa äitiä, alkaa romanssin sankaritar romaanin lopussa Hannun äidin tavoin elää lastensa kautta. Kuten Hannun äiti vastusti ainoan poikansa ja Inkerin liittoa, alkaa Inkeri jo suunnitella pienten poikiensa tulevaisuutta ja miettii, kenen kanssa ei "hänen poikansa saisi koskaan mennä naimisiin". Hannun äidin ja Inkerin hahmojen kautta tutkimuskohteessani osoitetaankin, miten patriarkaaliseen avioliittoon päätyvä nainen, jolle aviomies, perhe ja koti ovat ainoa elämän ympäristö, tarrautuu epätoivoisesti lapsiinsa ja perheeseensä, sillä se on ainoa alue, jossa naisella on valtaa.²⁴

Romanssikaavan viimeisessä vaiheessa sankarittaren sosiaalinen identiteetti palautuu, ja sankarin kuvataan muuttuvan emotionaaliseksi ihmiseksi (Radway 1990, 134, Stacey & Pearce 1995, 17). *Tunteissa* sen sijaan osoitetaan selvästi, kuinka sankaritar romanssikaavan viimeisen vaiheen myötä menettää identiteettinsä ja mahdollisuuden itsensä löytämiseen avioliiton myötä. Romanssijuonen loppua käyttämällä osoitetaankin, kuinka patriarkaaliseen avioliittoon päätyvien naishahmojen kohtalo on sama: naishahmosta tulee epäitsenäinen ja turhautunut, kun naisen oma sisäinen kehitys on jäänyt keskeneräiseksi. Paradoksaalisesti naishahmot sen sijaan eivät itse ymmärrä, mistä heidän levottomuutensa johtuu. Inkeri ihmettelee epätoivoisena lopussa ahdistuneisuutensa syytä: ”mitä häneltä puuttui?” Ei mitään”. Inkerin ja Hannun äidin hahmojen kautta osoitetaankin, miten feministisessä kehitysromaanissa esitetyn vapautumisen ja itsensä löytämisen puuttuminen tekevät porvarillisiin liittoihin ajautuvista naisista turhautuneita, itsekeskeisiä ja avuttomia.

²⁴Myös Helena Ruuskan mukaan *Tunteet*-romaanin on kuin *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanin lähtölaukaus, eräänlainen ”papin tytär ennen papinrouvaa”. Inkeri edustaa rouva Pyytä nuorena tyttönä ennen tämän päätymistä porvarilliseen avioliittoon. (Ruuska 2010, 11.)

5. LOPUKSI

Olen tarkastellut pro gradu -tutkielmassani naiskuvan rakentumista romanssin ja feministisen kehitysromaanin juonikuvioiden sekä niiden parodioinnin kautta Marja-Liisa Vartion romaanissa *Tunteet*. Lisäksi olen etsinyt yhteyksiä *Tunteissa* esiintyvien naishahmojen sekä naiskirjallisuuden perinteestä esille nousevien naiskuvien välillä. Kuten Kati Launiksen tutkimuksessa, myös omassa tutkielmassani naiskuva on toiminut kattokäsitteenä, jonka alle olen sijoittanut romaanin erilaisia naishahmoja, naisrepresentaatioita. Nämä naisrepresentaatiot asettuvat sekä romanssikaavan että feministisen kehitysromaanin juonen tapahtumakululle.

Tunteiden alun tapahtumat noudattavat pitkälti Radwayn, Stacey'n ja Pearcen sekä Soikkelin romanssikaavojen juonikuvioita ja konventioita, joiden kautta osoitetaan, miten heteroseksuaalinen romanssi sekä sen perinteiset sukupuoliroolit ajavat naispäähenkilön alistettuun asemaan suhteessa mieheen. Paitsi että nainen on romanssissa alistetussa asemassa, hänet kuvataan myös miehen fantasioitten peilinä. Kun Inkeri ei vastaa Hannun luomaa myyttistä ja epätodellista naiskuvaa, joutuu romanssin sankari toistuvasti pettymään sankarittareensa. Romanssijuonen sekä feministiselle minuuden löytämiskertomukselle ominaisen luontomotiivin kautta osoitetaan myös, miten mies ei kykene ymmärtämään naista tai tämän kokemusmaailmaa. Miespäähenkilön toistuva ironisointi ja Radwayn romanssikaavaan kuuluvan kaksoisnäkökulman käyttö Hannua vastaan myös osoittavat, miten epätietoinen mies itse on naista koskevista patriarkaalisisista normeista ja omista epätodellisista fantasioistaan ja odotuksistaan naista kohtaan. Näin teoksessa problematisoidaan sukupuolen ongelma heti tapahtumien alusta lähtien ja tuotetaan kuvaa naisesta epätasa-arvoisessa asemassa suhteessa mieheen.

Toisaalta Inkeri kuvataan romanssin alusta saakka itsepäisenä ja omatahtoisenä naisena, joka ei taivu perinteisen romanssin sisältämään viattoman sankarittaren kuvaan. Inkeri heittäytyykin innolla itse uuteen alkavaan romanssiin ja kykenee ohjailemaan Hannua oman mielensä mukaan. Sen sijaan romanssin viattoman sankarittaren kuvaa parodioidaan, kun sen ominaisuuksia liitetään romanssin sankariin. Myös Inkerin toistuva ironinen romanssikaavan kommentointi osoittaa, että nainen on tietoinen asemastaan miehissä yhteiskunnassa ja sen normittamassa romanssissa ja nauraa itse roolilleen. Sukupuolen problematisoinnin ohella romaanin alusta lähtien myös kyseenalaistetaan ja uudelleen muokataan romanssin perinteisiä sukupuolirooleja sekä romanssin sisältämää viattoman naisen kuvaa.

Turren hahmo näyttäytyy Rita Felskin määrittämän feministisen kehitysromaanin juonen ystävättärenä, jonka kautta Inkerin rinnalle tuotetaan vastakohtaista naiskuvaa johon romaanin sankaritar itsekin samastuu. Itsenäinen ja seksuaalisuudessaan vapaamielinen taiteilijanainen kyseenalaistaa Inkerin romanssin ja sen mukanaan tuoman naisen alistetun aseman. Turre on *Tunteiden* naishahmoista ainoa, jonka kuvataan tietoisesti hylänneen perinteiset sukupuoliroolit ja olevan sinut seksuaalisuutensa ja vapautensa kanssa. Juuri tätä samaa vapautta ja seksuaalisuutta halveksitaan romaanin miespäähenkilön näkökulmasta toistuvasti. Miehen silmissä naisen seksuaalisuus on hyväksyttävää vain siihen saakka, kun se näyttäytyy miestä varten. Turren hahmon kautta myös parodioidaan kirjallisuuden perinteisiä naiskuvia, kuten seksuaalisia rajoja rikkoneen naisen ja naistaiteilijan hahmoja, ja osoitetaan kuvien stereotyyppisyys. Toisaalta Turren luovuuden, seksuaalisuuden ja julkeuden parodiointi herättää romaanissa esille kysymyksen, täytyykö naisen olla roolista rooliin taipuva taiteilija, yhteiskunnan normeista piittaamaton ja häikäilemättömän julma monilahjakkuus, jotta feministisen kehitysromaanin sisällään pitämä naiskuva vapautuvasta ja itsensä löytävästä naisesta mahdollistuu?

Toisen feministisen kehitysromaanin juonen motiivin – naisyhteisön – kautta osoitetaan, miten naiset suojelevat ja turvaavat toinen toistaan miehiseltä yhteiskunnalta. Naisyhteisön kuvaus osoittaa naisten tärkeyden toisilleen: aidon yhteenkuuluvuuden tunteen sekä sen, että toisin kuin miehet vain naiset pystyvät ymmärtämään aidosti toisiaan. Inkerin ja Turren suhteen kuvauksen kautta väläytetään mahdollisuutta naisten keskinäisestä romanssista, jonka merkitys Inkerille osoitetaan vielä romaanin lopussa, kun naispäähenkilö olisi valmis pysymään ystävättärensä kanssa ja kasvattamaan tämän lapsen yhdessä. Naishahmot myös kyseenalaistavat naisen roolin ja alistetun aseman romanssissa sisäiskertomusten ja ironian kautta sekä romanssin kaavamaisuutta kommentoimalla.

Naisyhteisön parodia sen sijaan osoittaa naisten petollisuuden ja julmuuden toisiaan kohtaan, mitä kautta kritisoidaan feministisessä kehitysromaanissa, kuten ylipäättään naisten kirjoittamassa kirjallisuudessa, esitettyä naivistista kuvaa naisten välisistä sisarellisista ja solidaarisista suhteista. *Tunteet*-romaanin naiset eivät anna toisilleen sitä tukea, mitä feministisessä kehitysromaanissa tähdennetään naispäähenkilön vapauden ja itsensä löytämisen ehtoina. Huolimatta siitä, että naisyhteisön jäsenet kuvataan hyvin tietoisina patriarkaalisen yhteiskunnan edellyttämästä naisen roolista, he eivät kyseenalaista naisen asemaa. Päinvastoin naiset itse ylläpitävät sitä liittoutumalla toisiaan vastaan ja kilpailemalla keskenään porvarillisesta avioliitosta. Vaikka naisyhteisö ja sen ystävyysuhteet tarjoavatkin Inkerille vapautta, ne myös uhkaavat häntä samankaltaisella toiseudella kuin heteroseksuaalinen romanssikin. Parodian ja ironian kautta naisyhteisön jäsenille

myös nauretaan: vain naisilla itsellään olisi keinot itsensä vapauttamiseen, mutta heidät kuvataan liian kiireisinä sättimään toisiaan ja keplottelemaan tietään kohti porvarillista avioliittoa. Näin romaanin naishahmojen kautta tuotetaan ristiriitaisesti kuvaa naisesta itse oman vapautumisensa esteenä ja patriarkaalisen yhteiskunnan sukupuoliroolijärjestelmän ylläpitäjänä.

Hannun äidin voi tulkita romanssikaavan näkökulmasta yhdeksi romanssin esteeksi, joka kuvataan perheen tiukkana matriarkkana ja auktoriteettinä. Kontrollivoivan ja pikkutarkan kuoren alta paljastuu kuitenkin hysteerinen ja avuton nainen, joka takertuu epätoivoisesti ainoaan poikaansa ja mieheensä. Äidin hahmo toimii päähenkilölle myös peilinä, josta Inkeri voi nähdä etukäteen porvarilliseen avioliittoon päätyvän naisen kohtalon, minkä tulkitsen olevan myös feministisen kehitysromaanin keino kyseenalaistaa avioliitto naisen kehityksen päämääränä. Samanlainen hysteerisen ja turhautuneen porvarisrouvan rooli odottaa romaanin lopussa kuitenkin myös Inkeriä, kun hän päättää avioitua Hannun kanssa. Inkerin ja Hannun äidin hahmojen kautta sekä kritisoidaan että parodioidaan inversion kautta romanssin sisällään pitämää naiskuvaa, kun porvarillinen avioliitto ja perhe-elämä naisen kehityksen ja onnen päämääränä kyseenalaistuvat.

Toisaalta *Tunteiden* naispäähenkilö valitsee itse minuuden löytämisen sijaan avioliiton ja elämän miehen kanssa. Vaikka Inkeri kokee vahvoja vierautuneisuuden tunteita Hannun äidin ja patriarkaalisen yhteiskunnan määrittelemästä porvarisrouvan roolista etukäteen, ei hän romaanin lopussa kuitenkaan hylkää Hannua ja avioliittoa. Kuten Turren, myös Inkerin kautta kyseenalaistetaan kehitysromaanin naiskuva, kun romaanin sankaritar valitsee itse feministisen kehitysromaanin lopun – vapauden ja itsensä etsimisen – sijaan romanssikaavaan kuuluvan avioliittosulkeuman miehen kanssa, vaikka lukijalle on toistamiseen kyseenalaistettu parin välisen rakkauden aitous sekä romanssin että kehitysromaanin juonikuvioiden kautta. Samalla kritisoidaan myös naispäähenkilön yhtäkkisen kehityksen mahdollisuutta, kun Inkeri on aikaisemmin vakuuttanut kehitystään kirjeessään Hannulle. Näin *Tunteiden* naispäähenkilö valitsee sitä itsekään ymmärtämättä turhautuneen hysteerikkonaisen roolin vapauden vievässä avioliitossa. Romanssikaavan loppuvaiheiden parodiointi ja niiden poisjätö sekä kertojan ironinen naureskelu ennakoivatkin Inkerin valinnasta seuraavaa osaa porvarillisessa avioliitossa sekä hänen kehityksensä pysähtymistä, mitkä johtavat turhautuneen ja epäitsenäisen naisen kuvaan.

Tutkimuskohteestani ei voikaan paikantaa mitään yhtä yhtenäistä naiskuvaa, vaan se on täynnä säröjä ja ristiriitaisia naishahmoja. Morrisin mukaan realistinen romaani aiheuttaa ongelmia usealle naiskirjailijalle siltä vaadittavan totuudenmukaisen illuusion takia: koska naisten elämän todellisuus on ollut rajattua, vastaavasti realistisen romaanin sankarittarelle mahdollisten kokemusten on oltava

rajattuja. Sen sijaan romanssitraditiossa naisilla on mahdollisuus kiertää kahlitsevia konventioita ja esittää vaihtoehtoisia kohtaloita ja erilaisia olemassaolon malleja naisille. (Morris 1993/1997, 97–98.) Myöskään *Tunteissa* naishahmojen kohtalot eivät taivu perinteisten kirjallisten naiskuvien ja konventioiden mukaisiksi, vaan niitä parodioidaan, kommentoidaan ja muokataan. Inkeri, Turre, Hannun äiti ja naisyhteisön jäsenet heijastavat kaikki uudenlaisia naisena olon malleja ja vaihtoehtoisia kohtaloita, jotka rakentuvat niin romanssin kuin feministisen kehitysromaaninkin juonikuvioiden sekä toisaalta niistä poikkeamisen ja niiden parodioinnin varaan. Näin romaanissa myös kritisoidaan, kyseenalaistetaan ja uudelleen muokataan romanssin ja feministisen kehitysromaanin sekä kirjallisuuden perinteen naiskuvia ja niihin liittyviä konventioita.

Tunteissa otetaan huomioon koko naisena olemisen moninaisuus sitä kaunistelematta ja toisaalta taas osoitetaan, ettei ole olemassa mitään yhtenäistä ja mustavalkoista naiskuvaa: naista ja naisen toimintaa ei voi laittaa muottiin. Tietyllä tavalla ajattelevat, toimivat ja kokevat naishahmot eivät johda joko hyvään tai pahaan naiskuvaan, mitä kautta tutkimuskohteessani tuotetaan uudenlaisia naiseuden malleja. Naisena olo on täynnä ristiriitoja, eikä nainen itsekään usein tiedä, mitä elämältään haluaa. Näin *Tunteissa* tuotetaan kuvaa naisesta ristiriitaisesti käyttäytyvänä, ajattelevana ja kokevana, mutta hyvin tietoisena roolistaan ja asemastaan miehisessä yhteiskunnassa. Nainen joutuu pelaamaan patriarkaalisen yhteiskunnan säännöillä ja kohtaamaan miehisen maailman arvottavat ja epärealistiset odotukset sekä fantasiat sukupuoltaan kohtaan. Paradoksaalisesti sen sijaan mies kuvataan autuaan tietämättömäksi patriarkaalisen yhteiskunnan normeista sekä epärealistisista naisia kohtaan kohdistetuista odotuksista ja vaatimuksista.

Seksuaalisuuden ilmaus ja vapaus itsenäiseen elämään eivät olekaan naiselle samanlaisia oikeuksia kuin miehelle. Päinvastoin naisen elinvoimaisuus, itsenäisyys ja avoin seksuaalisuus saavat mieheltä varautuneen ja torjuvan vastaanoton. Itsenäisyyden ja seksuaalisuuden ilmaukset vaativatkin poikkeuksellista ja voimakastahtoista naisyksilöä, jonka suvereenia irtautumista patriarkaalisen yhteiskunnan normeista voi kuitenkin myös lopulta kyseenalaistaa. Ironisesti ja parodisesti kuitenkin osoitetaan, että vaikka naisilla olisi mahdollisuuksia murtautua ulos patriarkaalisen yhteiskunnan normeista, he eivät itse ymmärrä, halua tai uskalla käyttää näitä. Päinvastoin naiset itse ylläpitävät patriarkaalisen yhteiskunnan naisille langettamia normeja: Inkeri valitsee avioliiton itsensä etsimisen ja vapautumisen sijaan, naisyhteisön jäsenet taas juonittelevat ja kääntyvät toisiaan vastaan sekä kilpailevat porvarilliseen avioliittoon pääsystä.

Nais- ja mieshahmojen ironisoinnin ja parodionnin kautta Vartion teos reagoi Morrisin peräänkuuluttamalla myönteisellä tavalla misogynististen myyttien miehiseen traditioon. Pilkan ja

parodian ohelle Morris nostaa naiskirjailijoiden miespuolisten muotojen ja tarinoiden soveltamisen (vrt. Morris 1993/1997, 93, 109.) Näin myös *Tunteissa* tehdään hyödyntämällä romanssitraditiota sekä toisaalta taas uudelleen muokkaamalla sitä, mikä Nummen mukaan on parodian keskeinen tehtävä kirjallisuuden sisäisen kritisoinnin ohella. Pilkallisen leikittelyn kautta romaanissa osoitetaan romanssin sisällään pitämiä sukupuolisia stereotyyppioita, ja käännetään niitä ylösalaisin tai rikotaan niiden konventioita. Toisaalta, kuten johdannossa olen todennut, vaikka *Tunteet* asettuu Felskin määrittelemän feministisen teoksen kehyksiin, se ei lopulta ole yhteiskunnallinen naisen vapautumista vaativa teos, vaan romaanista esille nousevan naiskuvan pohjalta kritisoidaan myös naisen toimintaa ja ironisoidaan sitä pilkallisesti. Ironian ja kerronnan suhteen tarkempi tarkastelu olisikin varmasti avannut tutkielmaani ja tulkintaani uusia ovia, minkä olen työn laajuuden perusteella tarkoituksella rajannut tutkielman teoriakehyksen ulkopuolelle. Ylipäättään tutkimuskohteeni on hyvin moniaineksinen, ja sitä olisi voinut lähestyä erilaisista näkökulmista jo pelkästään feministisen kirjallisuudentutkimuksen sisällä. Jatkotutkimusta silmällä pitäen kuitenkin juuri kerronnan ja ironian suhteen lähempi tarkastelu sekä feministisen narratologian sisällyttäminen työn teoriakehykseen toisi varmasti uusia ja hedelmällisiä näkökulmia tutkimukseeni.

LÄHDELUETTELO

Kohdeteos

VARTIO, MARJA-LIISA 1962: *Tunteet*. Helsinki: Otava.

Tutkimuskirjallisuus

AALTO, MINNA 2000: *Vapauden ja velvollisuuden ristiriita. Kehitysromaanin mahdollisuudet 1890-luvun lopun ja 1900-luvun alun naiskirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.

AHOLA, SUVI 1989: Kuvia hajanaisesta elämästä. Teoksessa *Sain roolin johon en mahdu*. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja. Toimittanut Maria-Liisa Nevala. Helsinki: Otava. 537-546.

BEAUVOIR, SIMONE DE 1949/1981: *Toinen sukupuoli*. Lyhentäen suomentanut Annikki Suni. Helsinki: Kirjayhtymä.

BIEDRMANN, HANS 1993/2002: *Suuri symbolikirja*. Suomentanut ja toimittanut Pentti Lempiäinen. Helsinki: WSOY.

BUTLER, JUDITH 1990/1999: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*.

BOONE, JOSEPH ALLEN 1987: *Tradition Counter Tradition. Love and the Form of Fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

DIBATTISTA, MARIA 1991: *First love. The Affections of Modern Fiction*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

DUPLESSIS, RACHEL BLAU 1985: *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press.

FELSKI, RITA 1989: *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*. London: Hutchinson Radius.

HÖKKÄ, TUULA 1989: Naiseuden kieli, vieras kieli. Teoksessa *Sain roolin johon en mahdu*. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja. Toimittanut Maria-Liisa Nevala. Helsinki: Otava. 532–536.

KARKAMA, PERTTI 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.

KOLODNY, ANNETTE 1975: Some notes on defining a "feminist literary criticism", *Critical Inquiry*, 2,1.

LAUNIS, KATI 2005: *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä*. Helsinki: SKS.

- LEPPIHALME, ILMARI 1995: Myytin käytön ongelmia ja strategioita naiskirjallisuudessa. Teoksessa *Hullu herttuatar ja muita naisia. Sukupuolen konstruointia naiskirjallisuudessa*. Toimittaneet Raija Paananen ja Nina Työlähti. Oulu: Oulun yliopisto, 21–45.
- MANNINEN, KIRSTI 1989: Ennen sotaa oli nuoruus. Teoksessa *Sain roolin johon en mahdu. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Toimittanut Maria-Liisa Nevala. Helsinki: Otava. 579–580.
- MELKAS, KUKKU 2006: *Historia, halu ja tiedon käärme Aino Kallaksen tuotannossa*. Helsinki: SKS.
- MOI, TORIL 1985/1990: *Sukupuoli, teksti, valta*. Suomentanut Raija Koli. Tampere: Vastapaino.
- MORRIS, PAM 1993/1997: *Kirjallisuus ja feminismi. Johdatus feministiseen kirjallisuudentutkimukseen*. Toimittanut ja suomentanut Päivi Lappalainen. Helsinki: SKS.
- MÄKELÄ, MARIA & TAMMI PEKKA 2007: Dialogi linnuista. Kokemuksellisuus, kerronnallisuus, luotettavuus ja Marja-Liisa Vartion Hänen olivat linnut. Teoksessa *Kirjallisia elämyksiä. Alkukivistä toiseen elämään*. Toimittaneet Yrjö Hosiaisuus, Maria Laakso, Hanna Suutela ja Pekka Tammi. Helsinki: SKS. 227–251.
- NEVALA, MARIA-LIISA 1985: Naisnäkökulmasta kirjallisuudentutkimuksessa. Teoksessa *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 38*. Toimittanut Anna Makkonen. Vaasa: SKS. 67–85.
- NIEMI, JUHANI 1975: *Populaarikirjallisuus Suomessa*. Porvoo–Helsinki: WSOY.
- NUMMI, JYRKI 1985: Parodian poetiikkaa. Teoksessa *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 38*. Toimittanut Anna Makkonen. Vaasa: SKS. 51–66.
- PAANANEN, RAIJA 1995: Sukupuolen konstruoinnista ja representaatiosta kirjallisuudessa. Teoksessa *Hullu herttuatar ja muita naisia. Sukupuolen konstruointia naiskirjallisuudessa*. Toimittaneet Raija Paananen ja Nina Työlähti. Oulu: Oulun yliopisto, 9–19.
- POLLOCK, GRISELDA 1992: *Degas/Images/Women; Women/Degas/Images: What Difference Does Feminism Make to Art History? Dealing with Degas. Representations of Women and the Politics of Vision*. Toimittaneet Richard Kendall & Griselda Pollock. New York: Universe.
- PRATT, ANNIS 1982: *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Brighton: The Harvester Press.
- RADWAY, JANICE 1990: *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*. London & New York: Verso.
- RIMMON-KENAN, SLOMITH 1991: *Kertomuksen poetiikka*. Helsinki: SKS.
- ROJOLA, LEA 1992: Oman sielunsa hullu morsian. Mirdjan matka taiteen maailmassa. Teoksessa *Pakeneva keskipiste. Tutkielmia suomalaisesta taiteilijaromaanista*. Toimittanut Tarja-Liisa Hypén. Turku: Turun yliopisto, 49–73.
- RUUSKA, HELENA 2012: *Kuin linnun kirkaisu*. Helsinki: WSOY.

SAARIKOSKI, HELENA 2001: *Mistä on huonot tytöt tehty?* Helsinki: Tammi.

SHOWALTER, ELAINE 1977: *A Literature of Their own. British Women Novelists from Brönte to Lessing.* Princeton: University Press.

SOIKKELI, MARKKU 1998: *Lemmen leikkikehässä. Rakkauskurssin sovellukset 1900-luvun suomalaisissa rakkausromaaneissa.* Helsinki: SKS.

STACEY, JACKIE & PEARCE, LYNNE 1995: *The Heart of the Matter: Feminists Revisit Romance. Teoksessa Romance Revisited.* Toimittanut Lynne Pearce & Jackie Stacey. London: Lawrence & Wishart.

TANNER, TONY 1979: *Adultery in the Novel. Contract and Transgression.* Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.

WARHOL, ROBYN 2012: Authors, Narrators, Narration. Teoksessa *Narrative Theory. Core Concepts & Critical Debates.* Toimittaneet David Herman, James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Brian Richardson, Robyn Warhol. Columbus: The Ohio State University Press. 39–43.

Painamattomat lähteet

RUUSKA, HELENA 2010: *Arkeen pudonnut sibyllä. Modernin naisen identiteetin rakentuminen Marja-Liisa Vartion romaanissa Kaikki naiset näkevät unia.* Tieto haettu 15.3.2013. Sivustolla <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19373/arkeenpu.pdf?>

TIUSANEN, TIMO 1962: Marja-Liisa Vartio: Tunteet. Päivitetty 16.11.2006. Tieto haettu 9.1.2013. Sivustolla <http://www.hs.fi/juttusarja/kritiikinklassikot/artikkeli/Marja-Liisa+Vartio+Tunteet/1135223021286>