

ARKEEN PUDONNUT SIBYLLA

Modernin naisen identiteetin rakentuminen Marja-Liisa Vartion
romaanissa Kaikki naiset näkevät unia

Helena Ruuska

Esitetään Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan
suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi päärakennuksen
pienessä juhlasalissa (Fabianinkatu 33, 4 krs.)
lauantaina 13. marraskuuta 2010 klo 10.00.

Suomen kielen, suomalais-ugrialaisten ja pohjoismaisten
kielten ja kirjallisuuksien laitos
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
2010

© Helena Ruuska 2010

ISBN 978-952-92-7904-3

Yliopistopaino, 2010

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	5
1.1. Marja-Liisa Vartion teokset ja lukijat	7
1.2. Tutkimuskysymykset ja tutkimuksen keskeiset käsitteet	17
1.3. Tutkimuksen työvälineet	23
2. KODITTOMAN KOTI	31
2.1. ”Minä, pyy, pesätön lintu”	34
2.2. Väli tilan poetiikkaa	39
2.3. ”Kuin omassa talossa”	53
3. ROUVA PYY – ROUVA BOVARY	59
3.1. ”Olenhan minä sentään rouva Pyy”	62
3.2. Aviomiehellä on rakastajan nimi	69
3.3. ”Tuollainen mies”	72
3.4. ”Älähän nyt höpsi ja liioittele taas”	85
4. ”OLISIVAT OLLEET KUIN SISARUKSET”	91
4.1. ”Kuka hänet tajuaisi”	94
4.2. ”Milloin erkanin sisaristani puista”	98
4.3. Arkeen pudonnut sibyllä	108
4.4. Moderni nainen ihailee itseään	120
4.5. Peilistä katsoo vanheneva nainen	121
5. ”HÄN OSASI OSANSA”	126
5.1. Moderni kaupunkilainen tarvitsee rahaa	127
5.2. Kaupunki näyttämönä	130
5.3. Lähiö naisten kilpailun näyttämönä	136
5.4. Moderni ripittäytyjä	149
6. DILETANTTI TAITEEN KENTÄLLÄ	157
6.1. ”Mitä tuo oikein esittää”	159
6.2. ”Ei sitä runoutta ole luettavaksi aiottukaan”	167
6.3. Ruusukupeista savimöhkäleisiin	172
6.4. Humpuukimestari vai oikea taiteilija?	175
6.5. Rouva Pyy näkee suurunia	179
7. ”GRAZIE, KIITOS”	186
7.1. Moderni pyhiinvaeltaja	190
7.2. Kameeta vai rihkamaa?	198
8. JOHTOPÄÄTÖKSET	202
LÄHTEET	207
LIITE	224
TIIVISTELMÄ	225
KIITOKSET	226

1. JOHDANTO

”Minun olisi pitänyt arvata, ajatteli rouva Pyy, ymmärtää, ettei mikään mistä minä haaveilen, koskaan täyty.”¹

Tutkimukseni keskittyy Maria-Liisa Vartion (1924–1966) romaaniin *Kaikki naiset näkevät unia* (1960). Romaanin päähenkilö rouva Pyy on maalta kaupunkiin muuttanut keski-ikäinen kotirouva, joka on tyytymätön elämäänsä. Pyyin perheeseen kuuluvat rouva Pyyin lisäksi aviomies Olavi Pyy, kolme lasta ja anoppi. Tapahtumat sijoittuvat 1950-luvun Helsinkiin, ja tarinan aika on noin kolme vuotta, minkä voi päätellä esimerkiksi siitä, kun rouva Pyy pohtii elämäänsä taaksepäin: ”- - ajatellaan koko aikaa siitä lähtien kun muutimme sinne rivitaloon, siitä on kolme vuotta.”²

Romaanin alussa rouva Pyy perheineen on kuukautta aikaisemmin muuttanut vuokralle uuteen rivitalohuoneistoon uudelle asuinalueelle. Hän ei ole tyytyväinen perheen asumisjärjestelyihin ja haaveilee siksi oman talon rakentamisesta. Jonkin ajan kuluttua Pyyin pariskunta alkaa rakentaa taloa, mutta hanke kaatuu rahoitusvaikeuksiin. Väliaikaisesti rouva Pyy asuu maaseudulla vuokrahuvilassa, ja lopulta perhe muuttaa keskikaupungille vanhaan kerrostaloasuntoon.

Rouva Pyy yrittää keksiä itselleen harrastuksia, koska perheen arkielämä ei riitä hänelle – hän haluaa olla enemmän kuin pelkkä kotirouva. Hän sisustaa, seurustelee kuvataiteilijoiden kanssa ja alkaa maalata posliinia. Miehensä ja anopin lisäksi hän etsii itselleen keskustelukumppaneita naapurinrouvista, Aune-nimisestä kuvataiteilijasta ja lapsuudenystävästään Laurasta. Rouva Pyyllä on rakastaja, josta hän hankkiutuu eroon. Ymmärrystä vaikeuksiinsa rouva Pyy hakee muun muassa psykiatrilta. Romaanin viimeisessä luvussa hän matkustaa miehensä kanssa Italiaan ja he vierailevat Vatikaanissa.

Kaikki naiset näkevät unia -romaanin juoni etenee kronologisesti tietyn ajanjakson rouva Pyyin elämästä, mutta se ei pyri selittämään tapahtumia kausaalisesti³ vaan hyppelee fragmentaarisesti tapauksesta toiseen sen mukaan, mitä rouva Pyyin mielessä kulloinkin liikkuu tai keiden kanssa hän keskustele. Jokainen romaanin kahdestakymmenestä luvusta on kuin yksittäinen

¹ Vartio 1960: 194.

² Vartio 1960: 239.

³ Auli Viikarin (1992: 57-60) mukaan Antti Hyryn (ja Vartionkin) proosassa juonen yhtenäisyys syntyy ajallisesta jatkuvuudesta eli siitä, että ihminen vanhenee ja että vuodenaika seuraa toistaan. Tämä näkyy muun muassa teosten nimissä *Kevättä ja syksyä* (1958, Hyry) ja *Se on sitten kevät* (1957, Vartio).

episodi rouva Pyy elämästä⁴. Lukijan tehtävänä on täyttää tekstiin jäävät aukot ja koota irrallisista tapahtumista ja keskusteluista päähenkilön henkilökuva⁵.

Kahdestakymmenestä luvusta kaksitoista alkaa meneillään olevaan keskusteluun liit-
tyvällä repliikillä, mikä osoittaa, että luvut ovat suurimmaksi osaksi dialogia, jossa päähenkilö ja
joku muu henkilö keskustelevat. Dialogia on myös rouva Pyy ajatuspuhe, jossa hän muistelee tai
kuvittelee etukäteen erilaisia kohtaamisia ja keskusteluja. Hän pohtii mielessään, kuka on sanonut
mitäkin tai kuka voisi sanoa mitäkin. Lukijan on ujutauduttava keskelle keskustelua tai rouva Pyy
ajatuspuheita ja pääteltävä repliikkien perusteella, ketkä keskustelevat ja mistä keskustellaan.

Rouva Pyy näkökulma hallitsee kerrontaa romaanin pintatasolla, sillä lähes kaikki
tieto suodattuu lukijalle hänen tajuntansa kautta⁶. Hän kokee, tuntee, näkee, kuulee ja ajattelee.
Muut henkilöt saavat puheenvuoron vain satunnaisissa repliikeissä. Olavi Pyy kommentoi vaimonsa
käytöstä: ”Älä nyt vain väitä että syy oli minussa, jos sinulla ei ollut hauskaa ja kaikki taas epäon-
nistui, niin kuin sinä aina sanot kun ihmiset panevat oven perässään kiinni.”⁷ Myös anopin suulla
arvioidaan rouva Pyytä: ”Sinä sitten et antaisi kenestäkään ihmisestä tulla mitään - -.”⁸ Rakastaja
luonnehtii häntä ”dramaattiseksi” ja psykiatri toteaa, että hän elää ”affektien vallassa” ja että hänen
päätänsä särkee, koska hänen niskalihaksensa ”ovat kovat kuin kivi”. Lukijan on henkilökuvaan ra-
kentaessaan päätettävä, miten suhtautua muun muassa näihin väitteisiin.

Kertoja ei arvota eikä selitä henkilöiden tekemisiä tai puheita, joten esimerkiksi johto-
lauseiden predikaatit ovat toteavia ja värittäviä: ”sanoi mies”, ”rouva Pyy kysyi”, ”ajatteli rouva
Pyy”. Usein keskustelu etenee myös ilman johtolauseita. Kertoja ei kommentoi henkilöitään tai
tapahtumia mutta on läsnä vapaassa epäsuorassa esityksessä⁹, jossa kulloisenkin henkilön ja kerto-
jan äänet sekoittuvat. Kesken ”puheenvuoron” näkökulma saattaa siirtyä henkilön ja kertojan yhtei-
sesti tuottamasta diskurssista (HKD) henkilön omaan diskurssiin (HD). Nämä siirtymät näkyvät
deiktisissä ajanilmauksissa ja pronomiivalinnoissa:

⁴ Eino S. Revon mukaan (1960: 105) Vartion tiedetään suunnitelleen romaanin nimeksi alun perin ”Kaksikymmentä
lukua rouva Pyy elämästä”, jolloin romaanin fragmentaarinen rakenne ja episodimaisuus olisivat korostuneet ja ohjan-
neet lukijaa lukemaan sitä modernina romaanina. Modernin runon ja modernin proosan lukemisesta keskusteltiin paljon
1940-luvun lopulta lähtien (Katso esimerkiksi Kaunonen 2009: 15).

⁵ Anna Makkosen (1992: 108) mukaan 50-luvun proosan lukijan tehtävänä oli hahmottaa henkilöiden sisäistä maailmaa
ja oppia lukemaan modernia romaania rivien välistä. Leena Kaunonen (2009: 15-17) kiinnittää huomiota siihen, että 50-
luvun lukijat kokivat modernin proosan vaikeatajuiseksi, koska kausaaliset tulkinnat eivät enää toimineet. Tämä näkyi
esimerkiksi Antti Hyryn aikalaisvastaanotossa.

⁶ Pekka Tammen mukaan (1992: 59) *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanin näkökulma on subjektiivinen eli romaanissa
ei ole kyse siitä, millainen rouva Pyy koti on ”todellisuudessa” vaan oleellisinta on ymmärtää, miten romaanissa ra-
kentuvat päähenkilön subjektiiviset asenteet, kaunat ja pakkomielleet.

⁷ Vartio 1960: 50.

⁸ Vartio 1960: 68.

⁹ Katso Vartion kerronnasta esimerkiksi Tammi 1992: 29-45 ja Viikari 1992: 65-66.

– Miksen minä saisi kävellä, rouva Pyy sanoi. HKD > Ja hän huomasi ajatella, että mies nyt tietysti luuli hänen vain tahallaan viivyttävän, luuli hänen yhä odottavan jotain, selityksiä. HD > Luulee kai että en ole humalassa vaan teeskentelen, jotta saisin vedota hänen apuunsa, luulee minun luulekan että minä jatkuvasti luulen olevani oikeutettu odottamaan häneltä jotain. Että odotan hänen olevan ritarillinen, herrasmies, kaikesta huolimatta, loppuun asti. (166.)

Kaikki naiset näkevät unia -romaani on moniääninen, sillä rouva Pyy miettii, mitä muut mahdollisesti miettivät hänen miettivän tai mitä hän sanoisi tai mitä hänen ei pitäisi sanoa vastineeksi johonkin aiemmin käytyyn keskusteluun tai riitaan. Näiden ajatusten takaa kuuluvat muiden äänet, vaikka he eivät varsinaista puheenvuoroa saakaan. Vähitellen lukija alkaa epäillä rouva Pyy ”todistusta itsestään”.

1.1. Marja-Liisa Vartion teokset ja lukijat

Marja-Liisa Vartio kuoli 41-vuotiaana ja hänen tuotantonsa jäi suhteellisen niukaksi: kaksi runokoelmaa, novellikokoelma, kaksi kuunnelmaa ja viisi romaania, joista viimeinen *Hänen olivat linnut* ilmestyi vuonna 1967 kirjailijan kuoleman jälkeen tämän aviomiehen kirjailija Paavo Haavikon (1931-2008) toimittamana. Vuonna 1966 ilmestyi *Runot ja proosarunot* -kokoelma, jonka kirjailija oli jo itse ehtinyt editoida julkaisua varten, mutta lopullista valikoimaa täydennettiin vielä yhdellä aikakauslehdessä ilmestyneellä tekstillä ja muutamalla tekstillä, jotka löytyivät jälkeen jääneistä kirjoituksista. Irrallisia novelleja on ilmestynyt myös Parnassossa, esimerkiksi *Nuori emäntä ja vanha emäntä* (1966) ja *Marjapaikka* (1978).

Vartio on tuttu tuntematon kirjailija. Juhani Salokanteleen mukaan¹⁰ hän oli 1960-luvulla ihailtu ja kadehdittu mutta ei kovin luettu kirjailija. Pertti Lassila kuitenkin väittää *Otavan historiassa*, että Vartio kuuluu niihin harvoihin 50-luvun modernisteihin, joiden kirjoja ostettiin ja luettiin, vaikka modernistien kaupallinen menestys muuten oli aika huono¹¹. Vartio tunnetaan edelleenkin myös kirjallisten piirien ulkopuolella, todennäköisesti Ritva Nuutisen *Hänen olivat linnut*

¹⁰ Salokannel 1993: 264.

¹¹ Lassila 1990: 211. Merkille pantavaa on myös se, että Vartiota arvostettiin 50-luvun kirjallisuusinstituutiassa, sillä hän kuului Turusen mukaan (1994: 133-134) vuosina 1945-70 yhdeksän tuetuimman kirjailijan joukkoon. Kyse on Valtion kirjallisuuspalkinnoista (Vartio -54 ja -58), Suomen Akatemian jakamista yksivuotisista nuoren kirjailijan apurahoista (Vartio vuosina -54, -57 ja -59) ja varttuneille kirjailijoille tarkoitetuista kolmevuotisista apurahoista (Vartio vuosiksi 1966-68, mutta se jäi kesken, koska hän kuoli yllättäen kesällä 1966).

-romaanista dramatisoiman ja ohjaaman TV-draaman ansiosta (1976)¹².

Vartio lyyrikkona

Vartio debytoi vuonna 1952 runokokoelmalla *Häät*, ja seuraavana vuonna ilmestyi *Seppel*-kokoelma. Hän sai paljon näkyvyyttä lyyrikkona, vaikka runokokoelmat olivat varsin suppeita¹³. Maria-Liisa Kunnas toteaa *Muodon vallankumous* -tutkimuksessaan, että Vartion runojen elämyspohja nousee kansanperinteestä ja eletystä luontosuhteesta: ”Luonto on myyttinen alkulähde, josta ihminen on kasvanut ja johon hän aina palaa.” Runojen kielen Kunnas toteaa olevan ”yksinkertaista, puhuttua ilmaisua lähenevää”.¹⁴ Tuula Hökkä puolestaan luonnehtii Vartion runoutta itkun runoudeksi:

Vartion runoilijaminä ei yritäkään etäännyttää naisen itkuaan, vaan kirjoittaa kuin itkien runoa itkusta. Itkussaan hän on yksin ja eristetty, vain itsensä varassa, mutta itkun kautta hän kotiutuu naiseuteensa, löytää merkityksensä ja yhteytensä. Itku on runojen naiselle ihmisenä olemisen tila ja lähde.¹⁵

Itkun kautta Vartion runojen puhujat tekevät vieraan maailman kodikseen ja löytävät minuutensa¹⁶. Näin ollen luontosuhde, ”puhuttu kieli” sekä naisen vierauden tunnot ja minuuden etsintä ovat läsnä Vartion tuotannossa esikoisrunoista alkaen. Runot ovat Lassilan mukaan korostetun kertovia ja monet niistä kansanrunonomaisia legendoja ja balladeja¹⁷.

Kai Laitinen pitää *Suomen kirjallisuuden historia* -teoksessa (1981) Vartiota ensisijaisesti runoilijana ja pohdiskelee, miltä 50-luvun moderni runo olisi näyttänyt, jos Vartio ”olisi jäänyt lyriikkaan”. Hän toteaa, että ”lyyriikon näkemistävästä” on kuitenkin paljon jäljellä Vartion proosa-teoksissa. Salokannel puolestaan tarkastelee *Suomalaisia kirjailijakuvia Linnasta Saarikoskeen* -teoksessa (1993) Vartiota ensisijaisesti prosaistina. Hänen mukaansa Vartion runoilijavaihe oli voimakas ja lyhyt ajanjakso, jonka jälkeen kirjailija siirtyi kokonaan proosaan. Kirjailija Helena

¹² Paavo Haavikko saattoi julkisuuteen vuonna 2000 (Art House) näytelmäsovituksat romaaneista *Se on sitten kevät* ja *Hänen olivat linnut*. Esikoisromaanin dramatisoinnin Vartio oli ehtinyt aloittaa itse, ja postuumisti ilmestyneen romaanin dramatisointi on Haavikon käsialaa. Teos ilmestyi nimellä *Anni ja Napoleon / Ja Hänen olivat linnut. Kahden romaanin näytelmäsovitus*. Vuonna 2005 Lahden kaupunginteatteri esitti Haavikon dramatisoiman *Hänen olivat linnut* -näytelmän.

¹³ *Häät*-kokoelmassa on 53 sivua ja *Seppel*-kokoelmassa 56 sivua.

¹⁴ Kunnas 1981: 69-71. Katso myös Hökkä 1989b: 532-533; Hökkä 1991: 42; Hökkä 1992: 85; Hökkä 1999: 79. Pekka Tarkka toteaa *Suomalaisia nykykirjailijoita* -teoksessaan vuonna 1968 (1967) ja myös sen uudistetussa laitoksessa vuonna 1980: ”Vartio oli 50-luvun kirjailijoista ainoa, jolle kansanrunouden maailma merkitsi luomistyön ratkaisevaa herätettä.” (mts. 265.)

¹⁵ Hökkä 1989b: 533. Katso myös Hökkä 1992: 85.

¹⁶ Hökkä 1989b: 536.

¹⁷ Lassila: 1990: 458.

Anhavalle (s.1925) Vartio on paljastanut, että hän piti itse lyyrikonlaatuun raskaana ja siirtyminen proosaan oli hänelle itsestään selvää alusta alkaen.¹⁸ Vartio pohtii matineeesiintymistä varten kirjoittamassaan tekstissä runon ja proosan kirjoittamisen eroja:

- - miksi sitten siirryin kirjoittamaan proosaa.
En siirtynyt, en siirtynyt sinne enkä tänne. Tuli vain aihe, tai miksi sitä nyt sanoisin, etten kumoaisi edellä esittämäni väitettä, nimittäin sitä, ettei aihetta oikeastaan olekaan. Tuli vain asia, joka oli luonteeltaan sen laatuinen, että se hakeutui proosan puitteisiin. Mutta mitään eroa proosan ja runon syntymisen ja tekemisen välillä ei ole, ei ainakaan minun kohdallani. Mutta mitä runoon tulee, niin runon syntymishetki – niitten runokuvien nouseminen tajuntaan, joista runo sitten koostuu, tämä tapahtuminen on tiedostamattomampaa kuin niitten tekijöitten, joista proosa saa alkunsa ja joista se koostuu. Runokuvien tiet ovat hämärämmät.¹⁹

Vartion päiväkirjamerkinnöistä ja kirjeistä on luettavissa kirjailijan tie runoilijasta prosaistiksi. Niistä löytyvät myös monet hänen henkilöidensä esikuvat. Vartio kirjoittaa ystävälleen Helena Ruohutalle, miten hän haluaisi kirjoittaa heidän yhteisestä nuoruusvuosistaan ja pyytää kirjeitään takaisin löytääkseen niistä ”oman kuusitoista-seitsentoista-vuotiaan minänsä”²⁰. Toive ei koskaan sellaisenaan toteutunut, mutta idea varioitui eri proosateksteissä²¹ ja hänen tyttöaikaisia kirjeitään ja päiväkirjojaan julkaistiin myöhemmin teoksissa *Ja sodan vuosiin sattui nuoruus* (1994) ja *Nuoruuden kolmas näytös* (1995).

Vartio prosaistina

Vuonna 1955 ilmestyneellä novellikokoelmalla *Maan ja veden välillä* on enteellinen nimi Vartion tuotannon kokonaiskuviossa, sillä se jäi hänen ainoaksi novellikokoelmakseen matkalla runosta romaaniin. Lasse Koskelan mukaan Vartio rakensi ensimmäiset proosatekstinsä ”lyyrikon ottein”, ja varmasti siksi kokoelman Unet-osasto sisältyy myös vuonna 1966 ilmestyneeseen valikoimaan *Runot ja proosarunot*²². Pertti Karkama toteaa *Kirjallisuus ja nykyaika* -tutkimuksessaan (1994), että Vartion keskeisimmät teemat ovat iduillaan kokoelman novelleissa²³. Niissä on hahmollaan

¹⁸ Salokannel 1993: 253. Tämä tuli esille selvästi myös tekemissäni Heikki A. Reenpään (17.12.2003) ja Paavo Haavikon (13.7.2006) haastatteluissa.

¹⁹ Vartio 1996: 90.

²⁰ Vartio 1996: 98-99.

²¹ *Lyhyet vuodet* -kokoelmassa (1996: 107-129) on katkelmia Vartion omasta sodanaikaisesta nuoruudestaan kertovasta romaanista, joka jäi kesken. Särkilahti osoittaa (1973: 13), miten *Tunteet*-romaanin liittyy Vartion omiin nuoruudenkemuksiin.

²² Koskela 1990: 442.

²³ Karkama 1994: 228.

esimerkiksi kysymys naisen identiteetistä, jota modernissa maailmassa ei ole enää olemassa entises-
sä merkityksessä, koska menneeseenkään ei ole paluuta²⁴.

Vartion ja Veijo Meren esikoisromaanit *Se on sitten kevät* ja *Manillaköysi* ilmestyivät vuonna 1957. Molemmat teokset mainitaan suomalaisen 50-luvun proosan modernismin lippulai-
voina. Varsinaisesti proosan ”uudesta koulusta” alettiin puhua vuonna 1958, kun Vartion romaani
Mies kuin mies, tyttö kuin tyttö ja Antti Hyryn *Maantieltä hän lähti* -novellikokoelma sekä *Kevättä
ja syksyä* -romaanit ilmestyivät.²⁵ Proosan muutosta ei ole kuitenkaan pidetty yhtä radikaalina kuin
lyriikan muutosta²⁶, vaikka muutos näkyi sekä sisällössä että muodossa. Lassilan mukaan *Se on
sitten kevät* -romaanissa uutta oli kerronnan epäromanttisuus, tunne-elämän ja rakkauden kuvauksen
tarkkuus, ihmisen elämän irrationaalinen puoli ja arjen kuvaus²⁷. Vartio ja Hyry hyödyntävät mo-
lemmat arjenkuvauksissaan kansankuvauksen perinnettä, mutta maalaismiljöö ei ole enää idylli
eivätkä henkilöt ole koomisia tyypejä²⁸. He kuvaavat modernisoituvassa Suomessa eläviä ”tavalli-
sia ihmisiä”, joiden elämää säätelee muuttuva maaseutu ja Vartion tapauksessa myös kaupungistu-
minen. Lassila huomauttaa, että uuden koulun romaanit eivät olleet todellisuuden kuvittamista vaan
todellisuuden rakentamista²⁹. Vartio on esikoisromaanista alkaen naisten arjen kuvaaja ja vieraus
on nimetty hänen henkilöhahmojensa perustunteeksi³⁰.

Karkama osoittaa, miten naisen identiteetin etsintä kulkee Vartion tuotannon läpi päi-
väkirjoista ja kirjeistä *Hänen olivat linnut* -romaanin saakka. Patriarkaalisessa maailmassa miehet
toimivat itselleen tutussa ympäristössä, mutta naisten yksilöistymispyrkimykset johtavat vieraantu-
miseen heille vieraassa julkisessa elämässä.³¹ Vartio kuvaa eri-ikäisiä naisia eri kirjallisuudenlajien
keinoin. Runot, novellit, kuunnelmat ja romaanit keskittyvät kaikki naiseksi tulemiseen ja naisena
olemiseen. Viikarin mukaan Vartio kirjoittaa naisen kehityshistoriaa romaanista toiseen, mutta ky-
se ei ole perinteisestä kehitysromaanista selviytymistarinoineen ja elämän päämäärineen, vaan nai-
nen vain vanhenee samaan tapaan kuin kevättä seuraa kesä ja kesää syksy.³²

²⁴ Karkama 1994: 231.

²⁵ Katso esimerkiksi Makkonen 1992: 94 ja Hökkä 1999: 68. Annamari Sarajas kirjoitti Uuden Suomessa vuonna 1958 ilmestyneessä kritiikissä: ”Marja-Liisa Vartion ja Antti Hyryn romaanit ilmestyvät sattumalta yhtä aikaa, mutta uskoak-
seni vastainen kirjallisuudentutkimus yhdistää heidät painavin syin: toisistaan irrallaan he perustavat suomalaisen ro-
maanin uutta vaihetta.” (Sarajas 1980: 144.)

²⁶ Makkonen 1992: 93.

²⁷ Lassila 1990: 458.

²⁸ Katso esimerkiksi Lassila (1990: 235) ja Vartion osalta myös Nykänen (2009: 260).

²⁹ Lassila 1990: 235.

³⁰ Katso esimerkiksi Hökkä (1999: 70-71) ja Kuusinen (2008: 35-36).

³¹ Karkama 1995: 146-149. Hilikka Lippu (1985, 103-111) osoittaa, miten naisen identiteetti rakentuu Vartion esikois-
runokokoelmassa *Häät*. Sen runoissa tulevat esiin Vartion tuotannossa myöhemmin toistuvat ahdistuneisuuden, ulkois-
ten odotusten ja jäsentymättömien sisäisten paineiden ristiriita sekä minäkuvan hatarus.

³² Viikari 1992: 58.

Vartion tuotannon kolme keskimmäistä romaania *Mies kuin mies, tyttö kuin tyttö* (1958), *Kaikki naiset näkevät unia* (1960) ja *Tunteet* (1962) keskittyvät erityisesti naisen identiteettikysymyksiin. *Mies kuin mies, tyttö kuin tyttö* ja *Tunteet*-romaanissa ”tyttönaiset” kasvavat vieraan kielen hallintaan³³. Ensiksi mainitussa romaanissa maalaistyttö etsii ahdasmielisessä traditionaalisessa maalaisyhteisössä naisen rooliaan ja rakastuu kaivinkoneen kuljettajaan, joka edustaa modernia uutta aikaa. Tyttö tulee raskaaksi, suhde päättyy ja tyttö päätyy kotiapulaiseksi kaupunkiin. Viikarin mukaan lapsen odotus ja syntymä merkitsevät päähenkilön uudestisyntymistä ja tytön tarina on ”se tavallinen tarina”, mikä korostuu romaanin loppukohtauksessa, kun juuri synnyttänyt tyttö katselee ikkunasta pihalla kulkevaa tyttöä ja poikaa ja näkee heidän suutelevan. Sama tarina alkaa jälleen alusta.³⁴ Tarinan yleisyyttä painotetaan romaanin nimeä myöten (*Mies kuin mies, tyttö kuin tyttö*).

Tunteet-romaanin Inkeri on ailahtelevainen maalaistyttö, josta latinaa opiskeleva Hannu yrittää koulua ”fiksusti käyttäytyvää” opiskelijaneitosta. Lea Rojola on osoittanut, miten Inkerin ja Hannun kielimaailmat törmäävät eikä heillä ole mitään edellytyksiä ymmärtää toisiaan³⁵. Siitä huolimatta Inkeri päätyy porvarilliseen avioliittoon, saa kolme lasta ja mukautuu patriarkaaliseen maailmaan. *Tunteet*-romaanin on kuin *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanin lähtölaukaus, eräänlainen ”papin tytär ennen papin rouvaa”.

Postuumisti ilmestynyt *Hänen olivat linnut* -romaanin on nimetty moneen kertaan Vartion pääteokseksi³⁶. Teoksen mainetta luotiin jo romaanin ensipainoksen kansipaperissa olleella luonnehdinnalla: ”Marja-Liisa Vartion suuri romaani, hänen tuotantonsa päätepiste ja huipentuma”³⁷. Romaanissa kerrotaan leskeksi jääneestä ruustinnasta (Adele Broms) ja hänen palvelijattarestaan (Alma Luostarinen). He huolehtivat rovastivainajan tiedemiessedältään perimästä täytettyjen lintujen kokoelmasta, jossa vapauden vertauskuvina pidetyt linnut on groteskilla tavalla sidottu maahan. Topattujen lintujen kautta ruustinna ja Alma kertovat uudelleen ja uudelleen oman elämänsä kohtalokkaista tapahtumista. Keskeisessä roolissa ovat pappilan palo ja molempien naisten perintöasiat. *Hänen olivat linnut* -romaanissa on kyse kuvitelmien ja toiveiden muodostamasta oudosta kudelmasta yhtä lailla kuin omistamisen ja hengen viljelyn ristiriidasta. Pirkko Alhoniemi

³³ Viikari 1992: 66. Lassilan mukaan (1990: 458) on kyse naiseuden syntymisestä.

³⁴ Viikari 1992: 58-60.

³⁵ Esitelmä Vartio-seminaarissa Helsingin yliopistossa 30.3.2007. Rojolan mukaan Vartio purkaa *Tunteet*-romaanillaan miesmodernistien lanseeraamaa ”puhtaan havainnon” vaatimusta. Hannu pitäytyy puheissaan ilmitason merkityksissä, mutta Inkerin puheessa huomio kiinnittyy siihen, mitä ei sanota. Miesten ja naisten kieli on sama, mutta puhelukulttuuri erilainen. Sama kielellinen kohtaamattomuus näkyy myös herra ja rouva Pyn keskusteluissa.

³⁶ Katso esimerkiksi Särkilahti (1973: 147) ja Riikonen 2007. Tarkka mainitsee *Suomalaisia nykykirjailijoita* -teoksessaan (1968, uusi laitos 1980), että *Hänen olivat linnut* on *Se on sitten kevät* -romaanin rinnalla Vartion toinen pääteos.

³⁷ Lassila 1990: 358. WSOY markkinoi keväällä 2010 ilmestyväksi ilmoitettua *Hänen olivat linnut* -romaanin uusintapainosta mainesanoilla ”Marja-Liisa Vartion antoisia ja moniulotteinen pääteos” (Kirjasanomat 2/2010).

toteaa, että romaanin naisille omistaminen on olemassaolon ehto ja esineisiin he projisoivat kaipuunsa ja toiveensa. Hän kutsuu romaania Vartion viisitoistavuotisen kirjailijauran huipentumaksi ja synteesiksi.³⁸

Miten *Kaikki naiset näkevät unia* -romaania on luettu, arvioitu ja tutkittu?

Miksi viisikymmentä vuotta sitten ilmestynyt Vartion kolmas romaani *Kaikki naiset näkevät unia* on tutkimisen arvoinen, vaikka se on jäänyt Vartion tuotannon yleisesittelyissä pääteokseksi nimetyin *Hänen olivat linnut* -romaanin ja 50-luvun proosan modernismin etujoukkoihin kuuluvan *Se on sitten kevät* -romaanin varjoon? Näistä painotuksista huolimatta aikalauskritiikki kiitti *Kaikki naiset näkevät unia* -romaania ja myöhemmin yksittäisissä tutkimuksissa on korostettu sen kaunokirjallista arvoa ja merkitystä modernin proosan etujoukossa. Esimerkiksi Pekka Tammi toteaa kertojan ja henkilön diskurssia tarkastelevassa esseessään, että *Kaikki naiset näkevät unia* ja *Hänen olivat linnut* -romaanit ovat Vartion keskeisimpiä tekstejä³⁹.

Kriitikot olivat hämmentyneitä arvioidessaan *Kaikki naiset näkevät unia* -romaania, mutta aavistelivat sen arvoa. Marja Niiniluoto toteaa Ilta-Sanomissa: ”Korkeatasoisen kirjasyksyn uutuuksista Marja-Liisa Vartion teos on kiintoisimpia.”⁴⁰ Uudessa Suomessa Rafael Koskimies arvioi, että *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanissa on tavoitettu ”korkea-asteinen naisen sielunkuvaus” ja se merkitsee ”kaivattua askelta suomalaisen nykyaikaisromaanin kehitystiellä”⁴¹. Eino S. Repo ennusti keväällä 1961 Parnassossa ko. romaanille pitkää ikää:

Luullakseni on Marja-Liisa Vartio *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanissaan kirjoittanut parhaan kirjansa. Ja nähdäkseni sillä on kaikki edellytykset tulla luetuksi vielä silloinkin, kun enimpiä viime aikojen kirjoja on kauan sitten lakattu lukemasta.⁴²

Kolmekymmentä vuotta myöhemmin Lassila arvioi *Otavan historiassa*, että *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanin on suomalaisessa kirjallisuudessa ainutlaatuinen naisen sielunelämän ja itsetutkiskelun kuvaus: ”Hänen [Vartion] romaaniensa naiset ovat suomalaisen romaanin moniulotteisimpiin kuuluvia henkilöihahmoja. Henkilöidensä tunne-elämän ja yleensä psykologian hahmottajana Vartio

³⁸ Alhoniemi 1979: 165-169.

³⁹ Tammi 1992: 63. *Haavikko-niminen mies* -teoksessa Mauno Saari luettelee Paavo Haavikon suulla Vartion tuotannon, mutta jättää kokonaan mainitsematta *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanin. Virheellisesti *Tunteet*-romaanin todetaan ilmestyneen 1960. (mts. 2009: 197.) Tekemässäni haastattelussa 13.7.2006 Haavikko antoi ymmärtää, että *Kaikki naiset näkevät unia* ei ollut Vartiolle itselleen merkittävä romaani.

⁴⁰ Niiniluoto 1960.

⁴¹ Koskimies 1960.

⁴² Repo 1961: 106.

on modernisteista radikaalein.”⁴³ Romaani on Lassilan mukaan naisen asemaa muuttanut murros-
vaiheen analyysi, jonka taustalla on suuri yhteiskunnallinen muutos, sillä rouva Pyy taistelee sovinnaisen porvarillisen naisen roolin ja tavoittamattomana häämöttävän vapaan naisen roolin murros-
kohdassa. Lassila arvioi Vartion olevan edelleen (1990-luvun alussa) Maria Jotunin jälkeen ensimmäinen suomalainen prosaisti, joka on tuonut naisen näkökulman yhtä uudistavasti ja dynaamisesti esille. Näin ollen Lassila katsoo Vartion uudistaneen suomalaisen romaanin henkilökuvausta enemmän kuin kukaan toinen 50-luvun prosaisteista.⁴⁴

Naiskirjallisuushistoriassa (1989) Suvi Ahola toteaa *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanin ilmestyneen kymmenen vuotta aikaansa edellä. Hän luonnehtii rouva Pyytä tyypilliseksi feministisen kirjallisuuden kuvaamaksi patriarkaalisen yhteiskunnan ja ydinperhefilosofian riiston uhriksi⁴⁵. *Kaikki naiset näkevät unia* – kuten myös muiden Vartion teosten – yhteiskunnallisuuteen on aikaisemmissa luennoissa kiinnitetty vähän huomiota. Lassila kuitenkin korostaa, että *Kaikki naiset näkevät unia* -romaani tulkitsee jälleenrakentamista, suomalaisen todellisuuden muotoutumista ja yhteiskunnallista murrosvaihetta sodanjälkeisessä Suomessa⁴⁶.

Vartion tuotantoa on tutkittu vuosien varrella vähän⁴⁷. Siitä on tehty kymmenkunta pro gradu -työtä, joiden tutkimuskohteena pääasiassa on ollut joko *Se on sitten kevät* tai *Hänen olivat linnut* -romaani⁴⁸. Kirjallisuudentutkijat ovat käyttäneet kirjallisuuden teoriaa käsittelevissä esseissään Vartion novelleja esimerkkiteksteinä. Tammi (1992) tutkii kertojan ja henkilön diskurssien erilaisia mahdollisuuksia *Marjapaikka*-novellin avulla ja Sinikka Tuohimaa (1994) tarkastelee feminiinisen ilmenemistä *Vatikaani*-novellissa.

Sirkka-Liisa Särkilahden väitöskirja *Marja-Liisa Vartion kertomataide* (1973) on läpileikkaus Vartion tuotannosta. Särkilahti taustoittaa kirjailijan elämäkerran pohjalta tämän tuotantoa ja luokittelee kvantitatiivisin periaattein runokokoelmat, proosateokset ja kuunnelmat erilaisiin kausiin. Hän jakaa väitöskirjassaan Vartion tuotannon viiteen kategoriaan. Ensimmäistä kautta hän kutsuu lyyriseksi kaudeksi ja siihen kuuluvat runokokoelmat *Häät* (1952) ja *Seppäle* (1953), jotka rakentuvat myyttisistä aineksista ja pohjautuvat kansanperinteeseen. Surrealistiseen kauteen kuuluu novellikokoelma *Maan ja veden välillä* (1955), jota hallitsevat unet ja irrationaaliset kertomukset. *Se on sitten kevät* (1957) ja *Mies kuin mies, tyttö kuin tyttö* (1958) -romaanit kuuluvat realistiseen kauteen, koska ne ovat aiheeltaan maanläheisiä ja konkreettisia. Humoristiseen kauteen kuuluvat

⁴³ Lassila 1990: 458.

⁴⁴ Lassila 1990: 459.

⁴⁵ Ahola 1989b: 543.

⁴⁶ Lassila 1990: 459.

⁴⁷ Ahola 1999: 537.

⁴⁸ Marja Piironen tutkii pro gradu -työssään (2006) *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanin. Hän tarkastelee rouva Pyyntä identiteettityötä myyttien ja diskurssien kautta. Huomion kohteina ovat rouva Pyyntä unet, tavarat ja taideharrastukset.

kuunnelmat *Säkki* (1959) ja *Saara* (1964) sekä romaani *Tunteet* (1962), koska ne ovat perusvireeltään humoristisia. Viimeiseen kauteen eli irreaaliseen kauteen kuuluvat romaanit *Kaikki naiset näkevät unia* ja *Hänen olivat linnut*. Niitä yhdistää Särkilahden mukaan se, että dialogin määrä kasvaa ja lukija on entistä vaativamman tehtävän edessä rakentaessaan vaillinaisista ilmaisuista mielekkään kokonaisuuden.⁴⁹

Särkilahden kvantitatiivisen tyylintutkimuksen metodein määrittelemät Vartion teosten luokat tuntuvat nykylukijasta itsetarkoituksellisilta ja avaavat kirjailijan tuotantoa varsin mekaanisesti. Erityisesti viimeisten teosten kohdalla Särkilahden kategoriat ovat myös kohteilleen väkivaltaisia, sillä esimerkiksi *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanissa on samaa naisena olemista kuvaavaa mustaa huumoria kuin *Tunteet*-romaanissa ja molemmissa kuunnelmissa.

Vartio naiskirjallisuuden traditiossa

Varhaiset feministitutkijat huomauttivat, että naiskirjailija-käsite marginalisoi kirjoittavan naisen, sillä kirjoittavasta miehestä käytetään harvoin nimitystä mieskirjailija. Näin ollen kirjailija on mielletty mieheksi ja kirjoittava nainen normin poikkeamaksi. Kategorioiden ongelmallisuudesta kertoo se, että feministinen kirjallisuudentutkimus on toisaalla niputtanut naiskirjailijat omaksi ryhmäkseen kuten aikaisempikin tutkimus ja toisaalla taas purkanut tätä niputusta.⁵⁰ Kirjailijan sukupuoli on kuitenkin yhteinen nimittäjä – tahdottiin tai ei – niin kirjailijan julkiselle roolille kuin kirjailijan valitsemille aihepiireillekin⁵¹.

Vartio on asetettu teostensa ilmestymisajankohdan perusteella miesmodernistien – Antti Hyryn, Veijo Meren ja Paavo Haavikon – rinnalle, vaikka hänen runouttaan on pidetty kansanrunouden perillisenä ja proosaansa Maria Jotunin hameenhelmoista syntyneenä⁵². Tutkimuksellisesti nämä yhteydet ovat toistaiseksi selvittämättä. Vartio kuuluu joka tapauksessa suomalaisen

⁴⁹ Särkilahti 1973.

⁵⁰ Katso esimerkiksi Ahokas 1988 ja Lappalainen 1990.

⁵¹ Katso esimerkiksi Leskelä-Kärki 2009: 164. Päivi Lappalaisen mukaan (1990: 72 ja 80) naiskirjailijan asema on riippuvainen sosiaalisesta sukupuolesta ja se määrittää, miten hänen tuotantaan tulkitaan ja arvotetaan. Kirjallisuushistorioissa ennen 1990-lukua kirjoittava nainen on ollut erikoistapaus. Tosin kirjailijan sukupuolen kautta kirjailijoita on ryhmitelty sen jälkeenkin, esimerkiksi *Kirjoittavat naiset* -luku *Suomen kirjallisuushistorian* ensimmäisessä osassa (1999) ja *Naiskirjallisuus* -luku sarjan kolmannessa osassa. Eri aikakausien naiskirjailijoiden tuotantoon keskittyvät esimerkiksi väitöskirjat *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla* (2005, Heidi Grönstrand) ja *Vapauden ja velvollisuuden ristiriita. Kehitysromaanin mahdollisuudet 1890-luvun lopun ja 1900-luvun alun naiskirjallisuudessa* (2000, Minna Aalto).

⁵² Erityisesti Vartio rinnastettiin Jotuniin *Hänen olivat linnut* -romaanin vastaanoton yhteydessä (Särkilahti 1973: 142). Myös Jotunin ja Vartion savolainen syntyperä on riittänyt näkemään Vartiossa Jotunin perillisen (Särkilahti 1973: 20). Mielenkiintoinen, vaikka ei tämän tutkimuksen alueeseen kuuluva, havainto on se, että kirjallisuushistorioissa Vartion yhteydessä ei nosteta esille hänen toista aviomiestään kirjailija Paavo Haavikkoa, vaikka kirjoittavia naisia on määritelty suhteessa merkittävään aviopuolisoonsa tai isään (Lappalainen 1990: 81). Kirjailija-aviopari esiintyy yhdessä useimpien vain valokuvissa ja kuvateksteissä (Katso esimerkiksi Hökkä 1999: 78).

naiskirjallisuuden traditioon, sillä hän tarkastelee proosassaan eri-ikäisiä naisia ja heidän identiteettiongelmiaan. Hänen naishahmonsia asettuvat 1900-luvun alun ”uuden naisen” ja 1900-luvun lopun ”pahan tyttären”⁵³ väliin, mikä niin ikään on tutkimuksen harmaata aluetta.

Naiskirjailijat ovat saaneet viime vuosikymmeninä suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa paljon huomiota osakseen. Unohdettuja naiskirjailijoita on nostettu kirjallisuushistorioihin ja heidän teoksiaan on arvioitu uudelleen. Myös kaanoniin kuuluneita naiskirjailijoita on luettu uudelleen, kuten esimerkiksi Minna Canthia⁵⁴, joka nähtiin pitkään 1800-luvun suurena yksinäisenä kirjoittavana naisena ja jonka emansipatoriset vaatimukset ja naturalistinen tyyli ärsyttivät konservatiiveja⁵⁵. Vuonna 1989 kirjoitettu naiskirjallisuuden traditiota kartoittava kirjallisuushistoria *Sain roolin johon en mahdu* nosti esiin marginaaliin jääneitä naiskirjailijoita, mutta vasta vuonna 1999 ilmestyneessä suomalaisen kirjallisuuden nykyaikaistumiskehitystä kartoittavassa kirjallisuushistoriassa *Suomen kirjallisuushistoria 1-3* 1800-luvun naiskirjailijat ovat osa kaanonia. 2000-luvulla Kati Launis (2005) ja Heidi Grönstrand (2005) tutkivat väitöskirjoissaan 1800-luvun puolen välin molemmin puolin kirjoittaneita naiskirjailijoita, jotka pseudonyymien takaa ottivat romaaniensa naiskuvilla osaa naisen asemasta käytävään yhteiskunnalliseen keskusteluun. Mielenkiintoista on se, että jo varhaisimmat ruotsiksi kirjoittavat naiskirjailijat pohtivat samoja asioita – naiseutta, seksuaalisuutta, avioliittoa, aviorikosta, kotia – kuin Vartio sata vuotta myöhemmin.

1800- ja 1900-lukujen taitteessa naisesta tuli romaanien itseoikeutettu päähenkilö⁵⁶, jonka kautta käsiteltiin nykyaikaistumisen synnyttämiä jännitteitä. Naiskirjailijoiden naiskuvissa konkretisoituivat nykyajan lupaukset ja vaarat, sillä naiset kirjoittivat rohkeasti intiimeistä suhteista, joiden kautta esitettiin modernin elämän ristiriitoja. Näin syntyi ”uusi nainen”, joka oli kirjallinen abstraktio mutta jonka avulla pyrittiin kuvaamaan naisten yksilöistymistä ja vapautumista alisteisesta asemasta. L. Onervan⁵⁷ *Mirdja*-romaanin (1908) samanniminen päähenkilö etsii itsestään taiteellisuutta ja peilaa itseään monien miessuhteidensa kautta. Naisen halua ja seksuaalista aktiivisuutta ei kuitenkaan pidetty 1900-luvun alussa naiskirjailijalle sopivana aiheena, joten *Mirdja* leimattiin irstaaksi romaaniksi, jota kunniallisten ja siveellisten naisten ei sopinut lukea.⁵⁸ Maria Jotunin⁵⁹

⁵³ ”Pahan tyttärillä” viitataan 1980-luvulla syntyneeseen ”pahan koulukuntaan”. Tarkka luonnehti ko. nimityksellä 1980-luvun kirjailijoita Annika Idströmin *Veljeni Sebastian* -romaanin (1985) kritiikin yhteydessä (Enwald 1999: 207). Pahan koulukuntaan kuuluvat muun muassa Anja Kauranen ja Eira Stenberg, jotka kritisoivat romaaneissaan perhearvoja ja käsittelevät äidin ja tyttären vaikeaa suhdetta. Heidän henkilöahmonsia ikään kuin pudottavat äidin jalustalta, ja siksi kutsun 1900-luvun lopun naishahmoja nimellä ”pahan tyttäret”.

⁵⁴ s. Ulrika Wilhelmina Johnson, 1844–1897.

⁵⁵ Tiirakari 1999: 17. Katso esimerkiksi Minna Maijala 2008.

⁵⁶ Myös monien mieskirjailijoiden romaanien päähenkilöt olivat naisia, jotka kamppailevat oman identiteettinsä kanssa, esimerkiksi Juhani Ahon *Papin rouva* -romaanin (1893) esitteli omaa elämäänsä vierastavan haaveissaan elävän naisen.

⁵⁷ L. Onerva on Hilja Onerva Lehtinen, 1882–1972.

⁵⁸ Rojola 1999: 155–159.

romaanien, novellien ja näytelmien naiset ovat arkisia kaupunkilaisrouvia, talonpoikaisnaisia tai piikoja, jotka etsivät selviytymiskeinoja patriarkaalisessa maailmassa. Suomalaisen arjen kuvauksen klassikko on Jotunin *Arkielämää*-romaanin (1909), jonka tapahtumat kestävät yhden vuorokauden⁶⁰. Arjen kuvauksen keskeisyys tulee esille jo *Arkielämää*-romaanin nimessä, ja nimen partitiivimuoto vihjaa romaanin välähdyksenomaiseen rakenteeseen. Kiertelevä pappi Nyman on nimetty romaanin päähenkilöksi, mutta Liisa Hakolan mukaan keskeisessä roolissa ovat jotunilaiset naiset, erityisesti nuoret naimapuhissa olevat naiset⁶¹. Rojola korostaa, että *Arkielämässä* naisten arkinen aherrus toistuu toistumistaan ja että juuri tätä yksitoikkoisuutta Mirdja pakenee taiteen maailmaan⁶². Jotunin naiset eivät saa sitä, jonka tahtovat ja joutuvat ottamaan sen, jota eivät tahdo, mutta elämän on jatkuttava ja toimeen on tultava. Jotuni käsittelee yksinkertaista arjesta selviytymistä, jossa sekä naisten keskinäisellä että miesten ja naisten välisellä oveluudella ja juonittelulla on keskeinen rooli⁶³. Vartio on jotunilainen arjenkuvaaja, mikä tulee esille esimerkiksi siinä, että naisten arkea kuvataan useammin kaupungissa kuin maaseudulla ja että merkitykset rakentuvat latteuksia toistavassa mutta kontekstissaan monimerkityksisessä dialogissa⁶⁴.

Kukku Melkas dekonstruoi väitöskirjassaan *Historia, halu ja tiedon käärme* Aino Kallaksen⁶⁵ proosan aikaisempia lukutapoja ja osoittaa, miten myös *Surmaava Eros* -trilogian naiset historiallisuudestaan huolimatta ovat uusia naisia, koska he syntyvät uuden ja vanhan risteyksessä ja he tiedostavat oman asemansa. Kallas käsittelee L. Onervan tavoin naihahmojensa kautta naistaiteilijutta, joka esimerkiksi *Sudenmorsian*-romaanissa (1928) ilmenee äitien ja taiteen tekemisen yhteensovittamattomuutena. Melkaksen mukaan suomalaisessa sotienvälisessä kirjallisuudessa julkinen ja yksityinen risteytyivät nimenomaan naisessa ja naisen ruumiista tuli ikään kuin poliittinen taistelukenttä.⁶⁶ Kiinnostavasti tämä näkyy muun muassa Iris Uurron romaanissa *Ruumiin ikävä*

⁵⁹s. Haggrén, avioliitossa Tarkiainen, 1880-1943. Klassikon asemasta huolimatta Maria Jotunin tuotantoa on tutkittu niukasti. Jotunista on kirjoitettu lukuisia artikkeleita ja melko paljon opinnäytetöitä, mutta ainoa väitöskirja on Irmeli Niemen vuonna 1964 ilmestynyt *Maria Jotunin näytelmät: tutkimus niiden aiheista, rakenteesta ja tyylissä*. Vuonna 2001 ilmestyi Niemen kirjoittama elämäkerta *Arki ja tunteet. Maria Jotunin elämä ja kirjailijantyö*.

⁶⁰ Irmeli Niemi (2001: 98) toteaa, että *Arkielämää* on modernin aikarakenteen uranuurtaja, sillä esimerkiksi James Joycen ”yhdenpäivänromaanin” *Odyseus* ilmestyi vasta vuonna 1922. Virginia Woolfin yhdenpäivänromaanin *Mrs. Dalloway* ilmestyi vuonna 1925, ja Kyllikki Hämäläinen suomensi sen 1956.

⁶¹ Hakola 1993: 34-42. Käytännöllinen Annastiina synnyttää lapsensa ja tietää, että Jussi-renki nai hänet myöhemmin. Eveliina ei saa jotunilaiseen tapaan sitä, kenet haluaa, mutta tyytyy hitaaseen ja jäyhään Jahvettiin, koska elämän on jatkuttava. Ylpeä talontytär Loviisa nielee pettymyksensä avioliittomarkkinoilla ja suostuu talonpoikaisen jatkuvuuden nimissä Kuuselan Pekka-isännän puolisoiksi. Näiden nuorten naimiässä olevien naisten lisäksi romaanissa kerrotaan vanhemmista naisista, jotka ovat jotunilaiseen tapaan alistuneet kohtaloonsa ja löytäneet omat selviytymisstrategiansa.

⁶² Rojola 1999: 161.

⁶³ Katso esimerkiksi Rojola 2006.

⁶⁴ Särkilahden mukaan (1973: 20) Vartion ja Jotunin yhteydet näkyvät muun muassa teosten aihepiireissä, pappi Nymenin kaltaisissa puoliherroissa, huumorissa, viittauksenomaisessa tyylissä ja kommentoimattomassa kerronnassa.

⁶⁵ s. Krohn, 1878-1956.

⁶⁶ Melkas 2006: 302-309. Kallaksen aikalaisia ovat muun muassa hänen sisarpuolensa Helmi Krohn, Hilja Haahti ja Maila Talvio (Katso esimerkiksi Leskelä-Kärki 2009 ja Aalto 2000).

(1930), jossa nuori lehtorin rouva jättää aviomiehensä ja etsii omaa seksuaalisuuttaan.⁶⁷ Uurron kanssa samana vuonna debytoi myös Helvi Hämäläinen romaanilla *Hyväntekijä*, mutta keskustelunaiheeksi hän nousi vasta sivistyneistökuvauksellaan *Säädyllinen murhenäytelmä* (1941), josta Marja-Liisa Sairanen kirjoitti 17-vuotiaana päiväkirjaansa: ”Luin Helvi Hämäläisen kirjan *Säädyllinen murhenäytelmä*. Hieno. - - Kirja on runollinen, paikoitellen sydäntä värisyttävän runollinen! Luin molemmat osat yhtenä iltana.” Vartio riisuu myöhemmin ”värisyttävän runollisuuden” arkisiksi kuviksi omassa kaupunkilaista keskiluokkaa kuvaavassa romaanissaan *Kaikki naiset näkevät unia*. Hullaantumisesta siirryttiin sotien jälkeisessä kirjallisuudessa moderniin asiallisuuteen, jolloin puhuttiin mieluummin lakonisin kuvin kuin ekspressiivisin kuvauksin. Naiseuteen liittyvät aiheet ja teemat pysyivät kuitenkin samoina, joskin painotukset muuttuivat.

1.2. Tutkimuskysymykset ja tutkimuksen keskeiset käsitteet

Tutkimukseni sysäsi liikkeelle Karkaman väite, että Vartio keskittyy kaikissa teoksissaan tavalla tai toisella naisen identiteettikysymyksiin: ”Hänen tuotantonsa aina päiväkirjoista ja kirjeistä viimeisiin romaaneihin saakka kuvaa naissubjektin syntyä sellaisena kuin se on mahdollista esittää luonnollisella kielellä kirjallisten lajien konventioiden kautta.”⁶⁸ Avaan tutkimuksessani, mitä tämä väite tarkoittaa Vartion keskimmaisessa romaanissa, jonka päähenkilö on suomalaisessa 50-luvun proosassa harvinainen keskiluokkainen kaupunkilaisnainen. Tutkimuskysymykseni ovat, miten *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanissa rakennetaan, kuvataan ja kommentoidaan naisen identiteettiä modernisoituvassa 50-luvun Suomessa. Identiteetistä on kyse jo romaanin ensimmäisessä lauseessa tai oikeastaan ensimmäisessä sanassa: ”Rouva Pyy kuuli miehensä äänen toisesta huoneesta.”⁶⁹ Romaanissa seurataan, miten päähenkilö yrittää hahmottaa itsensä rajoja: ”kuka hän on” ja ”mihin hän kuuluu”. Määrittelen seuraavaksi, mitä tarkoitan identiteetti-käsitteellä.

⁶⁷ Koskela 1999: 327. *Ruumiin ikävä* -romaanin herätti aikanaan paljon polemiikkia, ja siksi se julkaistiin Iris Uurron (Lyyli Ester Mielonen, 1905-1994) *Valituissa teoksissa* vuonna 1965 nimellä *Villit henget*. Uurto kirjoitti kuitenkin esikoisteoksensa hengessä monta romaania, joissa käsitellään rakkautta, eroottista intohimoa, avioeroa, synnyttämistä ja aborttia. Tuula Spinkkilä toteaa jo väitöskirjansa otsikossa ”*Elämän pitäisi olla toisenlaista*” *Iris Uurto ja sukupuolten sota* (2000), että Uurron naispäähenkilöt eivät ole tyytyväisiä elämäänsä mutta eivät oikein tiedä, miten korjaisivat tilannetta. Tässä suhteessa Uurron romaanien asetelma on analoginen *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanin lähtökohdan kanssa. Spinkkilän mukaan Uurto oli 1930- ja 1940-luvuilla kiistelty kohukirjailija, jonka teoksia myös luettiin, mutta hänen kohtalonaan on ollut joutua unohdettujen naiskirjailijoiden joukkoon. Spinkkilä kuitenkin huomauttaa, että Uurto oli aikaansa edellä ja moderni kirjailija jo ennen kuin modernin repertuaaria ymmärrettiin kirjallisella kentällä. (mts. 9-11.) Särkilahti rinnastaa (1973: 151) rouva Pyyn Uurron *Kypsyminen* (1935) ja *Rakkaus ja pelko* (1936) -romaanien rouva Pallakseen, joka kärsii siitä, että hänellä ei ole omaa kodin ulkopuolista elämää. En kuitenkaan tarkastele tätä yhteyttä omassa tutkimuksessani.

⁶⁸ Karkama 1995: 146.

⁶⁹ Vartio 1960: 5.

Identiteetti tarkoittaa yleiskielessä (ominta) olemusta, ominaislaatua, yksilöllisyyttä ja henkilöyttä⁷⁰ ja kirjallisuudentutkimuksen terminologiassa myös minuutta⁷¹. Arkielämässä puhutaan esimerkiksi etnisestä, kielellisestä, uskonnollisesta, sukupuolisesta tai kansallisesta identiteetistä, ja itseään – identiteettiään – etsivä ihminen on tyypillinen kaunokirjallisuuden teema⁷². Viime vuosikymmeninä yhteiskuntatieteissä ja humanistisissa tieteissä identiteetin teoreettisista lähtökohdista on keskusteltu paljon. Mistä oikein puhumme, kun puhumme identiteetistä – tai oikeastaan identiteeteistä? Kulttuurintutkija Jonathan Rutherfordin mukaan ihminen rakentaa itselleen identiteetikertomusta, jossa hän merkityksellistää ja tulkitsee itseään suhteessa toisiin⁷³. Eri aikakausina tämä kertomus on rakentunut eri tavoin.

Identiteetti on modernin subjektin muotoutumiseen liittyvä ontologinen käsite. Sosiologi Anthony Giddensin mukaan *minän* ja *sinän* käsitteet tunnetaan kaikissa kulttuureissa ja minä positioi itsensä refleктоimalla itseään sinään⁷⁴. Esimerkiksi Sigmund Freudin psykoanalyysin lähtökohdiana on minäksi tuleminen, joka alkaa varhaislapsuudessa vanhempiin samaistumalla ja vanhemmista erottautumalla. Näkyväksi ego, kuten Freud minuutta nimittää, tulee myöhemmin häiriötapahtumissa, esimerkiksi melankoliassa tai hysteriassa.⁷⁵ Varhainen filosofinen identiteetikäsitys oli essentialistinen⁷⁶, eli se lähti oletuksesta, että ihmisessä on autenttinen ydin, johon kaikki lopulta palautuu – ihminen on siis itsessään jotakin, jota hän voi kutsua identiteetikseen ja josta myös muut hänet tunnistavat. Yleisesti otaksutaan, että esimodernissa yhteisössä ihmisillä ei ollut tarvetta erottautua yksilöinä⁷⁷. Talonpoika syntyi ja kuoli talonpoikana, aatelinen aatelisena. Ihminen ikään kuin säilyi eheänä, koska säätykierto oli olematonta ja ihmiset esimerkiksi asuivat samassa paikassa –

⁷⁰ *Suomen kielen perussanakirja* 1990 [identiteetti]. Sosiaalipsykologiassa Saastamoinen (2006: 170) erottaa identiteetin minuuden käsitteestä. Minuus tarkoittaa yksilön reflektiivistä tietoisuutta itsestään ja identiteetti itsen tai muiden tekemiä määrittelyjä siitä, ”kuka minä olen” tai ”keitä me olemme”. Hän toteaa minuuden ja identiteetin käsitteitä käytettävän myös synonyymisesti.

⁷¹ Hosiailuoma 2003: 332-333 [identiteetti].

⁷² Identiteetin etsiminen on muun muassa tyypillinen kehitysromaanin teema. Väitöskirjassaan *Vapauden ja velvollisuuden ristiriita* (2000) Minna Aalto tutkii 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun naisten kirjoittamia kehitysromaneja (heräämistarinat) ja sivuaa myös naisen identiteetin rakentumiseen liittyviä kysymyksiä.

⁷³ Rutherford 2007: 9. Lehtosen mukaan (1996: 93) moderni ihminen rakentaa itselleen lohduttavan ”minätarinan”, koska yhtenäinen ja vakaa identiteetti on fantasiaa.

⁷⁴ Giddens 1991: 52-53. Subjektin historia liittyy René Descartesin filosofiaan, jossa hän erottaa aineen ja hengen eli ruumiin ja järjen toisistaan. Immanuel Kant luonnehti subjektia itsensä tiedostavana tietoisuutena, joka näkee maailman objektina. Modernisaation myötä subjektin suvereniteetti alkoi murentua ja 1960-luvulla ranskalaisessa filosofiassa puhuttiin jopa subjektin kuolemasta. Viime vuosikymmeninä subjekti on nähty moniaalle ulottuvana keskusteluna, jossa subjektipositio on kulloinkin määriteltävä tarkoitukseen sopivalla tavalla. (Lyytikäinen 1995: 7-11.)

⁷⁵ Ego tarkoittaa piilotajunnan (tiedostamattoman) ja yliminän välistä tiedostettua psyyken osaa. Freudin 1900-luvun alussa esittämät käsitykset identiteetin prosessinomaisuudesta ovat olleet lähtökohdiana myöhemmille identiteetikäsityksille. Freudin psykoanalyysistä oman versionsa ovat kehittäneet C. J. Jung ja Jaques Lacan. Freudiin ja Jungiin palaan myöhemmin tutkimuksessani, kun heidän teorioidensa avulla on luontevaa tarkastella *Kaikki naiset näkevät unia*-romaanin.

⁷⁶ Aristoteleen ja Platonin filosofiat edustavat ns. essentialistista ihmiskäsitystä, jonka mukaan ihmisellä on erityinen olemus (latinaksi *essentia*), joka määrää sen, millaiseksi hän kehittyy (Katso esimerkiksi Delius 2005: 10-15).

⁷⁷ Giddens 1991: 74-75. Katso myös esimerkiksi Hall 2005.

kylässä ja jopa rakennuksessa – koko ikänsä käymättä juuri missään muualla. Vielä ennen toista maailmansotaa agraarisessa Suomessa ihmiset saattoivat identifioitua sukuun, kotipaikkaan tai yhteiskunnalliseen asemaan.

Modernisaatio sysäsi ihmiset liikkeelle staattisista positioistaan ja Suomessa moderni-soituminen kiihtyi toisen maailmansodan jälkeen. Identiteetikysymykset askarruttivat evakkoja, sodasta palaajia, maalta kaupunkiin muuttajia ja monia muita suomalaisia. Entinen identiteetti pirstaloitui ja alettiin puhua identiteetikriisistä⁷⁸, josta voidaan olettaa myös rouva Pyyn kärsivän. Yhteiskuntatieteilijät ja kulttuurintutkijat ovat korostaneet viime vuosikymmeninä, että identiteetistä ei voida enää puhua yksikössä, vaan siitä pitää puhua monikossa. Jamaikalais-englantilaisen Stuart Hallin postmodernin kulttuurisen identiteetikäsityksen mukaan ihmisessä kamppailevat erilaiset identiteetit kuten esimerkiksi rotu, kansallisuus ja sukupuoli, jotka rakentuvat sosiaalisessa vuorovaikutuksessa⁷⁹. Sosiaalinen identiteetti tarkoittaa samaistumista erilaisiin sosiaalisiin ryhmiin ja erilaisissa sosiaalisissa rooleissa toimimista, mutta myös niistä erottautumista⁸⁰. Näin korostetaan identiteetin konstruktivisuutta: identiteetti rakentuu sosiaalisessa kanssakäymisessä ja toiminnassa.

Yhteiskuntatieteissä Erving Goffman tarkastelee sosiaalista identiteettiä William Shakespearelta lainatun ”elämä on teatteria” -metaforan avulla⁸¹. Arkielämässä kuten teatterissakin yksilö esittää roolia ja yhteisö on hänen yleisönsä. Elävässä elämässä maskin takaa ei kuitenkaan löydy todellista persoonaa, vaan ihminen on sitä, mitä hän esittää.⁸² Teatterin ja kirjallisuuden professori Malvin Carlson vertaa inhimillistä toimintaa performansitaiteeseen: arkielämässä yksilö pyrkii tekemään vaikutuksen katsojiin samaan tapaan kuin performansitaiteilija, jonka performanssi ei perustu valmiiseen käsikirjoitukseen vaan jonka hän aikaansaa tilannesidonnaisesti ruumiineen, tunteineen ja elämäkertoineen⁸³. Goffmanin ja Carlsonin teatterianalogioiden kautta tuotettu performatiivinen identiteetti on hyvä lähtökohta *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanin lukemiselle, sillä romaanissa käsitellään aitouden ja esittämisen problematiikkaa. ”Kuka katsoisi tätä kaunista käytöstä - -”, murehtii rouva Pyy yleisön puuttumista kahvipöydän ääressä yksin istuessaan.

⁷⁸ Hall (2005: 19- 21) kutsuu identiteetikriisiksi tilannetta, jossa vanhat identiteetit pirstaloituvat ja antavat tilaa uusille ja sirpaloituneille identiteeteille. Identiteettiä aletaan tutkia yleensä silloin, kun ihmiset eivät tiedä keitä he ovat yksilöinä ja millaisiin yhteisöihin he kuuluvat (Saastamoinen 2006: 173).

⁷⁹ Hall 2005: 21-23.

⁸⁰ Saastamoinen 2006: 172.

⁸¹ Richard Sennett puhuu *The Fall of Public Man* -teoksessa (1992) klassisesta theatrum mundi -asetelmasta, jonka juuret ulottuvat toisaalta Shakespearen aikaa kauemmas historiaan ja toisaalta lähemmäs nykyisyyttä: Platon vertaa *Lait*-dialogissaan inhimillistä elämää jumalien lavastamaan nukketeatteriin. Petroniuksen *Satyricon*-näytelmän mottona on: ”Elämä on teatteria.” Kristinuskon tulkinnan mukaan maailma on kuin teatteri, jota Jumala korkeuksista katselee. 1700-luvulla kristillinen näkemys sai väistyä ja maailmanteatterin uudeksi yleisöksi muodostuivat toiset ihmiset. Kyy-nisesti ajatellen ihmiset katselevat toistensa arkea. (mts. 34-35.)

⁸² Goffman 1971: 27-40. ”Persona” on alun perin tarkoittanut naamiota ja sen ilmentämä rooli on ”toinen luontomme”: ”Tämä naamio on eräässä mielessä ja varsinkin, jos se edustaa meidän omaa käsitystämme itsestämme – roolia, jonka pyrimme sisäistämään – meidän todellisempi minämme, minäihanteemme.” (mts. 29.)

⁸³ Carlson 2008: 19.

Identiteetin performatiivista luonnetta on lähestytty myös kielitieteen⁸⁴ näkökulmasta, jolloin maailman katsotaan rakentuvan kielellisesti esittämällä. Yksilö tuottaa identiteettiään puheessa, joka kuitenkin on olemassa oleva yhteiskunnallinen ja kulttuurinen diskurssi. Tämän käsityksen mukaan autenttista, olemuksellista subjektia ei ole olemassa, vaan identiteetit ovat aina sosiaalisessa kanssakäymisessä kielellisesti tuotettuja.⁸⁵ Diskursiivisesti tuotettu identiteetti konkretisoi- tuu esimerkiksi nimeämisen yhteydessä. ”Olenhan minä sentään rouva Pyy”, toteaa rouva Pyy toistamiseen. Rouvan kategoria tuotetaan performatiivisella toistolla ja se on sidoksissa yhteiskunnallisesti määriteltynä positioon. Nimeämällä itseään rouva Pyy tuottaa omaa identiteettiään. Sitä rakennetaan myös samaistumalla ja erottautumalla: rouvan kategoriaan samaistuminen merkitsee erontekoa muihin, esimerkiksi neidin tai lesken kategorioihin. Modernissa maailmassa samuus ei ole kuitenkaan yksiselitteistä vaan sekin sisältää jo itsessään eroja: ”en kai minä nyt sentään ole mikä tahansa rouva, verrata nyt minua sen lelukauppiiaan vaimoon, - -.”⁸⁶

Itsen sosiaalinen vertaaminen muihin tapahtuu peilaamalla. Yksilö positioi itseään sosiaalisessa kanssakäymisessä tarkkailemalla muihin tekemäänsä vaikutusta eli peilaamalla itseään muihin. Giddensin mukaan subjekti on arkipäivän valintoja tekevä kuluttaja ja elämäntyylin rakentaja, joka yrittää yksilöistyä eli erottautua massasta.⁸⁷ Sosiaalisesta erottautumisesta puhuu myös kulttuuriantropologi Pierre Bourdieu distinktioteoriassaan, jossa hän empiiristen tutkimusten perusteella hahmottelee erilaisia yhteiskunnallisia erottelujärjestelmiä. Moderni yhteiskunta on jakaantunut kenttiin, joilla ihmiset taistelevat esimerkiksi sosiaalisesta ja kulttuurisesta pääomasta. Voitosta ja tappioista rakentuu yksilön elämäntyyli eli *habitus*, jossa keskeistä on itselle edullinen erottautuminen muista. Siksi tärkeä kulttuurisen erottautumisen väline Bourdieun distinktioteoriassa on *hyvä maku* -käsite, joka erottelee yläluokan legitiimin eli hyvän maun, keskiluokan kulttuuritietois- sen maun ja työväenluokan vulgaarin maun⁸⁸. Rouva Pyy pyrkii erottautumaan naapurinrouvista taideharrastustensa ja kodin sisustamisen kautta: ”Minun kupeissani on sentään oma leimansa.”⁸⁹

Identiteettien moninaisuudesta ja pirstoutumisesta huolimatta moderni ihminen etsii koherenttia identiteettiä ja kysyy keskellä identiteettikriisiä oleellisen kysymyksen ”kuka minä olen”. Esimodernia eheää identiteettiä ei ole enää mahdollista tavoittaa. Hall näkee identiteetin jat-

⁸⁴ Lähtökohtana on J.L. Austinin puheaktiteoria, jota hän alkoi kehittää 1960-luvulla ja jota jälkistrukturalistisessa kielitieteessä ja feministisessä tutkimuksessa on kehitelty edelleen.

⁸⁵ Feministifilosofi Judith Butler käsittelee teoksessaan *Hankala sukupuoli* (1990, suomeksi 2006), miten sukupuoli ja seksuaalisuus muotoutuvat performatiivisesti teoissa ja kielessä, joita yhteiskunta ja kulttuuri muovaavat. Katso myös Rojola & Laitinen 1998.

⁸⁶ Vartio 1960: 26.

⁸⁷ Giddens 1991: 5-6, 52-53.

⁸⁸ Bourdieu (1984: 11-35). Keskiluokka pyrkii jäljittelemään yläluokan hyvää makua, joka banalisoitumisen jälkeen menettää merkityksensä ja yläluokkaa etsiytyy uusiin haasteisiin.

⁸⁹ Vartio 1969: 36.

kuvasti virtaavana, loputtomasti muovautuvana prosessina⁹⁰ ja puolalaisjuutalainen Zygmunt Bauman puhuu notkeasta modernista, jossa identiteetit näyttävät pysyviltä ja kiinteiltä vain välähdyksenomaisesti⁹¹. Kulttuurintutkija Jonathan Rutherford on nimennyt identiteettiä käsittelevän kirjansa *After Identity* (2007) ikään kuin identiteetti olisi päättynyt, mutta toteaa paradoksaalisesti, että olemme pääsemättömissä identiteetin käsitteestä:

Identity in the present is much harder to grasp. It is passing, and in its passing something new, as yet unidentifiable, is emerging. We are always in the midst of language and we are always in the process of making identity. We can speak of identity, but its passage through time, its multiplication and difference, disperses its narrative coherence. Identity begins to lose its meaning and on losing meaning it ignites a search for new meaning.⁹²

Tutkimukseni alaotsikossa *Modernin naisen identiteetin rakentuminen Marja-Liisa Vartion romaanissa Kaikki naiset näkevät unia* olen liittänyt identiteetti-käsitteeseen genetiiviattribuutin *naisen*, koska tutkimani romaanin päähenkilö on nainen. Nainen on tässä yhteydessä teokseen sisältyvä kategoria ja siihen liittyvät merkitykset avautuvat luennassani 50-luvun kontekstissa. Jo romaanin nimeen *Kaikki naiset näkevät unia* sisältyy monikkomuotoinen sukupuoli-kategoria naiset, jota vahvistetaan indefiniittipronominilla kaikki⁹³. Simone de Beauvoir tarkastelee naisen kategoriaa biologian (female) ja sosiaalisen kanssakäymisen (gender) näkökulmasta⁹⁴:

Nämä biologiset tosiasiat ovat äärimmäisen tärkeitä, niillä on ensiarvoinen rooli naisen historiassa ja ne ovat olennainen osa naisen aseman muotoutumisessa. - - Sillä kehomme avulla me hallitsemme maailmaa, joka ilmenee erilaisena eri tavoilla havaittuna. - - Mutta kieltäydymme hyväksymästä ajatusta, että ne määräisivät naisen kohtalon lopullisesti.

⁹⁰ Hall 2005: 39.

⁹¹ Bauman 2002: 103.

⁹² Rutherford 2007: 155.

⁹³ 50-luvun kontekstissa ”kaikki naiset” ei ole tulkittavissa ironisesti, esimerkiksi kyseenalaistamassa, voidaanko tällaista kategorista väitettä esittää.

⁹⁴ Butler epäluonnollistaa sukupuolen teoksessaan *Hankala sukupuoli* kiistämällä naisen kategorian ja todistamalla, miten sukupuoli tuotetaan diskursiivisesti. Butlerin ajattelu on vaikuttanut queer-teoriaan, jonka emansipatorinen tehtävä on purkaa heteronormatiivisuutta. Toril Moi (2005) kiistää Butlerin ajatuksia kysymällä ”What is a woman?” Hänen mukaansa feministinen teoria on ajautunut tilanteeseen, jossa nainen täytyy varustaa lainausmerkein, jotta tutkija välttyisi essentialismisyytöksiltä (mts. ix). Hän kehottaa feministiteoreetikkoja palaamaan Beauvoirin ajatukseen siitä, että nainen pitää määrittellä aina kulloisestakin tilanteesta käsin (the body is a situation) (mts. 59-72). Butlerille nainen on ideologinen konstruktio mutta Beauvoirille historiallisessa ja sosiaalisessa tilanteessa muovautuva olento. Moi korostaa myös, että Beauvoiria ei ole syytä nähdä essentialistina (vastakohtana Butlerin konstruktioismille), vaikka biologinen ruumis määrittää olemista, sillä Beauvoirin ajattelussa nainen-käsitteeseen liittyy paljon muitakin kuin biologinen sukupuoli (female) ja sosiaalinen sukupuoli (gender): ”All forms of sexual reductionism implicitly deny that a woman is a concrete, embodied human being (of a certain age, nationality, race, class and with a wholly unique store of experiences) and not just a human being sexed in a particular way.” (mts 35-36.)

Ne eivät riitä määrittelemään sukupuolten arvojärjestystä. Ne eivät selitä sitä, miksi nainen on Toinen.⁹⁵

Sara Heinämaan mukaan⁹⁶ Beauvoirin keskeiset kysymykset sex/gender-jaon sijaan ovat, mikä on nainen ja miten nainen on muodostunut. Näihin kysymyksiin ei Beauvoirilla eikä Heinämaallakaan ole johdonmukaisia ja ongelmattomia vastauksia. Monet naiskirjailijat ovat esittäneet samat kysymykset ja etsineet vastauksia – myös Vartio romaanissa *Kaikki naiset näkevät unia*.

Naisen identiteetti rakentuu useimmiten arjessa, joten *arki* on tutkimukseni toinen keskeinen käsite. Arki on itsestään selvä asia, koska sitä on ollut aina, mutta se on myös vaikeasti rajattava ja määriteltävä yhteiskuntatieteiden ja humanististen tieteiden käyttämä käsite⁹⁷. Ranskalaisen sosiologin Henri Lefebvren mukaan arki on modernin ajan esille nostama ilmiö, koska teollistumisen ja kapitalismin myötä aikaisemmin itsestään selvänä pidetylle olemiselle täytyi antaa nimi. Arkeen kuuluvat muun muassa perhe, yksityisyys, vapaa-aika ja työ. Erilaiset poikkeamat, esimerkiksi juhlat ja matkat, tekevät arjen näkyväksi. Arkielämän luonteeseen kuuluu, että arkea ei tiedosteta, vaan sitä eletään.⁹⁸ Arjen konnotaatioita ovat yleensä luonnollisuus, tavallisuus, tylsyys ja harmaus. 50-luvun modernismissa arkeen suhtaudutaan ambivalentisti, sillä toisaalta arki mielletään kaiken uuden ja kiinnostavan vastakohtaksi, toisaalta modernit kirjailijat kuvasivat arki-ihmisiä⁹⁹ ja modernit teolliset muotoilijat suunnittelivat arkiesineitä.

Arjen paikka on koti, mutta arkea eletään myös esimerkiksi työpaikoilla, kulkuvälineissä, kaduilla ja ostoksilla. Arjella ei siis ole spatiaalisia rajoja samaan tapaan kuin kodilla, joka Felskin mukaan on sukupuolitettu tila ja personoituu naisten paikaksi¹⁰⁰. Pohdin *koti*-käsitettä tarkemmin tutkimukseni luvussa *Kodittoman koti*. Arkea eletään päivästä päivään, joten erilaiset nukkumisen, syömisen, peseytymisen ja työnteon rutiinit toistuvat arjessa sukupuolesta, paikasta ja aikakaudesta riippumatta. Felski korostaa kuitenkin de Beauvoiria siteeraten, että erityisesti naisten arki on syklistä ja naiset kokevat huomisen eilisen toistona. Naisten arki rakentuu menstruaation sanelemasta biorytmistä, sosiaalisesta reproduktiosta siivoamisineen ja ruoanvalmistamisineen sekä kuluttamisesta. Arjen rutiinien kautta naiset elävät ikään kuin esimodernin syklin mukaisesti lineaarisesti etenevässä modernissa maailmassa.¹⁰¹ Arjen kuvauksessaan *Kaikki naiset näkevät unia*

⁹⁵ Beauvoir 1993: 34.

⁹⁶ Heinämaa 1996: 141-143, 176.

⁹⁷ Katso esimerkiksi Felski 2000:15 ja Jokinen 2003: 5.

⁹⁸ Lefebvre 2002: 226-235. Katso myös Felski 2000: 15-16.

⁹⁹ Esimerkiksi Makkosen (1992: 108) mukaan 50-luvun proosassa moderniksi koettiin nimenomaan tavallisten henkilöiden kuvaaminen.

¹⁰⁰ Tähän liittyy esimerkiksi se, että Freud mieltää talon (ja kodin) feminiiniseksi entiteetiksi. Toisaalta 1800-luvulta alkaen koti on kirjallisuudessa alettu nähdä myös naisten vankilana. (Felski 2000: 23.)

¹⁰¹ Felski 2000: 18-22. Katso myös Jokinen 2003: 8.

-romaanin on 1800-luvun realistisen kirjallisuuden perillinen¹⁰², mutta 1900-luvun jälkipuoliskon arkielämä näyttäytyy toisenlaisena kuin lähes sata vuotta aikaisemmin koettu ja eletty arki. Modernin arjen kuvauksen haasteet ovat toiset kuin realistisen tai naturalistisen romaanin.

Identiteetin ja arjen käsitteiden lisäksi käytän tutkimuksessani toistuvasti käsitteitä moderni, modernismi, modernisoituminen ja modernisaatio. Ne selittyvät osittain kirjallisuudentutkimuksen ulkopuolisesta, esimerkiksi sosiologisesta, teoriataustasta. *Moderni* tarkoittaa uutta ja siitä johdettu *modernismi* on perioditermi, jolla viitataan 1900-luvun ismeihin. Kirjallisuudentutkimuksessa modernismilla tarkoitetaan suomenruotsalaista 1900-luvun alkuvuosikymmenien modernismia ja suomenkielistä 50-luvun modernismia. Toisen maailmansodan jälkeen suomalaisessa kulttuurissa modernismi valtasi alaa myös kuvataiteissa, arkkitehtuurissa ja taideteollisuudessa. Eri taidelajien moderniksi tuleamista kutsutaan *modernisoitumiseksi*.

Sosiologiassa modernisoituminen eli *modernisaatio* tarkoittaa traditionaalisen yhteiskunnan muuttumista moderniksi yhteiskunnaksi¹⁰³. Moderni yhteiskunta on historiallisen kehitysprosessin tulosta. Suomessa modernin ajan alku ajoitetaan 1800- ja 1900-lukujen vaihteeseen ja modernisoitumisen katsotaan jatkuvan toisen maailmansodan jälkeen. Modernisaatio tarkoittaa esimerkiksi teollistumista, kaupungistumista ja individualisoitumisesta. Vartio kuvaa *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanissa modernia kaupunkielämää tavallisen ihmisen näkökulmasta. Aikaisemmin kaupunkielämää oli kuvattu lähinnä taiteilijoiden¹⁰⁴, intellektuellien ja flanöörien¹⁰⁵ kautta.

1.3. Tutkimuksen työvälineet

Lähden tutkimuksessani liikkeelle tutkimuskohteen lähiluvusta. Ensisijaista on se, mitä tekstissä itsessään on. Tämän lisäksi luen *Kaikkia naiset näkevät unia* -romaanin osana sen ilmestymisajan historiallista, sosiaalista ja kulttuurista kontekstia, koska monet kuvat ja ilmaisut aukeavat tästä kontekstista käsin. Tutkimusmetodini on *kontekstualisoiva lähiluku*. Kuljetan tutkimuksessani mukana 50-luvun yhteiskunnallista, sosiaalista ja kulttuurista elämää niiltä osin, kuin se on relevanttia

¹⁰² Riikka Rossi tarkastelee tutkimuksessaan *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa* (2009), millaisena arki näyttäytyy ranskalaisessa ja suomalaisessa kirjallisuudessa 1800-luvulla. Hänen mukaansa naturalistinen arki täytyy ymmärtää modernin kehyksissä. Arki kytkeytyi modernisaatioon ja siksi naturalistinen arki kuvattiin pessimistisesti. Silloin arki sai myös harmaan luonteensa. (mts. 150.)

¹⁰³ Katso esimerkiksi Jallinoja (1991) ja Bauman (2002).

¹⁰⁴ Jallinojan mukaan (1991: 43) taiteilijaelämä edustaa prototyypillisesti modernia elämää.

¹⁰⁵ Flanööri on nimetön kuljeskelija, joka tahtoo sulautua suurkaupungin väkijoukkoon siten, että ei tule itse paljastetuksi mutta voi sisältäpäin tarkkailla kaupunkilaisia.

ko. romaanin kannalta¹⁰⁶. Tämän lisäksi osoitan, miten *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanin käy dialogia sekä suomalaisen että länsimaisen kirjallisuuden kanssa¹⁰⁷.

Kontekstualisointi liittyy tutkimuksessani motiivitutkimukseen, sillä monet *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanin motiivit (ja myös kuvat) aukeavat ja saavat merkityksensä luettuina 50-luvun kontekstissa. Aikalaiskriitikot kiinnittivät huomiota romaanin yksityiskohtaiseen kuvallisuuteen, totesivat kuvien irrallisuuden¹⁰⁸ ja väsyivät kuvien seikkaperäisyyteen¹⁰⁹. Yleensä runouden yhteydessä puhutaan kuvista ja proosan yhteydessä motiiveista, mutta 50-luvun estetiikassa näitä käsitteitä käytettiin synonyymisesti. Runoissa esiintyvät runokuvat¹¹⁰ esiintyvät proosassa runokuvien tavoin toimivina motiiveina. Vartion tuotannossa – niin runoissa kuin proosassakin – on kyse samoista puista, linnuista ja arjen esineistä. *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanissa on myös paljon toistuvia motiiveiksi luokiteltavia tilanteita¹¹¹. Tutkimani kuva-motiivit ovat näin ollen arjen esineitä kuten huonekaluja ja vaatteita ja tutkimani tilannemotiivit tilanteita kuten kahvinjuontia tai rahasta puhumista. Myös yksittäiset arkiset mutta yhteyksissään hassunkuriset kuvat, esimerkiksi rouva Pyyn kassissa oleva sanomalehteen kääritty hauki, askarruttavat lukijaa, kuten 50-luvun runouden totunnaisia ajatuskuvioita häiritsevät kuvat. Modernin proosan lukijan on osallistuttava proosan luomisprosessiin samaan tapaan kuin modernin runon lukijan runon luomisprosessiin. Tämä edellyttää passiivisen lukijan sijaan irrallisia ja osittain absurdeilta tuntuvia kuvia tulkitsevaa aktiivista lukijaa. Modernin proosan lukeminen ei eroa oleellisesti modernin runon lukemisesta!

Kaikki naiset näkevät unia -romaanin aikaisemmissa luennoissa on erotettu erilaisia johtomotiiveja¹¹², jotka nimensä mukaisesti ovat teeman kannalta erityisen merkittäviä. Ervasti pitää romaanin johtomotiivina kahden naisen asetelmaa¹¹³, ja Särkilahti kutsuu omasta talosta haaveilua romaanin päämotiiviksi¹¹⁴. Tässä törmätään motiivin ja symbolin määritelmän raja-alueelle. Motiivi on tekstin rakenteellinen elementti – symboli puolestaan merkitsee konkreettista asiaa (talo), joka viittaa itsensä ohi (minuus). Symboli liittyy aina tiettyyn konventioon, eikä se ole ymmär-

¹⁰⁶ Raja-alue on tarpeen, sillä periaatteessa kontekstien määrä voi olla ääretön: kontekstilla on aina oma kontekstinsa. Kontekstoiminen merkitsee tutkimuksessani myös muiden tieteenalojen tutkimustulosten kuten esimerkiksi sosiologian, taidehistorian, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin tutkimustulosten hyödyntämistä. Katso esimerkiksi Hyrkkänen 1995 ja Grönstrand 2005.

¹⁰⁷ Viikari (1992: 37-38, 64-67) korostaa, miten 50-luvun kirjallisuus käy dialogia maailmankirjallisuuden kanssa ja sitä kautta siinä kuuluu suomalaiselle kirjallisuudelle uudenlainen vieras ääni.

¹⁰⁸ Suurpää 1961. Nykänen tarkastelee (2009: 262- 265) *Se on sitten kevät* -romaanin vuoden 2009 uusintapainoksen jälkisanoina ko. romaanin kuvallisuutta.

¹⁰⁹ Kinnunen 1961.

¹¹⁰ Kunnas 1981: 139-143.

¹¹¹ Hosiaislouma 2003: 600 [motiivi]; A Dictionary of Modern Critical Terms (1973).

¹¹² Katso esimerkiksi Hosiaislouma 2003: 370-371 [johtomotiivi].

¹¹³ Ervasti 1967: 64-65.

¹¹⁴ Särkilahti 1973: 143.

rettävissä ilman kontekstia¹¹⁵. *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanissa rakennetaan erilaisten talojen – vielä laajemmin ottaen erilaisten tilojen – kautta päähenkilön identiteettiä. Kahden naisen asetelmaa tarkastelen Ervastia laajemmin sisaruuden kautta, jonka määrittelen tarkemmin tutkimukseni neljännessä luvussa ”*Olisivat olleet kuin sisarukset*”.

Talon tapaan myös puut ja linnut ovat Vartion tuotannon toistuvia kuvia, joita ei voi käsitellä pelkästään motiivitasolla vaan tulkintaan on otettava mukaan niin puuhun kuin lintuunkin liittyvä symboliikka ja myös intertekstuaalisia kytköksiä. Linnut ovat läsnä Vartion tuotannossa runoista alkaen ja erityisesti (nimeä myöten) romaanissa *Hänen olivat linnut*. Linnulla on keskeinen tulkinnallinen merkitys myös *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanissa, jossa päähenkilö on nimetty linnun mukaan (pyy).

Jokainen kaunokirjallinen teksti – uusi tai vanha – asettuu tekstuaaliseen maailmaan. Julia Kristeva nimesi ilmiön vuonna 1969 intertekstuaalisuudeksi¹¹⁶ ja suomenkielisessä kirjallisuudentutkimuksessa siitä on tullut yleisnimi kaikelle, mikä liittyy eri tekstien välisiin yhteyksiin. Yrjö Hosiainluoma määrittelee intertekstuaalisuuden *Kirjallisuuden sanakirjassa* (2003) seuraavasti: ”Tekstin suhde muihin teksteihin; tekstienvälisyys.”¹¹⁷ Näin määriteltynä intertekstuaalisuuden käsite on hampaaton, koska se ei kykene yksinään erottelmaan ja hierarkkisoimaan erilaisia tekstejä tulkinnan pohjaksi. *Kaikkien naiset näkevät unia* -romaanin tekstiverkosto on niin monisyinen, että lankojen selvittämiseen tarvitaan tarkempaan erotteluun soveltuvia työkaluja.

Gérard Genette lähestyy tutkimuksessaan *Palimpsests*. (1982, englanniksi 1997) tekstuaalisuutta *transtekstuaalisuuden* käsitteen kautta, koska tekstuaalisuuden ilmiö on monialainen ja sen pilkkominen alakategorioihin täsmentää, millaisesta tekstienvälisestä suhteesta milloinkin on kyse. Hänen teoriassaan intertekstuaalisuus on vain yksi transtekstuaalisuuden alue. Suomessa Genetten ajatuksia on avannut muun muassa Pirjo Lyytikäinen artikkelissaan *Palimpsestit ja kynnystekstit* (1991). Hänen mukaansa oleellista on tekstien kerrostuneisuus, eli miten toisen tekstin läpi näkyy siihen vaikuttanut edeltävä teksti. Kyse ei ole biografisesta vaikutustutkimuksesta vaan poeettisesta teoskokonaisuuden hahmottamisesta, jossa keskiössä on aina tutkittava teksti.¹¹⁸ Makkonen tervehtii Genetten transtekstuaalisuutta helpottuneena artikkelissaan *Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?*: ”Loppumattoman intertekstuaalisuuden labyrinteissa ahdistunut lukija tervehtii Genetteä selväjärkisenä ja systemaattisena oppaana.”¹¹⁹

¹¹⁵ Katso esimerkiksi Lummaa 2007: 193-195.

¹¹⁶ Kristeva käytti intertekstuaalisuus-termiä ensimmäisen kerran Mihail Bahtinia käsittelevässä esseessään *Word, Dialogue and Novel* (1969) (Makkonen 1991: 18).

¹¹⁷ Hosiainluoma 2003: 357 [intertekstuaalisuus].

¹¹⁸ Lyytikäinen 1991: 145-147.

¹¹⁹ Makkonen 1991: 22.

Tutkimukseni työvälineet liittyvät Genetten määrittelemiin paratekstuaalisuuteen, hypertekstuaalisuuteen ja intertekstuaalisuuteen¹²⁰. Genetten alaluokat eivät ole absoluuttisia eivätkä niiden rajat kategorisia¹²¹. Luokittelu auttaa kuitenkin tekstuaalisten ilmiöiden hahmottamista, järjestämistä ja tulkintaa.

Paratekstuaalisuus kehystää tekstiä. Kyse on tekstin tulkintaa auttavista aputeksteistä eli kynnysteksteistä. Genette jaottelee paratekstit sen mukaan, miten läheisesti ne liittyvät varsinaiseen tekstiin. Kiinteitä paratekstejä ovat esimerkiksi tekijänimi, teosnimi, otsikot, omistukset, motot ja johdannot. Löyhempiä paratekstejä ovat teoskokonaisuuden ulkopuolella olevat teosta kommentoivat tekstit kuten arvostelut ja tutkimukset sekä biografinen materiaali kuten tekstiä kommentoivat kirjeet ja muistiinpanot. Nämä kaikki ovat relevantteja työvälineitä, mikäli ne valaisevat teoksen merkitystä ja auttavat tulkinnassa.¹²²

Vartio kirjoitti nuoruudessaan ahkerasti päiväkirjaa ja kävi kirjeenvaihtoa ystävättäriensä ja ensimmäisen miehensä Valter Vartion sekä avioeron jälkeen toisen miehensä Paavo Haavikon kanssa. Nämä biografiset dokumentit ovat ilmestyneet Anna-Liisa Haavikon toimittamissa koelmissa *Ja sodan vuosiin sattui nuoruus* (1994), *Nuoruuden kolmas näytös* (1995) ja *Lyhyet vuodet* (1996). Viimeksi mainitussa teoksessa olevia kirjeitä on myös Haavikon muistelmateoksessa *Vuosien aurinkoiset varjot* (1994). Päiväkirjoissaan ja kirjeissään Vartio pohtii melko satunnaisin merkinnöin teostensa syntyä ja niihin vaikuttaneita taustoja sekä reflektoi omaa lukemistaan ja kirjoittamistaan. Tätä kautta vahvistuvat esimerkiksi tekstissä olevat yhteydet Edith Södergranin sisaruusteemaan tai C.G. Jungin analyttiseen psykologiaan. Avaimia tulkintaan löytyy myös esimerkiksi *Unien maisema* -tekstistä, jonka Vartio kirjoitti unista osatakseen vastata unia ja unen näkemistä koskeviin kysymyksiin *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanin ilmestymisen jälkeen¹²³. Romanissa aktualisoituvat myös kirjeissä esille nousseet kirjailijan roolia ja modernia estetiikkaa koskevat kysymykset.

Hypertekstuaalisuudessa on Genetten mukaan kyse aikaisemman tekstin derivoitumisesta uudessa tekstissä, jolloin tekstien välinen yhteys on selkeästi osoitettavissa: Miten teksti B (hyperteksti) liittyy tekstiin A (hypoteksti)? Miten B on ikään kuin oksastettu A:sta? Hyperteksti ei kommentoi hypotekstiä – ei edes välttämättä mainitse sitä – vaan rakentuu sitä omiin tarkoituksiinsa

¹²⁰ Varsinaisesti Genette keskittyy tarkastelemaan hypertekstuaalisuutta teoksessa *Palimpsests* (1997) ja paratekstuaalisuutta teoksessa *Paratexts* (1997). Para- hyper- ja intertekstuaalisuuden alueen lisäksi Genetten teoriaan kuuluvat myös arkkitekstuaalisuus ja metatekstuaalisuus. Arkkitekstuaalisuudessa on kyse tekstin geneerisestä aspektista. Lukijan tehtävä on tunnistaa lajikoodeja ja kerrontamalleja vaikka niitä ei tekstissä mainittaisikaan. Metatekstuaalisuus on tekstikritiikkiä, jossa myöhempi teksti kommentoi aikaisempaa tekstiä. Kyse ei ole metafiktiosta eli tekstin sisäisestä kommentaarista vaan kahden tekstin välisestä kytköksestä.

¹²¹ Genette 1997a: 7-8.

¹²² Genette 1997b: 3; Lyytikäinen 1991: 148.

¹²³ Vartio 1996: 130-55.

muunnellen. Genette jakaa hypertextuaalisuuden imitaatioon ja transformaatioon. Yksinkertaistettuna imitaatiossa on kyse eri asian esittämisestä samalla tyylillä ja transformaatioissa saman asian esittämisestä eri tyylillä. Genette osoittaa, miten sekä Vergiliuksen *Aeneis*-eepoksen (suomeksi 1888)¹²⁴ että James Joycen *Odysseus*-romaanin (1922, suomeksi 1964) hypotekstinä on Homeroksen *Odysseia*. Vergilius imitoi homeerista muotoa mutta kertoo toisen tarinan, Joyce puolestaan transformoi Odysseian tapahtumat 1900-luvun Dubliniin.¹²⁵

Genette tarkastelee Miguel de Cervantesin romaanin *Don Quijote* (1605-1615, suomeksi 1877)¹²⁶ ja Gustave Flaubertin romaanin *Rouva Bovary* (1857, suomeksi 1928)¹²⁷ hypertextuaalisuutta transformaationa, jossa Don Quijoten perusasetelma on siirretty toiseen aikaan, paikkaan ja aiheeseen. Molemmissa romaaneissa ihanteellinen päähenkilö elää kirjoista oppimassaan valhemaailmassa ja rakentaa itselleen imaginaarista identiteettiä. He törmäävät kuitenkin arkitodellisuuteen, jossa heidän haaveksimansa maailma ei toteudu. Päähenkilöt ovat tosissaan, mutta lukija oivaltaa itsepetoksen.¹²⁸ Lyytikäinen puolestaan osoittaa *Rouva Bovaryn* ja Juhani Ahon Ahon *Papin rouva* -romaanin (1893) hypertextuaalisuuden.¹²⁹ Omassa tutkimuksessani osoitan, miten *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanin on myös oksastettu *Rouva Bovarysta* – tai miksei myös *Don Quijotesta* – vaikkakin täysin eri aikakauden ja erilaisen mentaliteetin näkökulmasta kuin Flaubertin romaani. *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanissa sen enempää kuin *Rouva Bovary* -romaanissakaan ei ole kyse vain ”yhdestä hullusta naisesta” vaan (naisten) oman itsensä etsimisestä paikasta ja aikakaudesta riippumatta.

Intertekstuaalisuus on Genetten mukaan selkeästi havaittavissa ja osoitettavissa olevaa toisen tekstin läsnäoloa toisessa tekstissä. Se on lokaalista tekstuaalisuutta, kun taas hypertextuaalisuus on poeettista tekstuaalisuutta. Eksplisiittisesti intertekstuaalisuus on lainaamista ja implisiittisesti allusoimista eli kangastuksenomaista viittaamista toiseen tekstiin. 50-luvun modernistit vihjailivat toisiin teksteihin ja leikittelivät irrallisilla detaljeilla¹³⁰, mikä näkyy myös *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanissa. Esimerkiksi rouva Pyyneen putkahtanut sitaatti ”jäisellä reellä sulaa maata pitkin” on peräisin Vartion *Seppelä*-kokoelman *Arvoitus*-runosta. Rouva Pyy ihmettelee unesta kerroessaan, mistähän moinen lause on tullut hänen mieleensä. Kirjailija on ikään kuin piilosilla lukijansa kanssa! Alluusio aiheuttaa myös tulkintaongelmia, sillä se saattaa olla häivytetty vihje¹³¹. Esimerkiksi *Viktoria*-teos, jonka rouva Pyy löytää kirjahyllyjä järjestäessään, toimii vihjeenä. Eris-

¹²⁴ *Aeneis*-eepos on suomennettu myös 1972, 1999 ja 2000.

¹²⁵ Genette 1997a: 5-6; Lyytikäinen 1991: 155-156.

¹²⁶ *Don Quijote* on suomennettu myös 1905, 1927-28 ja 1946.

¹²⁷ *Rouva Bovary* on suomennettu myös 2005.

¹²⁸ Genette 1997a: 150-151; Lyytikäinen 1991: 159.

¹²⁹ Lyytikäinen 1991: 169-176.

¹³⁰ Viikari 1992: 64-65. Katso myös Liukkonen 1993: 115-125.

¹³¹ Liukkonen 1993: 120-121.

nimi nimeää tunnetun teoksen (Knut Hamsunin romaani *Victoria. Rakkaustarina*, 1898; suomeksi 1913), mutta lukijan päätettäväksi jää, mikä merkitys sillä on romaanin intertekstuaalisessa kudelmassa.

Kaikkien naiset näkevät unia -romaanin sitaattit ja alluusiot eivät ole yksinomaan kirjallisia, vaan romaani viittaa myös kuvataiteisiin. Tutkimani romaani on taidehistoriaa opiskelleen Vartion¹³² kuvataiteellisin teos, sillä siinä on sekä modernin taiteen että vanhan taiteen luonnehdintoja; samoin siinä käsitellään sekä olemassa olevia taideteoksia että tiettyyn lajiin viittaavia hypoteettisia taideteoksia. Tällöin tullaan terminologiselle raja-alueelle: milloin on kyse kuvataidealluusiosta, milloin *ekfrasiksesta* eli visuaalisen taideteoksen verbaalisesta luonnehdinnasta¹³³?

Ekfrasis tarkoitti antiikin retoriikassa kuvallisuutta yleensä. 1700-luvulta alkaen ekfrasiksen merkityskenttä alkoi kaventua ja nykyään ekfrasis kytetään kuvataiteisiin – valokuviin, veistoksiin ja maalauksiin.¹³⁴ Olennaista on taideteoksen tunnistettavuus. Ekfrasikset voidaan jakaa todellisiin ja kuvitteellisiin ekfrasiksiin: Todellinen ekfrasis on olemassa oleva taideteos, joka mainitaan kaunokirjallisessa teoksessa ja jota kuvaillaan. Kuvitteellinen ekfrasis on esimerkiksi tiettyyn lajiin identifioitavissa oleva taideteos, vaikka ko. maalausta ei olisi varsinaisesti olemassa tai se on kadonnut, mutta sitä kuvaillaan kirjallisuudessa.¹³⁵ *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanissa on tulkinnan kannalta kaksi keskeistä ekfrasista. Toinen on rouva Pyy ostama moderni maalaus, jonka avulla hän rakentaa kaupunkilaista modernia habitustaan. Toinen on Michelangelon Sikstiiniläiskappeliin maalaama Delphica-niminen sibylla, jonka kautta kiteytyy päähenkilön identiteetin etsintä. Siksi sibylla esiintyy myös tutkimukseni nimessä.

Tutkimuksen eteneminen

Tutkimukseni luvussa *Kodittoman koti* luen *Kaikkia naiset näkevät unia* -romaanin *Kantelettaren* runon *Minä pyy pesätön lintu* hypertekstinä ja osoitan, miten koti ei ole paikka vaan emotionaalisesti rakentunut suhde paikkaan. Rouva Pyy on ensipolven kaupunkilainen, joka häilyy välitilassa

¹³² Vartio opiskeli Helsingin yliopistossa taidehistoriaa, estetiikkaa ja nykykansain kirjallisuutta. Filosofian kandidaatin tutkinnon hän suoritti vuonna 1950 ja pro gradu -työnsä hän teki taidemaalari Ilmari Aallosta (1981-1934), joka oli suomalaisen 1910-luvun taide-elämän merkittävä kubistinen kokeilija ja joka siirtyi 1920-luvulla koloristiseen ekspressionismiin. Opintojensa alkuvaiheessa Vartio meni naimisiin taidekauppias Valter Vartion kanssa, joten hän tutustui jo nuorena opiskelijana helsinkiläisiin taiteilijapiireihin. (Riikonen 2007.) Kuvanveistäjä Essi Renvall oli Vartion pitkäaikainen ystävä. Naiset tutustuivat, kun Renvall ikuisti Vartion kasvot Kalevalaisten naisten muistomerkkiin. (Renvall 1971: 116-118.)

¹³³ Hosiainluoma 2003: 172-173 [ekfrasis]. Katso myös esimerkiksi Mitchell 1994: 152 ja Mikkonen 2005: 262-263, 281-282.

¹³⁴ Mikkonen 2005: 264. Marita Hietasaaren mukaan (2010: 7) monet eri tutkijat ovat esittäneet ekfrasiksesta 1950-luvulta lähtien suppeita ja laajoja määritelmiä, mutta yksimielisiä he ovat olleet lähinnä vain siitä, että ekfrasista on vaikea määritellä ja että usein termi on lopulta muokattu omaan tutkimukseen ja kysymyksenasetteluun sopivaksi.

¹³⁵ Katso esimerkiksi Mikkonen 2004: 263, Kantola 2001: 64-69 ja Hollander 1988: 209-216.

maaseudun ja kaupungin välillä. Hän ei kotiudu uuteen kaupungin liepeille rakennetun asunalähiön rivitaloaluoneistoon, mutta ei voi myöskään palata juurilleen maaseudulle. Tarkastelen, miten rouva Pyy pyrkii haaveillessaan omasta talosta eheyttämään häilyvää identiteettiään.

Rouva Pyy – Rouva Bovary -luvussa luen *Kaikkia naiset näkevät unia* -romaanin Flaubertin *Rouva Bovary* -romaanin hypertekstinä ja modernina aviorikosromaanina. Osoitan, mitä yhtäläisyyksiä ja eroja on rouva Pyyssä ja Emmassa sekä heidän aviomiehissään ja rakastajissaan. Tutkin romaanin absurdeja, seksuaalisesti latautuneita kuvia, jotka ilmentävät 50-lukulaista sievistelevästä seksuaalidiskurssia. Hahmottelen, miten naisen identiteetti rakentuu 50-luvulla miehen varaan, esimerkiksi rouva-epiteetin kautta, ja miten rouva Pyy toisaalta turvautuu tähän rooliin ja toisaalta pyristelee siitä eroon.

Tutkimukseni neljännen luvun ”*Olisivat olleet kuin sisaruksesi*” lähtökohtana on Edith Södergranin runouden yhteys Vartion runoihin ja *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanin. Osoitan, miten rouva Pyy hahmottaa minuutensa rajoja suhteessa toisiin naisiin, mutta sisaruutta, yhteisymmärrystä, ei naisten kesken synny. Sen takia rouva Pyy etsii sukulaissielua puista Södergranin runojen ja myös Vartion omien runojen puhujien tavoin. Sisaruutta rouva Pyy etsii myös Michelangelon Vatikaanin Sikstiiniläiskappeliin maalaamasta Delphica-nimisestä sibyllasta (tai oikeastaan taidekirjassa olevasta ko. freskon kuvasta ja kuvauksesta). Se on päähenkilön identiteetin rakentumisen kannalta romaanin tärkein kuva. Cumaea-nimisen sibyllan kautta rouva Pyy pohtii suhdettaan edellisen sukupolven naisiin, joista ei ole modernin naisen malleiksi.

Viidennessä luvussa ”*Hän osasi osansa*” perehdyn siihen, millaiset kulissit rouva Pyy itselleen rakentaa. Moderni kaupunkilainen elämä on näyttäytymistä ja tarkastelen, miten rouva Pyy esittää erilaisia rooleja niin kotona kuin kodin ulkopuolellakin. Alaluvussa *Moderni ripittäytyjä* luen rinnakkain Freudin *Johdatus psykoanalyysiin* -teoksen 16. luentoa, jossa kerrotaan psykiatrin luokse tulevasta potilaasta ja tutkimani romaanin 18. lukua, jossa rouva Pyy käy psykiatrilla. Osoitan, miten Vartio kuvatessaan rouva Pyy:n tunnustuksia psykiatrin luona osoittaa tämän harhaisia käsityksiä itsestään ja parodioi modernia kaupunkilaista elämäntapaa.

Kuudennessa luvussa *Diletantti taiteen kentällä* syvennän modernin kaupunkilaisen arjen tarkastelua. Lähtökohtana ovat moderni kuvataide, taideteollisuus ja kirjallisuus. Osoitan, miten rouva Pyy haluaa erottautua kaltaisistaan keskiluokkaisista rouvista erilaisten taideharrastusten kautta. Rouva Pyy paljastuu koomiseksi henkilöksi, diletantiksi, joka kuvittelee olevansa taideasian-tuntija, taiteentekijä ja taiteilijoiden ystävä mutta jolta puuttuu näiden asioiden harjoittamiseen tarvittava lahjakkuus. Tässä luvussa tarkastelen myös rouva Pyy:n näkemää unta, jossa hän näkee itsensä merkittävänä henkilönä.

Seitsemännessä luvussa ”*Grazie, kiitos*” keskityn romaanin viimeiseen lukuun, jossa rouva Pyy vierailee Vatikanissa. Luen tämän luvun rinnalla Vartion *Maan ja veden välillä* -novellikokoelmassa ilmestynyttä *Vatikaani*-novellia ja Aino Kallaksen novellia *Lasnamäen valkea laiva*. Modernin turistin tavoin rouva Pyy on kokevinaan Italian-matkallaan Stendhalin syndrooman, koska hän näkee liian paljon merkittäviä taideteoksia yhdessä paikassa. Osoitan, miten rouva Pyy suhtautuu kaikkeen kokemaansa ja näkemäänsä ulkokohtaisesti ja pyrkii koko ajan olemaan askeleen edellä eikä kykene eläytymään mihinkään. Tarkastelen romaanin viimeisistä sanoista ”*Grazie, kiitos*” esitettyjä tulkintoja ja esitän oman tulkintani.

Käytän tästä eteenpäin luvuissa 2-7 *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanista lyhennettä *Kaikki naiset* ja taivutan sitä ilman romaani- tai teos-sanaa, koska joudun romaania analysoidessani ja tulkitessani toistamaan sen nimeä ja pitkän nimen toistaminen tekisi tekstistäni kankeasti luettavaa. *Kaikkien naisten* sitaateissa käytän tarvittaessa lihavoitteja korostaakseni havainnollistamaani asiaa. Tekstin sujuvuuden nimissä en mainitse sitä joka kerta erikseen.

2. KODITTOMAN KOTI

Paavo Haavikon kertoman mukaan¹³⁶ *Kaikkien naisten* idea syntyi Vartion Herttoniemen vuosina¹³⁷ kuulemasta tarinasta, jossa nainen vaati miestään rakentamaan perheen varallisuuteen nähden kohuttoman suuren talon. Elävässä elämässä ”nainen stressasi miehen loppuun”, mutta romaanissa perhe jatkaa elämäänsä kantakaupungissa vararikon jälkeen. Särkilahden mukaan Pyyin perheen taloprojekti on romaanin rakenteellinen elementti, koska se liittyy romaanin irrallisia lukuja toisiinsa: talosta haaveillaan, sitä suunnitellaan, rakennetaan ja lopuksi siitä joudutaan luopumaan¹³⁸.

Tarkastelen omassa tutkimuksessani Särkilahtea laajemmin taloa osana erilaisia tiloja sisältävää motiiviverkostoa, johon kuuluu rakenteilla olevan oman talon lisäksi asumisen eri muotoja kantakaupungissa, lähiössä ja maaseudulla. Erilaisten asumismuotojen – todellisten ja kuviteltujen – kautta rouva Pyy rakentaa minuuttaan. Tilakokemusten kautta etsitään vastausta identiteettiä koskeviin kysymyksiin: kuka minä olen, mistä minä olen kotoisin ja mihin minä nyt kuulun. Filosofin Edward S. Caseyin mukaan maailmassa olemisen merkitsee aina jossakin paikassa olemista. ”Missä minä olen” -kysymys sisältää myös kysymyksen ”kuka minä olen”, joten paikka määrittelee olemisen rajat. Paikka on osa identiteettiä, koska se identifioi ihmisen ja se muuttuu merkitykselliseksi tilaksi, kun siitä tulee koettu ja eletty tila.¹³⁹

Modernissa on keskeistä ajan ja paikan suhteen uudelleen organisoituminen. Lähes kaikkiin tunnettuihin kulttuureihin liittyvän aikadimension mennyt-nykyinen-tuleva suhteet muuttuvat modernissa. Traditionaalisessa elämänmuodossa korostui nykyisyys ja sen kiireetön jatkuvuus, kun taas modernissa korostuu nykyisyyttä verottava jatkuville muutoksille altis tulevaisuus. Globalisoituvassa maailmassa pienet yhteisöt rikkoutuvat ja traditio menettää merkityksensä. Tämän takia ihmiseltä puuttuu tutun yhteisön ja paikan tuoma turvallisuudentunne, mikä aiheuttaa ahdistusta.¹⁴⁰ Rouva Pyyin tarina on modernille tyypillinen paikaltaan siirtymisen kertomus¹⁴¹, jossa traditionaalinen elämisen malli on menettänyt merkityksensä ja jossa on siirrytty uuteen aikakauden ja paikkaan. Tässä myllerryksessä päähenkilö joutuu rakentamaan uudelleen suhteen itseensä ja kotiseutuunsa. Paradoksaalisesti koti ei ole enää kotiseudulla, mutta kotia ei myöskään löydy uudesta kotipaikasta. Modernisaatio pakottaa määrittelemään uudelleen kotiseudun ja kotipaikan käsitteet.

¹³⁶ Haavikon haastattelu 13.7.2006.

¹³⁷ Vartio asui Herttoniemessä Karhutie 25:ssä Valter Vartion kanssa tammikuuhun 1954.

¹³⁸ Särkilahti 1973: 143.

¹³⁹ Casey 1993: 15-45.

¹⁴⁰ Giddens 1991: 33.

¹⁴¹ Hallin (2005: 13, 19-20) mukaan 1900-luvun moderni paikaltaan siirtymisen kertomus tarkoittaa subjektin siirtymistä vakaasta vakiintuneesta kulttuurisesta ja sosiaalisesta paikasta epävakaiseen uuteen paikkaan, mikä aiheuttaa yksilölle identiteettikriisin eli horjuttaa käsitystä itsestään yhtenäisenä subjektina.

Felski julistaa *The Invention of Everyday Life* -esseessään kotielämän ja modernin elämän yhteensopimattomuutta: ”The vocabulary of modernity is a vocabulary of anti-home.” Moderniin liittyvät liike, pakeneminen, rajojen rikkominen ja vieraus, kun taas kotiin liittyvät staattisuus, toisto, turvallisuus ja kotoisuus.¹⁴² Näin ollen koko kodin käsite on muuttunut modernisaation myötä, sillä modernissa emotionaalisesti latautunut kodin käsite ei enää yhdisty tiettyyn paikkaan. Arkkitehtuuria tutkineen Kirsi Saarikankaan mukaan moderni koti ei ole koskaan valmis vaan muovautuu koko ajan uudelleen asukkaiden ja ympäristön vuorovaikutuksessa. Se käsittää asunnon fyysisen tilan lisäksi esineet, asukkaiden väliset suhteet ja ilmapiirin eli koti on moniulotteinen eletty tila, jossa tila, aika ja asukkaat kietoutuvat yhteen.¹⁴³ Koti on myös monin tavoin sukupuolittunut tila, jonka lähtökohtana on ajatus siitä, että mies rakentaa konkreettisen talon ja että nainen luo talosta kodin.¹⁴⁴

Nostalgian historiaan perehtyneen Karin Johannissonin mukaan koti on maantieteellinen paikka, jolloin on kyse seudusta, paikasta tai rakennuksesta. Koti on myös kulttuurinen tila, jolloin taas on kyse traditiosta, yhteenkuuluvuudesta ja tunteesta.¹⁴⁵ Hän tarkastelee kotia vastakoh-taparin koti-koditon kautta, jonka paralleelisia adjektiivipareja ovat lämmin-kylmä tai pehmeä-kova. Koti on privaatti intiimi tila, jonka vastakohtana on julkinen anonyymi tila. Koti merkitsee yksityisyyttä ja erottautumista ulkomaailmasta. Kodittomuus taas tarkoittaa kodin menettämistä, mikä voi olla sekä fyysistä kodin menettämistä että henkistä kodista etääntymistä. Kodinkaipuu kohdistuu menetettyyn kotiin, mutta se ei välttämättä merkitse talon tai yksittäisen paikan kaipuuta vaan lapsuudessa koetun turvallisuudentunteen kaipuuta, minkä Johannisson nimeää nostalgiaksi.¹⁴⁶ Mikä tahansa nykyisyydessä – esine tai haju – saattaa herättää lapsuudenkodin muiston. Johannisson kutsuu tätä herättäjää *muistipaikaksi*. Nyky aika on valinnut muiston, mutta samalla muistetaan jotakin kadonnutta. Muistipaikka viittaa todellisuuteen, mutta sillä on oma todellisuutensa.¹⁴⁷

Kaikkien naisten miljöönä on 50-luvun Helsinki, joten Vartion kaupunkitila on hyvin erilainen kuin esimerkiksi Hämäläisen *Säädyllinen murhenäytelmä* -romaanin (1941) 30-luvun Töölö. Vartio sijoittaa kodin sotien jälkeen rakennetulle uudelle asuinalueelle, jossa elämä on erilaista kuin perinteisessä suomalaisessa pikkukaupungissa tai kantakaupungissa. *Kaikkien naisten* ensimmäisen luvun alussa rouva Pyy perheineen on muuttanut uudelle asuinalueelle uuteen rivitaloon. Pian rouva Pyy alkaa haaveilla omasta talosta. Modernin asunnon kehkeytymistä ja sen merkityksiä

¹⁴² Felski 2000: 23.

¹⁴³ Saarikangas 2006: 222-223, 237.

¹⁴⁴ Katso esimerkiksi Bachelard 2003 ja Saarikangas 2006: 225, 233.

¹⁴⁵ Johannisson 2001: 31.

¹⁴⁶ Johannisson 2001: 32-39.

¹⁴⁷ Johannisson 2001: 154.

tutkineen Saarikankaan mukaan *Kaikkien naisten* tapahtumat sitovat romaanin modernismin ytimeen ja erilaiset paikat ja tilat ovat luettavissa rouva Pyyn mielen paralleleina.¹⁴⁸

Marja-Liisa Vartion romaani *Kaikki naiset näkevät unia* (1960) sijoittuu uuden lähiön rivitaloalueelle. Siinä lähiön uusi asuinympäristö hahmotuu sopeutumattoman rouva Pyyn näkökulmasta kuvattuna ennen kaikkea naisten välisten sosiaalisten suhteiden repivänä verkostona, johon päähenkilö samanaikaisesti haluaa kuulua ja jota vastaan hän kapinoi pyristelemällä siitä irti. Miehet ovat ulkopuolisia. Lähiön samanaikainen puolimaalaisuus, modernius ja väljyys kontrastoituu teoksessa keskikaupungin ahtaaseen ja tunkkaiseen asuntoon, johon Pyyt joutuvat köyhtyessään muuttamaan. Rouva Pyyn psyykinen kriisi kiinnittyy pakolliseen asunnon vaihtoon ja lisääntyneeseen liikenteeseen kytkeytyvään kaupunkipelkoon.¹⁴⁹

Fyysinen ja henkinen maalta kaupunkiin muutto liittyy *Kaikissa naisissa* erilaisiin asumismuotoihin ja siksi talo, ikiaikainen ihmissielun vertauskuva¹⁵⁰, on romaanin keskeinen kuva. *Kaikkien naisten* kirjoittamisen aikaan Vartio oli erityisen kiinnostunut C. G. Jungin ajattelusta¹⁵¹, ja romaania on kutsuttu Vartion jungilaisimmaksi romaaniksi. Jungilaisuuden leiman romaani on saanut ilmeisesti sen nimen *Kaikki naiset näkevät unia* takia, mutta jungilaisen romaanista tekee erityisesti se, miten päähenkilön sielunmaisemaa piirretään erilaisten asuinpaikkojen – talojen – kautta. Jung tarkastelee taloa arkkityyppisenä ihmismielen rakennelmana, ja hänen ajatuksiaan edelleen kehitellen ranskalainen filosofi Gaston Bachelard pitää taloa ihmisen sisimmän olemisen topografisena mallina. Bachelard hahmottaa talon runollisesti kokonaisvaltaisena elämisen ja kokemisen paikkana. Talo tarjoaa samaan aikaan joukon hajanaisia kotoisuuden kuvia ja kuvien kokonaisuuden – kosmoksen. Asuja kokee talon subjektiivisesti ja se täyttyy ajatuksista, muistoista ja unista. Talo on asujansa suoja ja sen synonyymeja ovat pesä, ensimmäinen merkittävä suoja ja syntymäkoti. Talo – pesä, suoja ja koti – luo Bachelardin mukaan modernissa maailmassa turvallisuutta, koska se karkottaa ihmiselämän satunnaisuutta ja rohkaisee jatkuvuuteen. Vertauskuvallisesti talo pitää ihmisen pystyssä rajuilmallakin.¹⁵²

¹⁴⁸ Saarikangas 2002: 455.

¹⁴⁹ Saarikangas 2002: 454

¹⁵⁰ Esimerkiksi *Uudessa testamentissa* Jeesus puhuu ruumiinsa temppelistä (Joh. 2:19-21).

¹⁵¹ Tarkastelen *Kaikkien naisten* jungilaisia heijastuksia tarkemmin tutkimukseni luvussa rouva Pyy näkee suuruusunia.

¹⁵² Bachelard 2003: 74-131.

2.1. ”Minä, pyy, pesätön lintu”

Rouva Pyyin sukunimi Pyy on sinänsä realistinen linnun nimeen perustuva sukunimi, joka on tilastojen mukaan tyypillinen evakkoperheen nimi¹⁵³. 50-luvun modernistit suosivat nimettämiä henkilöitä ja myös Vartio jättää nimeämättä monta sivuhenkilöä kuten esimerkiksi rouva Pyyin rakastajan tai *Mies kuin mies, tyttö kuin tyttö* -romaanissa Leenan tapaaman miehen. Tässä kontekstissa rouva Pyyin nimi on erityisen merkityksellinen ja sukunimen merkitykset aktivoituvat intertekstuaalisessa luennassa, jolloin pitää ottaa huomioon sekä pyy-lintuun liittyvät luonnontieteelliset faktat että kulttuuriset konnotaatiot.

Luonnossa pyy on vaatimattoman värinen säikky paikkalintu, joka pesii maahan¹⁵⁴. Sen yleisyyttä suomalaisessa luonnossa kuvaavat sananlaskut ja sanonnat, esimerkiksi: ”parempi pyy pivossa kuin kymmenen oksalla” tai ”pienenee kuin pyy maailmanlopun edellä”. Lintua on pidetty vapauden vertauskuvana¹⁵⁵, joten juuri pyy valitseminen päähenkilön nimeksi on Vartiolle tyypillistä ironiaa. Pyy on lentotaidoiltaan ja ulkomuodoltaan vaatimaton lintu – kaikkea muuta kuin vapauden vertauskuva. Kuitenkin fyysisesti pienikokoinen ja pienen linnun nimeä kantava rouva Pyy suurenee omissa kuvitelmissaan. Rouva Pyyin kohdalla nimen paradoksaalisuutta lisää vielä se seikka, että kyse on aviomiehen nimestä – lainahöyhenistä.

Kulttuurisesti pyy allusoi kansansatuun *Pyyn tarina*¹⁵⁶ ja *Kantelettaren* toisen kirjan 226. runoon *Minä, pyy, pesätön lintu*¹⁵⁷. *Pyyn tarina* on syntytarina siitä, miten sanonta ”pienenee kuin pyy maailman lopun edellä” on syntynyt. Yhdessä kansansadun versiossa tarina sijoittuu muinaiseen Palestiinaan, jossa Jeesus ratsastaa hevosella kirkkoon kuulemaan messua. Hänen tielleen lentää häränkokoinen pyy ”semmoisella voimalla, että maa järähti”. Jeesus pelästyy, ajaa kivikkoon ja ratsulta katkeaa jalka. Jeesus parantaa hevosen ja rankaisee pyytä ”suuruutensa ylpeydestä” määrämällä tämän pienemään pienenemistään maailman loppuun asti siten, että se viimein mahtuu lentämään sormuksen läpi¹⁵⁸. Samalla pyy tuomitaan ikuisiksi yksinäiseksi: ”Ja siitpä pyy on muuttunut kaukaisten korprien hiljaiseksi linnuksi, joka kohtaloansa surren alakuloisesti kyyhertää

¹⁵³ Uusi suomalainen sukunimikirja 1988 [Pyy].

¹⁵⁴ Koskimies 2007: 135.

¹⁵⁵ Biedermann 1993: 196-198 [lintu].

¹⁵⁶ *Keskikoulun lukukirja* 1939: 13; *Suomen lasten eläinsadut* 1997: 148.

¹⁵⁷ *Kalevalan* ja *Kantelettaren* runoissa lintusymboliikka liittyy eri-ikäisiin ja eri elämänvaiheissa eläviin naisiin. Naisista kutsutaan alliksi, sorsaksi, kanaksi ja jopa joutseneksi. Linnut kuvaavat naiskokemusta Vartion tuotannossa esikoisrunokokoelmasta *Häät* (1952) alkaen aina postuumisti ilmestyneeseen *Hänen olivat linnut* -romaniin (1967) saakka (Katso esimerkiksi Alhoniemi 1972: 13).

¹⁵⁸ Kansansadun hypotekstinä on *Luukkaan evankeliumin* 18. luvun (18-30) kertomus hallitusmiehestä, joka kysyy Jeesukselta, miten hän voisi ”perää” iankaikkisen elämän. Jeesus toteaa: ”Helpompi on kamelin käydä neulansilmän läpi kuin rikkaan päästä Jumalan valtakuntaan.”

yksinäisyydessään.” Romaanissa syntytarina on käännetty pääläelleen, sillä rouva Pyy haluaa päästä mitättömyyden rangaistuksesta ja tavoittelee jälleen ”häränkokoisuutta”. *Kaikkien naisten* keskeinen idea on, miten mitätön rouva Pyy haluaa olla enemmän kuin on. Suuruuskuvitelmat näkyvät kaikessa, mihin rouva Pyy ryhtyy asumisjärjestelyistä taidehankintoihin.

Kansanruno *Minä pyy, pesätön lintu* on *Kaikkien naisten* hypoteksti sekä rakenteellisesti että temaattisesti¹⁵⁹. Romaanin kuvio ikään kuin toistuu runossa miniatyyriin. *Minä, pyy, pesätön lintu* -runo jakaantuu kolmeen osaan¹⁶⁰: Kahdessakymmenessä ensimmäisessä säkeessä runon puhuja kuvailee entistä minäänsä (säkeet 1-6, 12-20) ja nykyistä minäänsä (säkeet 7-11). 14 viimeistä säettä luonnehtivat runon puhujan kodittomuutta (säkeet 21-35). Nykyisyydestä runon puhuja puhuu preesensissä ja nuoresta minästä imperfektissä, täydellisesti päättyneessä aikamuodossa, jolloin nykyisyys eroaa selkeästi menneisyydestä. Myös rouva Pyy pohtii nykyistä olemistaan ja katsoo haikeasti taaksepäin lapsuuteensa ja nuoruuteensa. Modernia fiktiivistä identiteettiä rakennetaan nimenomaan menneisyyden ja muistojen kautta¹⁶¹. Kummassakin tekstissä on kyse arkkityypisestä kodittomuudesta ja sen synnyttämästä eksistentiaalisesta ahdistuksesta, vaikka kansanruno kuuluu traditionaaliseen agraariin maailmaan ja *Kaikki naiset* moderniin kaupunkilaiseen maailmaan.

Nostalgikko vai melankolikko?

Minä, pyy, pesätön lintu -runo on sijoitettu *Kantelettaren* toisen kirjan Naisten lauluja -osaston alaryhmään ”Muissa tiloissa”. Kansanrunoutentutkija Satu Apo luokittelee sen huolilauluksi¹⁶². Runon sijoituspaikan perusteella kyse ei ole minin huolista vaan naimattoman naisen orpoudesta ja kodittomuuden tunteista. Lintuun samaistumalla (minä, pyy) runon puhuja suhteuttaa oman eksistenssin sä kotiin, pesään, kaiken olemisen lähtökohtaan:

Minä, koppelo, ko’iton,
minä, kana, kartanoton,
minä, pyy, pesätön lintu.

¹⁵⁹ Katja Seutu osoittaa väitöskirjassaan *Olla elävän sanat* (2009), miten myös Maila Pylkkösen modernien roolirunojen taustalla ”ikään kuin soi” kansanrunous: ”Naisten arkea on tuotu esiin suomalaisen kansanrunouden ajoista lähtien yksilöllistä kokemusta esittävinä monologeina, jotka yhä vieläkin kutsuvat tunnistamaan esitettyä mielenmaisemaa ja eläytymään siihen.” Esimerkkirunona Seutu siteeraa nimenomaan *Minä pyy pesätön lintu* -runoa. (mts. 219-221.)

¹⁶⁰ Runo on tutkimukseni liitteenä.

¹⁶¹ Rojola 1995: 26.

¹⁶² Apo 1981: 53.

Bachelard käsittelee pesää primitiivisenä kuvana, jonka lähtökohtana on alkukantainen kokemus turvapaikasta. Pesä on linnulle ”elämän koti”, koska hautominen suojaa munasta kuoriutuvaa poikasta. Bachelard samaistaa pesän poikasen höyhenpeitteeseen, joka suojaa poikasta ennen omien höyhenten kasvua.¹⁶³ Näin pesä mieltyy turvallisuuden ja läheisyyden tyyssijaksi. Runon puhuja on pesätön, kaikkea suojaa vailla. Rouva Pyy puolestaan kokee olevansa henkisesti koditon, vaikka hänellä on fyysinen koti. Hän ei sopeudu yhteenkään asuntoon eikä hänen unelmiensa talo koskaan valmistu. Satunnaisesti rouva Pyy kuitenkin tavoittaa pesän kokemuksen. Lumisateella hänen ei tarvitse lähteä mihinkään eikä kukaan todennäköisesti tule käymään. Hän on nietosten keskellä pesässä ja uskoo kokevansa olonsa turvalliseksi, koska hän voi välttää sosiaaliset kontaktit:

Rouva Pyy seisoi ikkunan luona ja oli tyytyväinen, kun satoi lunta. Nietokset kasautuivat oven eteen ja ikkunan alle, ne antaisivat hänelle oikeuden istua tämän päivän sisällä suojassa lumen keskellä. (63.)

Runon puhuja ja rouva Pyy katsovat taaksepäin ja muistelevat auvoista lapsuuden ja nuoruuden aikaa – runon puhuja järjestelmällisesti ensimmäisissä säkeissä ja rouva Pyy fragmentaarisesti erilaisten tunnetilojen siivittämänä läpi romaanin. Nuori minä näyttäytyy muistoissa kukkana, ikiaikaisena nuoruuden vertauskuvana. Myös rouva Pyyn ajatuksissa kukkametaforat ja -vertaukset toistuvat kuin kansanrunossa:

Olin ennen kuin olinki,
olin kuin **omenankukka**
tahi tuores **tuomenkukka**;
olin **mansikka** mäellä,
punapuola kankahalla¹⁶⁴

Omenankukka, sanoi nainen. – **Omenankukka**. Hän näki miehen ottavan mukavan asennon, näki kädet, jotka pantiin ristiin rinnalle. Mies ei ilmeisesti ollut ymmärtävinään tai ei yksinkertaisesti muistanut, **ketä hän oli kutsunut omenankukaksi**. (160.)

Ja **hän joka joskus oli ollut kuin lemmikinkukka**: pieni, siro, hyvin hoikka. Eikä hän ollut edes lasten synnyttyä lihunut, ensin oli, mutta sitten oli taas laihtunut ja pysynyt hoikkana. Kun hänellä silloin toisen lapsen jälkeen oli kerran ollut sininen puku, **hän oli ollut kuin lemmikinkukka, oli joku sanonut**. (122.)

¹⁶³ Bachelard 2003: 224.

¹⁶⁴ *Kanteletar* 1966: 178.

Kukkien väriin liittyy moninaista symboliikkaa. Hento vaaleanpunertava omenankukka ja puhtaan valkoinen tuomenkukka kuvaavat nuoren naisen viattomuutta. Punainen marja liittyy hedelmällisyyteen ja sininen lemmikinkukka viittaa salaisuuteen ja sisäiseen antautumiseen.¹⁶⁵ Lapsuudessa ja nuoruudessa elämän tarjoamat mahdollisuudet ovat edessäpäin ja ne näyttävät houkuttelevina ja kauniina. Kukat ja vuodenaikaan liittyvä ”kesäinen päivän nousu” ovat vahva kontrasti nykyisyydelle, jonka kuvia kansanrunossa ovat ”pimiä pilven ranta” tai ”syksy-yö suruinen”. Syksyyn kiteytyy myös rouva Pyy alakuloisuus. Kaupunkielämä ei kiinnity vuodenaikoihin, vaan ne kulkevat huomaamattomasti ohi, mikä merkitsee elämisen tunteen kadottamista:

– Ajatella, taas on syksy. Ja niin kuin sitä kesää odotetaan ja sanotaan että pian tulee kesä. Ja sitten kun se tulee, ei edes ehdi huomata kun se taas on mennyt. Toista oli maalla, siellä pakosta huomasi kun vuodenajat vaihtuivat. Nyt on olevinaan niin kiire ettei ehdi katsella ympärilleen edes sen vertaa. Ja joka vuosi on samanlainen, elämä kuluu ettei sitä huomaakaan. (107.)

Koti on emotionaalinen paikka, jossa fyysistä tilaa tärkeämpiä ovat perhesuhteet. Kansanrunon puhuja rakentaa kotoisuuden tilaa käymällä läpi perheenjäsenet allitteraatioihin perustuvien lintumetaforien kautta. Emon edessä runon puhuja kokee olleensa koppelo, naarasmetso, joka kuuluu metsäkanojen sukuun kuten pyykin: ”Olin ennen kuin olinki / - - / koppelo emon ko’issa,” Emo saa poikasen tuntemaan itsensä naarasmetsoksi (koppelo) ja siksi isommaksi ja merkittävämmäksi kuin mitä se todellisuudessa on. Taaton edessä runon puhuja samaistuu taviin, joka on pieni sorsalintu. Tytär ei ole mitään suurta isän edessä. Sisarussarjan liittyvät lintumetaforat ovat yleisnimiä vesilintu ja sirkkunen, mikä spesifiöitymättömyydessään korostaa sisarusparven suuruutta ja sisarusten marginaalisuutta turvallisuuden tunteen synnyttäjinä.

Rouva Pyy muistaa erityisesti äitiään ja tätiään, jotka näyttävät unissa ja esiintyvät lapsuusmuistoissa. Kuolleeseen äitiin on säilynyt emotionaalinen suhde ja lapsuudenkoti mieltyy kodiksi nimenomaan äidin kautta. Edellisen sukupolven naiset eivät kuitenkaan kelpaa modernin naisen malliksi, mitä käsittelen tutkimukseni luvussa ”*Olisivat olleet kuin sisaret*”. Isä ja veljet liittyvät nykyisyyteen. Heidän kanssaan rouva Pyy on riidellyt perinnöstä, ja välit ovat menneet poikki. Hän ei ole enää tervetullut kotitaloonsa, jota hallitsevat isä ja veljet vaimoineen.

Rouva Pyyille lapsuus ja nuoruus merkitsevät ensisijaisesti taloa, talonpoikaista paikkaa, maahan, sitoutumista: ”Minä olen syntynyt ja kasvanut suuressa maalaistalossa, - -.”¹⁶⁶ Se

¹⁶⁵ Biedermann 1993: 153-154 [kukka].

¹⁶⁶ Vartio 1960: 195.

identifioituu kodiksi, jonka kaltaista kaupungista ei löydy. Asuessaan yhden kesän maalla rouva Pyy rinnastaa kaiken lapsuudenkotiinsa:

Minä oikein nautin, kun sain katsoa miten korret kasvoivat ja kasvoivat ja alkoivat sitten kellastua. **Oli niin kuin ennen kotona** - -. (208.)

– Sinussa on vielä tuota maahenkeä. [aviomies]
– Niin, sano muuta. Minä selitin lapsille juurta jaksain miten viljat kylvetään ja miten leikattiin **kun minä olin kotona**. (209.)

Kotitalonsa yhteydessä rouva Pyy kokee suurenevansa kuten kansanrunon puhuja äitinsä yhteydessä. Rouva Pyy toteaa useaan otteeseen ”olenhan minä sentään talosta”. Talonpoikaiset juuret ovat ylpeyden aihe, vaikka yhteydet sukulaisiin ovat katkenneet.

Sekä rouva Pyy että kansanrunon puhuja ovat joutuneet jättämään lapsuudenkotinsa eikä sen tilalle ole löytynyt paikkaa, jossa olisi kodin tuntu. Runon puhuja kysyy: ”Missä nyt minun kotini,/ kussa kurjan kartanoni?” Rouva Pyy puolestaan on joutunut perintöriitojen takia eroon sukulaisistaan: ” - - siellä on minun kotini eikä minulla ole sinne menemistä. Sellainen talo, ja minä olen siitä talosta, - - .”¹⁶⁷ Runon puhuja toteaa lintumetaforin olevansa ko’iton koppelo, kartanoton kana ja pesätön pyy. Rouva Pyy puolestaan toteaa kävelevänsä kerjäläisenä. Aikuistuminen merkitsee yksinäisyyttä ja kodin tunteen katoamista: koppelon pojilla on koti mutta koppelo itse on koditon. Runossa pesän, kodin ja kartanon antiteeseja ovat maantiellä oleva maja, turpeessa oleva tupa ja aidanseiväs (aian soppi). Näillä metaforilla produsoidaan aikuisuuteen liittyviä yksinäisyyden ja turvattomuuden tunteita. Maantie on läpikulkupaikka, eikä sieltä löydy mitään pysyvää: turve on upottavaa vailla kiinteää pohjaa ja aidanseiväs kaikessa avoimuudessaan on suojan vastakohta. Kodittomuuden hyperbola on runon päättävä luettelo kodista kaikkialla – maalla, merellä ja ilmassa – eikä siksi missään. Rouva Pyyn kodittomuus ilmenee muun muassa siten, että hän ei käytä kodin nimitystä muista kuin lapsuudenkodistaan tai haaveidensa talosta.

Sävyltään rouva Pyyn ja kansanrunon puhujan murhe on erilaista. Rouva Pyy kokee oman eksistenssinsä toisin kuin osaansa resignoitunut runon puhuja. Runon nimeksi nostettu säe ”minä, pyy, pesätön lintu” osoittaa runon puhujan olotilan pysyvyyttä. Rouva Pyyn mielialat sen sijaan vaihtuvat tiheään. Hän on nostalgikko, joka kokee lapsuuden kotitaloon konkretisoituvaa lapsuuden ja nuoruuden kaipuuta¹⁶⁸. Kansanrunon puhuja puolestaan on murheelleen omistautunut melankolikko¹⁶⁹. Nostalgia on luonteeltaan menneisyyteen kohdistuvaa kaihoa mutta ei estä tulevai-

¹⁶⁷ Vartio 1960: 233.

¹⁶⁸ Kukkonen 2007: 15.

¹⁶⁹ Freud 2005: 159. Freudin mukaan melankolikko kärsii suuresta menetyksestä, mikä ilmenee muun muassa itsetunnon laskuna, voimakkaina itsesyytöksinä ja toiminnan lamaantumisenä (mts. 158-159).

suuteen liittyvää toimintaa. Rouva Pyy elää menneisyydessä tai tulevaisuudessa mutta nostalgikon tavoin hän on kykenemätön elämään nykyisyydessä. Kansanrunon puhuja sen sijaan kokee melankoliaksi miellettyä alakuloa ja masennusta¹⁷⁰ eikä hän odota enää tulevaisuudelta mitään. Rouva Pyy nykyisyys on välitilaa, josta hän odottaa koko ajan pääsevänsä pois. Lassila toteaa rouva Pyyin olevan sekä sukupuolensa että sukupolvensa takia välitilan ihminen¹⁷¹.

2.2. Välitilan poetiikkaa

Lähes kaikki 50-luvun kirjailijat rakensivat teoksissaan yhteiskunnallista ja kulttuurista välitilaa suljetun tilan motiiveilla ja kronotoopeilla, sillä suomalaisessa kulttuurissa elivät rinnakkain esimoderni agraarinen ja moderni urbaani traditio aina 1800-luvun lopulta 1950-luvun alkuun saakka. Karkama määrittelee välitilan umpioksi, maagilliseksi piiriksi, josta puuttuu aukaiseva ja eteenpäin vievä voima. Se asettuu nykyisyyteen menneen ja tulevan väliin, ja siitä on vaikea murtautua ulos.¹⁷² Ervasti puolestaan puhuu välivaiheesta, joka on niin ikään vanhan ja uuden väliin asettumisen vaikeutta ja murroksen hallitsemattomuutta¹⁷³. Viikari havainnollistaa tilanteen Tuomas Anhavaa siteeraten ”ei kenenkään maaksi”, joka on ajaton trooppi mutta joka korostuu erityisesti sotien jälkeisessä suomalaisessa proosassa. Ei kenenkään maa edellyttää blokkeja, rintamalinjoja ja vastakkainasetteluja.¹⁷⁴ Välitilaa, välivaihetta tai ei kenenkään maata havainnollistamaan edellä mainitut tutkijat ovat valinneet Lassi Nummen *Maisema*-novellin, jossa nimetön desantti harhailee rintamalinjojen välissä. Sota toimi vedenjakajana, joten 50-luvun välitilallisuus merkitsi polariteetteja ennen sotaa - sodan jälkeen, perinteinen-moderni, maaseutu-kaupunki.

Välitila on Vartiolle tyypillinen trooppi, sillä kaikissa hänen proosateoksissaan eletään murrosaikaa. Se näkyy jo vuonna 1955 ilmestyneen novellikokoelman *Maan ja veden välillä* nimessä. Niminovelli on uni, jossa minäkertoja pyrkii unessa monta kertaa taloon, jossa ei ole mitään tuttua, vaikka siinä pitäisi olla. Hän joutuu toteamaan: ”Talo oli vieras, minulla ei ollut oikeutta jäädä siihen.”¹⁷⁵ Minäkertojan on lähdettävä pois – entiseen ei ole enää paluuta – ja hän joutuu rantaan, jossa sen enempää maa kuin vesikään ei ota häntä puoleensa. Minäkertoja jää välitilaan, jossa mystisesti siniset rakeet suurenevat, kimaltavat ja muuttuvat mustiksi. Samaan tapaan arvoitukselli-

¹⁷⁰ Kukkonen 2007: 42.

¹⁷¹ Lassila 1990: 459. Välitila ei sinänsä ole uusi ja ainutlaatuinen toisen maailmansodan jälkeiseen murrokseen liittyvä kokemus, sillä 1900-luvun alkupuolella ihmisten on tulkittu myös eläneen ”jonkinlaisessa välitilassa matkalla vanhasta uuteen” (Hapuli etc. 1992: 100).

¹⁷² Karkama 1994: 175, 219-240.

¹⁷³ Ervasti 1967: 38-39.

¹⁷⁴ Viikari 1992: 32-34.

¹⁷⁵ Vartio 1955: 76.

nen on *Kaikkien naisten* viimeinen luku, jota käsittelen tutkimukseni seitsemännessä luvussa ”*Grazie, kiitos*”. Karkaman mukaan maaginen piiri alkaa aueta *Vartion Maan ja veden välillä* -kokoelman novelleissa. Vartion välitila ei ole yhtä ehdoton kuin esimerkiksi Nummen, sillä Vartion novelleissa erottuu tie toiseen maailmaan, joten Karkaman mukaan Vartio kyseenalaistaa 50-luvun mieskirjailijoiden pessimismia.¹⁷⁶ Vartion proosa on sukupuolisidonnaisempaa ja -tietoisempaa kuin aikalaismieskirjailijoiden, sillä hän tutkii nimenomaan naisen mahdollisuuksia selvitä välitilassa.

Vartion proosassa tehdään sekä fyysistä että henkistä muuttoa maalta kaupunkiin. *Se on sitten kevät* -romaanin tapahtumat sijoittuvat maalaistaloon kaupungin lähelle. Päähenkilöt – talosta kotoisin oleva karjakko ja kiertelevä sekatyömies – ovat rakennemuutoksessa mukana olevia puolimaalaisia. *Mies kuin mies, tyttö kuin tyttö* -romaanin maalaistyttö muuttaa romaanin puolen välin jälkeen pientilalta kotiapulaiseksi nimeämättömään kaupunkiin. *Tunteet*-romaanin maalaistyttö puolestaan yrittää sopeutua opiskelijaelämään Helsingissä ja hänestä tulee turkulainen kotirouva. *Hänen olivat linnut* -romaanin tapahtumat sijoittuvat selkeimmin maaseudulle, jossa eletään myös vanhan ja uuden murrosaikaa. *Kaikissa naisissa* välitilan ongelma on keskeinen koko romaanin komposition kannalta ja oleellinen osa teeman rakentumista. Välitilan motiiveja ovat uusi asuinalue, lähiö, ja uusi asumismuoto, rivitalo. Näiden tilakokemusten kautta maalta kaupunkiin muuttanut rouva Pyy miettii identiteettiään.

Lähiö, vieraantumisen paikka

Suomi muuttui toisen maailmansodan jälkeen traditionaalisesta maatalousvaltaisesta yhteiskunnasta moderniksi teolliseksi yhteiskunnaksi. Maalta kaupunkiin muuton seurauksena esimerkiksi Suur-Helsingin asukasluku lähes kaksinkertaistui vuosina 1950-72¹⁷⁷. Tämä aiheutti rakentamispaineita ja vanha kaupunkirakentamisen malli muuttui. Suljettu ja tiivis korttelikaupunki koettiin aikansa eläneeksi ja ahdistavaksi, joten metsiin ja pelloille, kaupungin ulkopuolelle aiemmin rakentamattomaan maastoon, rakennettiin asumalähiöitä¹⁷⁸, joista myöhemmin alettiin käyttää nimitystä lähiö. Sananmukaisesti lähiössä eletään lähellä: lähiön asukkaat käyttävät lähipalveluita, naapurit asuvat

¹⁷⁶ Karkama 1994: 228.

¹⁷⁷ Katso esimerkiksi Kortteinen 1982: 28.

¹⁷⁸ Riitta Hurmeen (1991: 174-177) mukaan *lähiö* on kiinteä kaupunkirakenteesta erillinen mutta varsinaisesta kaupungista riippuvainen asuinalue, jonka olemassaolo perustuu kaupungin työpaikkoihin, palveluihin ja joukkoliikenneyhteyksiin. (Katso myös Saarikangas 2002: 11-14, 381.) Käytän tutkimuksessani ytimekästä ja kuvaavaa lähiö-käsitettä, vaikka sitä ei mainita *Kaikissa naisissa*. 50-luvulla puhuttiin liitosalueista ja uusista asuinalueista

lähellä, lähiöt sijaitsevat lähellä kaupunkia¹⁷⁹. Lähiö on oikeastaan olemassa vain toisena, sillä se määrittyy suhteessa kaupungin keskusta.

Lähiöistä tuli sodanjälkeisen asuntopolitiikan ja arkkitehtuurin ihanne, sillä luonnonläheisyys ja perhekeskeisyys olivat lähiörakentamisen johtotähtiä. Uusi asumisen ideologia korosti tilaa, valoa ja ilmaa, joiden nähtiin puuttuvan vanhasta kaupunkitilasta. Suunnittelun lähtökohtana oli luonnonläheisyys, jolloin auringonvalon tuli tunkeutua avarille pihaille ja uudelleen organisoi-
tuihin sisätiloihin.¹⁸⁰ Luonnon ja asunnon välistä rajaa häivytettiin suurilla ikkunoilla; ihmiset elivät ikään kuin luonnon keskellä vaikka asuivat modernissa asunnossa. Lähiö määrittyy näin ollen myös suhteessa maaseutuun.

Uudet asuinalueet suunniteltiin lapsiperheille: isä kävi töissä lähiön ulkopuolella ja äiti hoiti lapsia kotona, joten lähiöistä tuli naisten ja lasten tila. Kerrostalojen ohella lähiöihin rakennettiin rivitaloja, joita pidettiin erityisen sopivina lapsiperheille. Usein rivitalossa asui perhe, joka Pyyn perheen tavoin haaveili omasta talosta mutta jolla ei ollut varaa hankkia sitä. Saarikankaan mukaan lähiörakentamista leimasi modernistinen ihanne kaikille ja kaikkialle sopivista keskiverto-asunnoista. 50-luvun lehdissä ja mainoksissa lähiö esiteltiin ihanteellisena asuinpaikkana.¹⁸¹

Uuden kaupunkitilan keulakuva oli Heikki von Hertzenin suunnittelema Tapiola, joka sai nimensä kansanperinteestä ja jossa korostui luonnon ja kaupungin yhteensulautuminen. Sitä ja muita metsään rakennettuja lähiötä kutsuttiin metsälähiöiksi¹⁸². Modernissa lähiörakentamisessa toteutui suomalainen raivaajamentaliteetti. Ammoisista ajoista alkaen esimerkiksi kaskenkaataajat ovat raivanneet, asuttaneet ja sivilisoineet metsää. Sotien jälkeinen moderni kaupungistuminen merkitsi Suomessa lähiöitymistä, jossa dikotomia kesyttämätön metsä ja asutettu maa häiriytyi.¹⁸³ Saarikangas pitää lähiötä kaupungin paradoksina, koska luonto tuotiin kaupunkiin ja kaupunki vie-
ttiin metsään¹⁸⁴. Näin ollen lähiö on vastakohtien väliin asettuvaa välitila, sillä se ei ole maaseutua mutta se ei ole myöskään kaupunkia. Lähiössä asuvat ihmiset eivät ole kaupunkilaisia sanan perinteisessä merkityksessä mutta eivät myöskään maalaisia. Suurin osa uusien lähiöiden asukkaista oli

¹⁷⁹ Saarikangas 2006: 197.

¹⁸⁰ Saarikangas 2002: 376-379, 398 ja 490-494.

¹⁸¹ Saarikangas 2006: 199.

¹⁸² Tapiolasta tuli lähiörakentamisen prototyyppi, ja se oli uusista metsälähiöistä laajin, kunnianhimoisin ja kansainväli-
sesti tunnetuin. Tapiolan esikuvan mukaan 50-, 60- ja 70-luvuilla Helsingin ympärille rakennettiin Herttoniemi, Haaga, Pihlajamäki, Kontula, Myllypuro ja Vuosaari. (Saarikangas 2002: 398-420) Lähiörakentamisen kiihdyttyä ihmisläheinen ideaali sai kuitenkin väistyä tehokkuus- ja taloudellisuusajattelun tieltä. Kortteisen mukaan (1982: 14) lähiöiden arvostelu alkoi 1970-luvulla. Jouluaattona 1972 Mauno Saari kirjoitti Helsingin Sanomiin pamfletinomaisen tekstin *Uuden rodun evankeliumi*, jossa hän kuvaili lähiöarjen ankeutta. Monet arkkitehdit alkoivat hävetä ”luomuksiaan”, mutta Kortteisen lähiötutkimukseen osallistuneet asukkaat suhtautuivat kuitenkin positiivisesti asuinalueeseensa.

¹⁸³ Saarikangas 2006: 217-218.

¹⁸⁴ Saarikangas 2002: 492; 2006: 212.

niin sanottuja ensipolven kaupunkilaisia, jotka tavoittelevat rouva Pyyntä tavoin kaupunkilaista identiteettiä.

Kaikkien naisten ensimmäisessä luvussa rouva Pyy perheineen on juuri muuttanut uudelle asuinalueelle uuteen rivitaloasuntoon. Hän miettii Rautatietorilla kotimatkaansa: ” - - menee siitä alas ja tietylle laiturille odottamaan tiettyä bussia, joka vie hänet tiettyyn kaupunginosaan, ja sitten hän menisi tiettyyn taloon ja tiettyyn asuntoon, numero on 8 A.”¹⁸⁵ Rouva Pyy on vaikea identifioida kotiseutunsa kaupunginosan, talon, asunnon ja numero-kirjain-yhdistelmän perusteella. Deiktinen tietty-luonnehdinta on paradoksaalisesti sekä lähentävä että etäännyttävä. Toisaalta sillä yritetään tehdä vierasta tutuksi ”tietyksi”, toisaalta sillä etäännytetään edelleen jo muutenkin anonyymeja tiloja. Lähentämällä ja etäännyttämällä rouva Pyy omaksuu uutta rooliaan lähiön asukkaana, joka määrittelee kotipaikkansa kaupunginosan, talon ja asunnon perusteella eikä pelkän kaupungin nimen perusteella. Kokemus on ahdistava, koska kodin konnotaatioita ovat tutuus ja turvallisuus eivätkä suinkaan numeroihin ja kirjaimiin liittyvä anonymisuus ja sen mukanaan tuoma kasvottomuus. Persoonattomat numerot ja kirjaimet eivät kuulu henkilökohtaisesti koettuun ja elettyyn tilaan. *Kaikissa naisissa* ei varsinaisesti kuvata uutta asumalähiötä, mutta se hahmottuu fragmentaarisesti rouva Pyyntä naapureihin liittyvissä puheissa ja ajatuksissa, joita käsittelen tutkimukseni neljännen luvun alaluvussa *Lähiö naisten kilpailun näyttämönä*.

Lähiöluonto merkitsee rouva Pyyllä eri vuodenaikoina eri tavalla likaantuvia lattioita ja aurinko näyttäytyy verhojen auringonkukkakuvioiden kautta. Hän positioi itsensä uudessa asuinympäristössä erojen kautta, sillä hän vertaa kaikkea lähiössä kokemaansa siihen, miten ”ennen maalla” toimiin ja elettiin. Agraarikulttuurissa elämä jäsenyksi vuoden kierron ja luonnossa tapahtuvien muutosten mukaan toisin kuin uudella asuinalueella. Rouva Pyy lievittää ahdistuneisuuttaan ulkoilemalla lähiluonnossa. Hän pyrkii rekonstruoimaan talojen väliin jätetyssä metsässä lapsuutensa vuodenaikoihin liittyviä luontokokemuksia:

Hän oli lähtenyt kävelemään, kulkenut talojen ohitse, valaistun alueen ulkopuolelle ja siitä tielle, joka halkoi metsää. Hän oli kulkenut, ja alkanut pelätä. Ei se ollut pimeänpelkoa ollut, ei hän pelännyt, että tiellä saattaisi sattua jotakin. - -

Kun hän oli huomannut että oli syksy taas, hän oli tahtonut elää sen edes yhtenä iltana. Likaisista lattioista hän oli tiennyt syksyn, ja kevään kurasta, jota kantautui lasten vaatteiden ja kenkien mukana huoneisiin. Sellaisista hän oli tiennyt vuodenaikojen vaihtelut. Ja hänestä oli tuntunut ettei hän enää muistanut syksyä syksyksi, ja hän

¹⁸⁵ Vartio 1960: 99.

oli ajatellut, ettei mikään mahti maailmassa estäisi häntä tänä iltana sitä näkemästä. Oli käynyt tärkeäksi kulkea pimeässä ja märässä tuulella, hengittää syvään ja täyttyä tällä syksyllä. Ja tuuli; hän oli pysähtynyt ja kuunnellut, kun metsä kohahti ja vaimeni taas. Hän oli sulkenut silmänsä, tuntenut aivan vieressä kuin jonkin mahtavan olennon läsnäolon, miehenmuotoinen, miehen olkapää johon nojata; miehen raskas hengitys; ja olento oli ollut väkevä ja tyyni ja silti syvästi murheellinen. Ja hän oli avannut silmänsä, kääntynyt takaisin päin ja tullut valaistulle tielle kylmälle ja siniselle. (117-118.)

Rouva Pyy:n kokemus on Vartion proosalle tyypilliseen tapaan etäännytetty. Päähenkilö muistelee kokemaansa ja eläytyy siihen jälkeenpäin. Syksyinen metsä on muistipaikka, joka saa hänet pohtimaan laajemmin olemassa oloaan. Myyteissä metsä on tiedostamattomaan rinnastettavissa oleva kulttuurin vastakohta, koska metsä on arvaamaton ja pelottava. Metsä on myös yksinäisten mietiskelypaikka.¹⁸⁶ Rouva Pyy:n muistikuvassa on kaksi metsää: lähiön metsä, jonka läpi kulkee valaistunut tie, ja muistoihin tallentunut lapsuuden kotiseudun metsä. Viimeksi mainitun metsän rouva Pyy haluaa tavoittaa sulkemalla silmänsä. Silmien sulkeminen merkitsee erottautumista nykyhetkestä ja tunteiden tasolla siirtymistä toiseen tilaan. Näin hän yrittää tavoittaa lapsuutensa metsään liittyviä tuntemuksia. Katsomisen sijaan kuulo- ja hajuaisti korostuvat, koska ne liittyvät irrationaaliseen tunteiden kieleen läheisemmin kuin katse, joka on aina sidoksissa rationaaliseen nykyisyyteen.

Rouva Pyy elollistaa kokemuksensa ja mieltää metsän maskuliiniseksi turvallisuutta merkitseväksi olennoksi. Metsä määrittyy samaan tapaan isälliseksi entiteetiksi kuin koti äidilliseksi. Lähiömetsässä oleva valaistunut tie rikkoo rouva Pyy:n kokemuksen ja palauttaa hänet takaisin nykyisyyteen. Satujen metsässä valo merkitsee pelastumisen toivoa tai varjeluksen läsnäoloa¹⁸⁷. Nyt kylmä ja sininen valo merkitsee lumouksen rikkoutumista. Rouva Pyy ei pelkää lähiömetsää, jossa saattaa kohdata laitapuolen kulkijoita¹⁸⁸, mutta hän pelkää itseään ja paluuta todellisuuteen. Hän ei halua kohdata omaa ahdistustaan.

Uusi kaupunkitila on arvaamaton ja pelottava, mutta luonnon kiertokulkuun perustuva ja vakaisiin rooleihin nojaava maalainen elämäntapa on tuttua ja turvallista. Rouva Pyy kaipaa lapsuudenkotiinsa ja muistelee nostalgisesti lapsuudenkesiä. Vietettyään kesän maaseudulla hän toteaa miehelleen:

¹⁸⁶ Biedermann 1993: 222-223 [metsä].

¹⁸⁷ Biedermann 1993: 222-223 [metsä].

¹⁸⁸ Kortteisen (1982: 143-145) mukaan lähiössä pelättiin ja koettiin turvattomuuden tunteita: ”Ympäristö on uusi ja kolkko, ihmiset vieraita ja kylmän tuntuista ja samalla saa lehdistä lukea jengitappeluista ja kellarimurhista.” Keskustaan liittyvät pelot ikään kuin siirtyivät lähiöihin.

Kyllä

- -

tämä kesä on sentään tehnyt minulle hyvää. Olen pitkästä aikaa oikein elänyt kesän. Ajattele että minä näin alusta loppuun tuon vehnän.

Minä

- -

oikein nautin, kun sain katsoa miten korret kasvoivat ja kasvoivat ja alkoivat sitten kellastua. Oli niin kuin ennen kotona, - - . (207-208.)

Vehnän kasvaminen alusta loppuun edustaa ennakoitavissa olevaa ja siksi turvallista syklistä elämisen mallia. Viljan kasvu merkitsee elämän perimmäisten kysymysten – syntymän ja kuoleman – äärellä olemista. Kyse on myös elämän edellytyksistä: ravinnon tuottamisesta. Karkaman mukaan moderni kriisikokemus syntyy juuri siitä, että yksilö ei ole enää työsuhteessa luontoon ja siksi hän ei koe olevansa kotona¹⁸⁹. Kaupungissa – myös metsälähiössä – ihminen on irti maasta, josta hän on itse lähtöisin ja johon hänen elämänsä perustuu. Lähiön luonnonläheisyys ei ole sama asia kuin ihmisen olemassa ololle keskeinen luontosuhde. Vartio osoittaa, miten ihmisläheiseksi suunniteltu metsälähiö lupaa asukkailleen jotakin sellaista, mitä se ei ole.

Rouva Pyy vertaa lähiöelämäänsä maalaiselämään mutta ei kuitenkaan viihdy enää maaseudullakaan saatikka kaipaa sinne jäämistä. Pyy perheelle on aikaisemmin ennen romaanin tapahtuma-aikaa tarjoutunut mahdollisuus muuttaa maaseudulle, mutta nimenomaan rouva Pyy on halunnut jäädä kaupunkiin. Huvilalla häntä häiritsevät kärpäset, hän kärsii veden kantamisesta ja muista primitiivisen maalaiselämän rasituksista. Maatalon elämästä hän muistaa myös sen ikävät puolet: ”Ja hän muisti, miten kotona aina ennen oli saanut tehdä työtä hämärään iltaan saakka. Oli aina kylmä, käsiä palelsi, aina oli likaista ja aina satoi.”¹⁹⁰ Tätä muistoa voidaan pitää kuitenkin satunnaisena maalaiselämän ihannoitua varjostavana mustana pilvenä, sillä rouva Pyy vaalii mielessään mieluummin positiivisia muistoja.

Vartio ottaa *Kaikissa naisissa* kantaa 50-luvun moderniin kaavasuunnitteluun, jossa Tapiolan kaltaisilla metsälähiöillä yritettiin tasoittaa vanhan ja uuden maailman rajaa. Valistuksesta lähtien rakentamiseen on liittynyt ajatus siitä, että arkkitehtuuri on sosiaalisen muutoksen väline ja että ihmisiin voidaan vaikuttaa muuttamalla heidän elinympäristöään¹⁹¹. Koko tuotannollaan Vartio osoittaa, että ihmisen mentaalinen matka maalta kaupunkiin on hidas. Sitä ei edesauta metsään rakennettu asuinalue. Lähiö vain produsoi väliaikaisen tilan, jossa uuteen kaupunkilaiseen olemisen tapaan on yhtä vaikea kiinnittyä kuin vanhasta agraarisesta olemisestä päästä irti. Vartio kuvasi

¹⁸⁹ Karkama 1994: 193.

¹⁹⁰ Vartio 1960: 12.

¹⁹¹ Saarikangas 1999: 261.

kriittisesti uutta kaupunkitilaa vuonna 1960 – paljon ennen 60- ja 70-lukujen lähiörakentamisen buumia. Suomalaisessa kirjallisuudessa lähiöelämää kuvattiin yleisesti vasta seuraavilla vuosikymmenillä¹⁹².

Rivitalo kuin kanakoppi

50-lukua on kutsuttu kodin vuosikymmeneksi, koska edellisellä vuosikymmenellä käyty sota oli horjuttanut kollektiivista turvallisuudentunnetta ja perhearvot koettiin perheenjäsenet erilleen heittäneiden sotavuosien jälkeen tärkeiksi. Suurperhe, jossa useampi sukupolvi asui saman katon alla ja joka perustui taloudelliseen yhteenkuuluvuuteen, alkoi olla historiaa. Ydinperheihanteen muotoutumista tutkineen Katja Yesilovan mukaan perhekäsitys kiteytyi 50-luvulla nykyaikaiseksi ydinperheeksi, johon kuuluivat isä, äiti ja heidän yhteiset lapsensa ja joka perustui emotionaaliseen yhteenkuuluvuuteen. Ydinperheestä tuli normaalin perheen malli, ja ikiaikaiset perheroolit alkoivat muuttua. Perinteinen länsimainen perhe (ja myös suomalainen perhe) on isän perhe, eli se perustuu patriarkaaliseen isän valtaan ja perhettä määrittää kotitalouden käsite. Moderni ydinperhe on äidin perhe, eli sitä leimaa käsitys perheestä biologisena, psykologisena ja sosiaalisena yksikkönä.¹⁹³ Muutos näkyy esimerkiksi sanastossa: isännästä tulee isä ja perheenemännästä äiti¹⁹⁴. 50-luvun perheideologiassa äiti oli perheen keskushenkilö ja hänen tehtävänsä oli luoda viihtyisä ja turvallinen koti miehelle ja lapsille. Muiden hyvinvoinnista huolehtiminen katsottiin äidin ensisijaiseksi tehtäväksi.

Ydinperheessä yksityisen ja julkisen raja piirtyy tarkasti toisin kuin patriarkaalisessa perheessä, mikä näkyy myös kodin tilaratkaisuissa. Ennen sotia kaupunkilaisessa porvariskodissa talon isäntä saattoi työskennellä kotona työhuoneessaan ja talon emäntä kestiti naisyhdistyksiä ja hyväntekeväisyysseuroja salissa. Palvelijat olivat oleellinen osa perheen arkea, vaikka he työskentelivät keittiötiloissa ja käyttivät ”huushollitöihin” liittyviä keittiöportaita. Palvelusväki oli poissa silmistä mutta aina saatavilla. Maalaistalossa puolestaan tupaan kokoontuivat niin eri sukupolvet kuin piit ja rengitkin. Siellä tehtiin töitä ja nukuttiin.¹⁹⁵ Aikaisempina vuosisatoina asunnot sekä maaseudulla että kaupungissa oli suunniteltu tämän perhekäsityksen mukaan, joten uuden ydinperhemallin mukana myös arkkitehtuuri muuttui. Kantakaupungin ahtaista ja vailla nykyajan mukavuuksia olevista asunnoista poispyrkiville ja maalta kaupunkiin muuttaville suunniteltiin ja rakennettiin lähiöihin perheasuntoja. Asuminen pyrittiin yhdenmukaistamaan ja standardisoimaan funk-

¹⁹² Lähiöelämän kuvauksiksi voidaan luokitella esimerkiksi Hannu Ahon *Saara* (1977), Annika Idströmin *Sivitaivas* (1980), Alpo Ruuthin *Nousukausi* (1977), Pirkko Saision *Betoniyö* (1981) ja Lassi Sinkkosen *Sirkkelisirkus* (1975). Jaakko Pakkasvirran ohjaama elokuva *Vihreä leski* (1968) kuvasi myös lähiöelämää ja erityisesti kotirouvien arkea.

¹⁹³ Yesilova 2009: 201.

¹⁹⁴ Yesilova 2009: 26.

¹⁹⁵ Katso esimerkiksi Saarikangas 2006: 228-230.

tionalismin ihanteiden mukaisesti, mikä tähtäsi sosiaalisten erojen tasoittamiseen ja sen myötä luokkaerojen häivyttämiseen.¹⁹⁶ Rivitaloa pidettiin oivallisina kerrostalon ja omakotitalon välimuotona, jonka ajateltiin soveltuvan vähävaraisten lapsiperheiden asunnoksi¹⁹⁷. Keskiluokkaisen ydinperheen moderni rivitaloasunto suunniteltiin ennen kaikkea äidin ja lasten tilaksi, koska sukupuolet eriytyivät kodin ulkopuolella työtä tekevään isään ja kotona lapsia hoitavaan äitiin¹⁹⁸.

Modernin asunnon tilaratkaisuissa korostettiin perheen yhdessä oloa. Eri huoneet ja niiden funktiot ovilla erottava perinteinen tilakäsitys muuttui, ja uusia asuntoja leimasi avoimuuden ja rajattomuuden ideaali. Makuuhuone oli ainoa huone, jonka saattoi erottaa muusta kodista ovella; muuten asunto oli yhtä suurta tilaa. Salista kehittynyt arkihuone, joka 50-luvulla lopullisesti nimettiin olohuoneeksi, muuttui juhlatilasta perheen yhteiseksi arkiseksi oleskelutilaksi, joka sijaitsi keskellä kotia ja joka miellettiin kodin sydämeksi. Keittiötä ei enää sijoitettu asunnon viimeiseen nurkkaan, vaan se yhdistyi luontevasti ruokailuvälikön kautta olohuoneeseen. Kotitaloustöitä tekevä äiti saattoi pitää silmällä olohuoneessa leikkiviä lapsia tai seurustella muun perheen kanssa töidensä lomassa. Näin modernista lähiöasunnosta tuli erityinen naisen tila.¹⁹⁹

Vieraat äänet kodissa

Modernin ydinperhe-ideologian mukaisesti rouva Pyyntä pitäisi onnellisena ja tarmokkaana huolehtia 82 neliön rivitaloasunnossa miehestään ja lapsistaan. Hän kuitenkin kokee niin tilan kuin sitä jäsentävät sosiaaliset suhteetkin ahdistavina. Eksplisiittisesti rouva Pyy toteaa: ”Ei tällaisessa talossa saa oikeaa asumisen makua.”²⁰⁰ Siksi hän käyttää rivitalokodistaan kodin sijasta nimitystä asunto tai huoneet. Hän ”siivoaa huoneita” ja luonnehtii ”asuntoa” vetoiseksi. Hän ilmaisee pettymyksensä väliaikaisuuden metaforin: rivitalo muistuttaa ”junaa” ja Pyyntä perheen siivu siitä ”junanvaunua”. Asuntoon liittyvä väliaikaisuuden tunne tiivistyy vertauksessa ”kuin oltaisiin aina retkellä”. Matkalla olemisen ja väliaikaisuuden kuvat ilmentävät rouva Pyyntä sopeutumattomuutta uuteen asumismuotoon. Hän ei halua olla yksi rivistä ja siksi hän pyrkii tekemään eroa muihin jopa pienten yksityiskohtien avulla: ”Seinäkainen asunto oli täsmälleen samanlainen kuin tämä, eroa ei ollut kuin että täällä oli ruokailuvälikössä pieni ikkuna, koska tämä oli päätyhuoneisto.”²⁰¹ Rouva Pyy ei voi erottautua kuin mitättömän päätyikkunan avulla!

¹⁹⁶ Katso Saarikangas 2002: 229-234.

¹⁹⁷ Saarikangas 2002: 395.

¹⁹⁸ Katso esimerkiksi Saarikangas 1991: 243.

¹⁹⁹ Saarikangas 2002: 420-447. Katso myös Saarikangas 1999: 285-290.

²⁰⁰ Vartio 1960: 116.

²⁰¹ Vartio 1960: 5.

Pyyn perhe asuu vuokra-asunnossa, jonka tilaratkaisuja ei ole lupa muuttaa. Talonpoikaiset juuret omaavalle rouva Pyyllä omistaminen merkitsee itsenäisyyttä. Isänsä oppeja seuraten hän haluaa tuntea jalkojensa alla oman maan ja kävellä omien puiden alla. Rivitalokotiaan – edes kodin seinien sisällä – hän ei voi muuttaa itselleen ja perheelleen tarkoituksenmukaiseksi, koska asumista ohjaavat tiukat normit. Taloyhtiön sääntöjen ja aviomiehen arkuuden takia rouva Pyy ei voi ottaa tilaa haltuunsa haluamallaan tavalla:

- - alas kellariin, siellä olisi hyvää leikkutilaa lapsille, he olivat aikoneet kunnostaa lapsille askartelutilan sinne. Mutta sitten oli isännöitsijä sanonut, että kellariin ei saa viedä lämmityslaitteita, se on kielletty, eikä mies halunnut rikkoa kieltoa, vaikka tiesi että jotkut toiset talon asukkaat olivat laittaneet - -. (14-15.)

Mary Douglasin mukaan koti alkaa tilan haltuun ottamisesta²⁰² ja Eeva Jokinen täsmentää, että haltuunotto tarkoittaa tavaroiden järjestämistä paikoilleen sekä ajankäytön hallintaa²⁰³. *Kaikkien naisten* ensimmäisessä luvussa rouva Pyy on ottamassa haltuun uutta rivitalokotiaan järjestämällä kirjoja kirjahyllyyn. Samalla hän tekee assosiativisia havaintoja ympäristöstään ja hahmottaa tilaa erilaisina ääninä sekä oman asunnon rajojen ulko- että sisäpuolella:

Ja

rouva Pyy huomasi ettei vielä edes tiennyt, miten asunnon seinät pitivät ääntä. Ja hän **kuunteli**. Sieltä **kuului**. Hän **kuuli** askelten äänet ja puhetta, **kuuli** miten jokin esine laskettiin lattialle. Hän **kuuli** taas askeleet, joku kulki portaita ylös, ja hän seurasi niitä: joku tuli portaita alas, ja olohuoneeseen, ja eteiseen. (5.)

- -

Äänet **kuuluivat** kohta taas seinän takaa, ja raskaat, tahdikkaat askeleet, ja rouva Pyy **kuuli kuulevansa** miten piano laskettiin lattialle, ehkä portaitten viereen, paneloitua pintaa vasten, samaan kohtaan mihin hän oli sijoittanut kaksi tuolia. Sitten miehet tulivat taas ulos. (7-8.)

Kuulla-verbi toistuu ensimmäisessä tekstikatkelmassa neljä kertaa, mikä osoittaa sitä, että uudessa asunnossa on huonot äänieristeet. Ensimmäisen ja toisen näytteen havainnot ovat synesteettisiä: kuulemisen kautta rouva Pyy näkee tilanteet, miten uusi naapuri kulkee tyhjässä huoneistossa ja miten piano sijoitetaan paikoilleen. Hänen yksilöllisyytensä on uhattuna, koska hän tietää täsmäl-

²⁰² Douglas 1991: 289.

²⁰³ Jokinen 1996: 37.

leen, missä naapurissa kuljetaan ja mitä mihinkin asetetaan. Hänen oma asuntonsa ei ole erityinen, koska seinän takana kaikki on samanlaista. Äänet rikkovat yksityisen ja julkisen välistä rajaa. Rivitalossa on asuttava lähellä vieraita ihmisiä ja kuunneltava myös heidän intiimejä ääniään.

Äänet ja vieraan läheisyys uhkaavat rouva Pyytä myös oman asunnon seinien sisäpuolella, koska Pyyin perheen kanssa samassa asunnossa asuu miehen äiti:

Vaikka saatiin tämä asunto ...
eihän tässä voi ajatella edes apulaisen pitoa. Mihin sen tässä panisi? Äitisi asuu siinä huoneessa, joka lasten pitäisi saada, ja lapset ovat siinä mihin voisi panna apulaisen. Ja äitisi asuu juuri sen huoneen päällä, jossa sitten itse täytyy nukkua. Eikä täällä uskalla puhua, kun kaikki kuuluu lävitse, hengityskin. (26.)

Kaikissa naisissa näytetään optimistisen 50-luvun perhe- ja asumisideologian kääntöpuoli. Rouva Pyy ei haluaisi anoppia asumaan rivitalokotiinsa, koska modernissa huoneistossa ei ole tilaa ydinperheen ulkopuolisille henkilöille, mutta vanhan ja uuden perhekäsityksen murroskohdassa sekä siirtolaisten asuttamisen takia hänen on suostuttava aikansa eläneeseen yhteisasumiseen. Rouva Pyy vieroksuu rivitalokotinsa tilaratkaisuja: ”ja huoneet kahdessa kerroksessa, ja silti kaikki kuin yhtä samaa huonetta, ei mitään kunnolla eristettyä tilaa; jokainen henkäys kuului huoneesta toiseen, nurkasta nurkkaan.”²⁰⁴ Makuuhuoneiden lukumäärä ja sijainnit sekä kylpyhuoneen paikka on suunniteltu ydinperhettä varten. Lapset eivät voi saada omia huoneita, koska mummo täytyy ottaa huomioon huonejärjestelyissä: ”Ne [lapset] ovat liian suuria nukkumaan kaikki kolme yhdessä huoneessa, poika on jo iso poika, hänen täytyy sitten nukkua täällä olohuoneessa, mutta siitä on taas lisätyötä kun joka aamu on vietävä sänkyvaatteet pois.”²⁰⁵ Avaran rivitalokotinsa rouva Pyy rinnastaa kanalaa²⁰⁶, jossa kanat elävät laumassa ilman minkäänlaista yksityisyyttä:

Niin kai, ellei äitisi kuorsaisi niin minä ehkä vielä saisin unta tässä kanakopissa, sillä kanakoppi tämä on eikä mikään muu. Ja hetken hän ajatteli mennä sanomaan miehelle, mitä Kirsti oli päivällä kertonut jonkun tuttavansa anoppin sanoneen. Tämä oli valittanut, miten hän sai ohuesti rakennetussa talossa öisin kuunnella kun nuori pari vietti yksityiselämäänsä. (26.)

²⁰⁴ Vartio 1960: 52.

²⁰⁵ Vartio 1960: 15.

²⁰⁶ Aikakauslehdissä arvosteltiin erityisesti Tapiolassa tehtyjä arkkitehtonisia ratkaisuja ja talot saivat ulkoasuun kuvaavia nimiä, joista yksi on rouva Pyyin käyttämä kanakoppi (Saarikangas 2002: 404).

Uusia asuntoja ei suunniteltu eri sukupolvien välistä yhteisasumista varten. Vieraiden ihmisten – anopinkin – intiimit äänet ovat kiusallisia ja loukkaavat yksityisyyttä. Olemattomat äänieristeet häiritsevät myös aviopuolisoiden seksuaalielämää. Häveliäästi rouva Pyy etäännyttää oman kokemuksensa Kirstin tuttavän anopin kertomukseksi. Hän ei voi myöntää aviomiehelleen, että hänen omaa seksuaalista haluaan vähentää tietoisuus siitä, että anoppi voi kuulla ”yksityiselämän” ääniä. Rouva Pyy on kuitenkin hyväksyttävä anoppi perheenjäseneksi, koska ”poika on luvannut isälleen pitävänsä äidistä huolta”²⁰⁷.

Muiden äänien tavoin myös anopin puheet häiritsevät rouva Pyytä ja hän turhentaa tämän puheet toteamalla ”tuota iankaikkista”. Miniä toivoo anopin viettävän mahdollisimman paljon aikaa sukulaisissa ja mitäpä muuta hän toivoisi, kuin että mummon toisteleva repliikki kävisi toteen: ”Uskotteko te sen, minä kuolen kohta.”²⁰⁸ Torso suurperhe on *Kaikkien naisten* sosiaalisiin suhteisiin liittyvä välitila. Kotitalostaan puhuessaan rouva Pyy liittää luontevasti saman katon alle isän, veljet ja näiden vaimot mutta anoppiaan hän ei enää koe perheenjäseneksi vaan perheen ulkopuoliseksi riesaksi. Anopin ja rouva Pyy suhteessa kajastelee ikiaikainen kansanrunoudesta tuttu miniän ja anopin mitteli, jonka osat ovat vaihtuneet: talonpoikaistalossa hallitsi anoppi, mutta kaupunkikodissa miniä on kotinsa valtiatar. Arvostellessaan anoppiaan rouva Pyy ottaa etäisyyttä edelliseen sukupolveen ja sen arvomaailmaan rakentaakseen omaa modernin naisen identiteettiään. Vartio horjuttaa *Kaikissa naisissa* anopin valta-asemaa mutta vasta parikymmentä vuotta myöhemmin kirjallisuudessa tartuttiin vielä suurempaan tabuun eli äidin valta-asemaan²⁰⁹.

Äidinrakkaus

Lähiö, rivitalo ja koti olivat 50-luvulla erityisiä naisten ja lasten tiloja. Suurin osa *Kaikkien naisten* tapahtumista sijoittuu kotiin, mutta lapsista kerrotaan vähän. Romaanin päähenkilö on kotirouva, jonka yhteiskunnallinen tehtävä on hoitaa lapsia kotona, joten lukija ei voi olla hämmästelemättä, miten vähäisessä roolissa lapset romaanissa ovat. Tyttöillä – Pirkolla ja Tiinalla – on nimet, mutta poika on vain poika. Lapset mainitaan ohimennen ja negatiivisesti. Rouva Pyy komentaa lapsia korjaamaan leikkinsä, hän suree lasten kenkien kuraamia lattiaita ja harmittelee, kun huonekalujen päällisiä ei kannata uusia niin kauan kuin lapset ovat pieniä. Lasten nimettömyys ja poissaolo on yhtä merkityksellistä kuin läsnäolo ja nimellisyys. Rouva Pyy keskittyy itseensä, ei reproduktiivi-

²⁰⁷ Vartio 1960: 15.

²⁰⁸ Vartio 1960: 79.

²⁰⁹ Äidinvaltaa ja tyttären mahdollisuuksia oman identiteetin rakentamiseen käsittelevät seuraavilla vuosikymmenellä muun muassa Pirkko Saisio (*Elämänmeno*, 1975), Eira Stenberg (*Paratiisin vangit*, 1984) ja Anna-Leena Härkönen (*Avoimien ovien päivä*, 1998).

seen äidin tehtävänsä²¹⁰. Narsistin tavoin hän kertoo mielellään lapsilleen omasta lapsuudestaan ja vaatii näitä harrastamaan samoja asioita, kuin itse oli lapsena harrastanut. Rouva Pyy ei osoita kiinnostusta lapsiinsa näiden omista lähtökohdista käsin. Lapset ovat pääasiassa rouva Pyyin haaveiden tiellä ja niinpä hän ajattelee negatiivisesti jo äidiksi tuloaan:

Sinä teit minut tahallasi raskaaksi, että minä vain
pysyisin aina kotona. Ja tässä minä istun. Tätäkö minun
elämäni on oleva, että on annettava kaiken mennä ohitse?
(25-26.)

Kaisaniemen Varsapuistikossa rouva Pyy havaitsee hevosen ja varsan, kun hän on palaamassa keskikaupungilta lähiöön: ”Bussin kaartaessa pienen puistikon reunaa hän siinä olevaa patsasta katsomatta ajatteli: hevonen ja varsa.”²¹¹ Emil Cedercreutzin pronssiveistos *Äidinrakkaus* (1928) on Vartiolle tyypillinen kuvataidealluusio, jonka kautta päähenkilön satunnainen havainto saa merkityksiä. Veistosta kuvataan juuri sen verran, että se aktualisoituu romaanin maailmassa. Rouva Pyyin huomio kiinnittyy veistokseen tahattomasti. Hän huomaa sen eikä kuitenkaan huomaa, mikä kieli siitä, että hän on ollut vastaavassa tilanteessa ennenkin. Rouva Pyyin reitti kaupungista lähiöön kulkee Varsapuistikon ohi. Se on ikään kuin portti, josta tullaan kaupunkiin ja lähdetään sieltä pois.

Veistos on muistipaikka, joka johtaa rouva Pyyin ajatukset äitiyteen. *Äidinrakkaus*-veistos, jossa tamma imettää varsaa, kuuluu länsimaisen kuvataiteen perinteeseen, jossa äiti ja lapsi muodostavat symbioottisen suhteen ja jossa äitiys määrittelee naisen identiteetin. Rouva Pyy aistii madonnamaisen veistoksen ja yhdistää sen intuitiivisesti agraariseen lapsuudenkotiinsa, jossa hän oli lapsen asemassa eikä nykyiseen kotiinsa, jossa hän itse on äiti. *Äidinrakkaus*-veistoksen jälkeen rouva Pyyin huomio kiinnittyy sanaan ”apteekki” ja hän muistelee, onko kotona päänsärkypulveria. Hän tiedostaa, että päänsärky ei ole pelkkä fyysinen lääkkeillä hoidettavissa oleva kipu: ”Tähän päänsärkyyn ei pelkkä asperiini auttaisi.”²¹² Rouva Pyy ajattelee lämpimästi maalle jäänyttä lapsuudenkotiaan mutta ei sitä kotia, johon hän on matkalla ja jossa odottavat hänen omat lapsensa. Se on kaupungista käsin katsottuna ahdistava paikka ja hänen mieleensä tulee vain, että mummon laatikossa ”saattoi olla jotain vahvempaa” päänsärkylääkettä. Päänsärkyä pidetään modernin elämän sairautena ja erityisesti naisten pahanolon fyysisenä ilmentymänä. Rouva Pyyin päätä alkaa särkeä kaupungin ja kodin rajalla, sillä hän ei kykene identifioitumaan kumpaankaan maailmaan.

²¹⁰ Vartio ja Jotuni suhtautuvat lapsiin erilailla. Jotunin teoksissa nainen sidotaan arkeen nimenomaan lapsen kautta. Naisen omat unelmat sortuvat, mutta äitiys pelastaa onnettoman avioliiton ja lasten kautta elämään löytyy sisältö. (Hakola 1993: 178.)

²¹¹ Vartio 1960: 105.

²¹² Vartio 1960: 105.

Keittiö rouva Pyyn omana huoneena

Rivitaloasunnon fyysinen tila ja rouva Pyyn mielentila yhtenevät kompastumisessa. Rouva Pyy ”ei ikinä oppinut” ruumiillisesti kokemaan asuntoaan; hän ei ole yhtä sen kanssa eikä koe sitä omakseen, kodikseen:

Hän [rouva Pyy] huomasi puhuneensa ääneen, huomasi sen kun oli kompastua: hän ei ikinä oppinut muistamaan, että olohuoneen ja ruokailuvälikön välillä oli kaksi askelmaa. Ruokailuvälikkö oli kahta askelmaa alempana, ja pimeässä hän usein astui siinä tyhjään. (52.)

Tyhjään astuminen merkitsee maaperän pettämistä. Päivänvalossa, jolloin rouva Pyy tarkkailee ja kommentoi kotiaan, arki on hänen hallussaan. Hän ”oli kompastua” mutta ei kuitenkaan kompastunut vaan huomasi alempana olevan askelman. Pimeässä, mieleen kirjoitetussa tunteiden tilassa, asunto on hänelle vieras ja hän toteaa pimeässä astuneensa kyseisessä kohdassa harhaan. Bachelorin mukaan syntymäkoti kirjoittautuu ruumiillisesti ihmiseen ja se ilmenee elimellisinä tottumuksina: ””ensimmäisen portaikon’ refleksit palaisivat vielä kahdenkymmenen vuoden kuluttua emmekä kompastuisi askelmaan joka on toisia hiukan korkeampi.”²¹³

Kaikissa naisissa vierauden tunnot realisoituvat paradoksaalisesti nimenomaan kotona – ja erityisesti keittiössä. Rouva Pyy ei sisäistä uuden arkkitehtuurin tilakäsitystä, jossa eri tilat yhdistyvät rajattomasti toisiinsa. Hän kaipaa selkeyttä ja huonejärjestyksen tuttuja ratkaisuja. Moderni asuminen merkitsee hänelle pinnallisia tilaratkaisuja mutta ei mieleen piirtynyttä paikan kokemusta. Hän ei voi kokea modernia asuntoa kodikseen, vaikka uutta asuntotyyppiä 50-luvulla lanseerattiin nimenomaan kodikkuudella ja kotoisuudella.

50-luvun arkkitehtuurissa keittiö miellettiin äidin tilaksi. Moderni keittokomero oli pieni ja funktionaalinen äidin työskentelypiste, joka avautui ruokailuvälikön kautta olohuoneeseen. Näin äiti oli ikään kuin koko ajan näkyvillä ja muiden perheenjäsenten tavoitettavissa.²¹⁴ Rouva Pyy kutsuu keittiötään poteroksi, jossa kaksi ihmistä ei mahdu edes kääntymään. Omaa taloaan suunnitellessa hän haaveilee ”oikein vanhanaikaisesta keittiöstä”, jossa voisi ruokailla ja jonka voisi nostalgisesti sisustaa vanhoilla kuparipannuilla ja posliinisilla mausteikoilla. Hän haluaisi tehdä keittiöstä kodin viihtyisimmän huoneen ja tämä viihtyisyys rakennettaisiin erilaisilla menneisyyteen liittyvillä esineillä. Suomalaista kulutuskulttuuria tutkineen Minna Sarantola-Weissin mukaan asuja

²¹³ Bachelard 2003: 93.

²¹⁴ Saarikangas 2002: 438-442.

rakentaa ja vahvistaa identiteettiään vuorovaikutuksessa kodin tavaramaailman kanssa²¹⁵. Rouva Pyn tavaramaailma ja hänen modernia sisustusdiskurssia tavoittelevat puheensa ovat kuitenkin ristiriidassa keskenään. Käsittelen tätä paradoksia tarkemmin tutkimukseni luvussa *Lähiö naisten välisen kilpailun näyttämönä*.

Pienessä rivitalokeittiössä rouva Pyn ei tee mieli valmistaa ruokaa, mikä merkitsee ylipäättään haluttomuutta huolehtia perheen hyvinvoinnista. Pahanolon hän eksplikoi rivitaloasumisen syyksi: ”Mutta tässä asuminen vie ihmiseltä halun tehdä mitään - -. Hän ei kerta kaikkiaan päässyt elämään kiinni, ei saanut makua mihinkään.”²¹⁶ Koska modernissa arkkitehtuurissa avoin keittiö ja siihen liittyvät muut yhteiset tilat osoitettiin äidin tilaksi, häneltä ikään kuin kiellettiin henkilökohtainen ja yksityinen. Äidillä ei siis ollut edelleenkään 50-luvulla oikeutta omaan huoneeseen – omaan elämään!

Kotiovella

Kotiovi on ikkunoitten tavoin merkittävä kodin ja ulkomaailman rajakohta. Ovi rikkoo tilan ja rohkaisee lokeroitumaan: toisella puolella on yksityisyys ja toisella puolella julkisuus.²¹⁷ Ikkunasta katsotaan passiivisesti julkista elämää mutta kotiovesta tullaan ja mennään aktiivisesti kodin ulkopuoliseen maailmaan. Bachelard kutsuu ovea raollaan olemisen kosmokseksi²¹⁸, sillä se mahdollistaa myös lopullisen lähtemisen. Rouva Pyn kotielämän ahdistavuus kulminoituu kotiovella:

Hän oli lähtenyt kävelemään, kulkenut talojen ohitse, valaistun alueen ulkopuolelle ja siitä tielle, joka halkoi metsää. Hän oli kulkenut, ja alkanut pelätä. Ei se ollut pimeänpelkoa ollut, ei hän pelännyt, että tiellä saattaisi sattua jotakin. Se oli ollut uutta pelkoa. Että olisi mentävä kotiovesta sisään ja todettava, että näitten seinien sisällä oli koko hänen elämänsä. (117.)

Koti on rouva Pyyllä suljettu ”näitten seinien sisällä” -paikka, jonka kotiovi rajaa. Kotiovi, jossa yhdistyvät kotoisuuden ja vierauden kuvat, ahdistaa häntä, koska se määrittelee hänen maailmansa rajat. Kotiovi merkitsee yhtä aikaa jäämisen turvallisuutta ja lähtemisen vapautta, mikä aiheuttaa epävarmuutta ja muutoksen pelkoa²¹⁹. Rouva Pyy ei valitse lähtemistä ja kaiken jättämistä realisti-

²¹⁵ Sarantola-Weiss 2003: 36 ja 104.

²¹⁶ Vartio 1960: 187.

²¹⁷ Perec 2002: 47.

²¹⁸ Bachelard 2003: 448.

²¹⁹ Bachelard 2003: 451.

sen kirjallisuuden sankarittarien Nora Helmerin²²⁰ tai Anna Kareninan²²¹ tavoin, vaikka hän onkin miettinyt, mitä tavaroita hän ottaisi kodistaan mukaansa ja mitä jättäisi, jos hän päättäisi lähteä. Hän valitsee jäämiseen liittyvän turvallisuuden ja pyristelyistään huolimatta pyrkii asettumaan rouvan, puolison, äidin ja miniän rooliin.

Vartio lisää miesmodernistien vieraantuneiden ja kodittomien sivullisten joukkoon naisen, jonka sivullisuus representoituu kotona. Haaveissaan ja unelmissaan rouva Pyy kykenee eläytymään moderniin arkkitehtuuriin ja siksi positiivinen kokemus rivitaloasunnosta sijoittuu menneisyyteen, aikaan, jolloin hän haaveili uudesta asunnosta. Tästä hän puhuu päättyneessä aikamuodossa (oli ihastunut, oli silmänlumetta). Menneisyys ja tulevaisuus ovat unelmissaan elävälle rouva Pyylle aina parempia kuin nykyisyys. Hänen katseensa kääntyy joko nostalgiseen menetettyyn lapsuudenkotiin tai haaveissa rakentuvaan tulevaisuuden taloon.

2.3. ”Kuin omassa talossa”

Rouva Pyy ilmaisee haaveen omasta talosta *Kaikkien naisten* ensimmäisen luvun kolmannessa kappaleessa, jossa hän toteaa, että koska he ehtivät asua uudessa rivitalossa kuukauden ilman seinänaapureita, ”he olivat saaneet asua kuin omassa talossa”. Varsinaisesti taloa aletaan suunnitella ja rakentaa vasta romaanin 13. luvussa. Haaveilu omasta talosta liittyy läheisesti 50-luvun yhteiskunnalliseen tilanteeseen ja asuntopolitiikkaan. Siirtolaiset ja sodassa palvelleet miehet perheineen tarvitsivat nopeasti asuntoja ja sodassa vaurioituneet talot piti korjata tai rakentaa kokonaan uudelleen. Suomi oli edelleen sodan jälkeen agraarinen maa, joten ensisijaisesti rakennettiin omakotitaloja. Asuntopulaa pyrittiin ratkaisemaan suunnittelemalla ns. rintamiestaloja, joita rakennettiin tyyppipiirustusten mukaan eri puolille Suomea.²²² 50-luvun ihanteellisin asumismuoto oli siis oma talo²²³, ja sen rakentamisesta tuli vähitellen myös vaurastumisen merkki:

– Jaa. Rouva Pyy alkoi puhua samaa mitä ennenkin: moni, jolla oli pienemmät tulot kuin heillä rakensi talon, ei tarvinnut muuta kuin hieman kävellä kaupungin liepeillä niin näki että taloja syntyi kuin sieniä sateella. Mistä kaikki ihmiset sitten saivat rakennusrahansa? Eivät kai ne kaikki ole niin hyvätuloisia kuin me? Jos siivoojan mies oli kyennyt hankkimaan talon niin kai heillä piti olla samat mahdollisuudet (186-187.)

²²⁰ Henrik Ibsen. *Nukkekot* (*Et dukkehjem* 1879, suomeksi 1880 [Nora] sekä 1913 että 1962 [Nukkekot]).

²²¹ Leo Tolstoi. *Anna Karenina* (1875-1877, suomeksi 1910-1911, 1961 ja 1978).

²²² Jälleenrakennus jatkui 50-luvulle saakka ja vuosikymmenen alussa tilapäisasunnoissa asui esimerkiksi Helsingissä vielä noin 15 000 ihmistä (Saarikangas 2002: 354-355).

²²³ Saarikangas 1994: 136-138; Saarikangas 2002: 355.

Suomalaisessa asumiskulttuurissa kaupungin laidalle rakennettu puutarhan ympäröimä oma talo on luonnollinen maalaistalon jatkumo²²⁴. Niin talonpoikaisessa kuin porvarillisessakin kulttuurissa maan ja rakennusten omistaminen oli arvo sinänsä, ja tähän arvomaailmaan sitoutui myös moderni tyyppitaloja rakentava keskiluokka²²⁵. Rouva Pyy haluaa korostetusti oman itselleen tehdyn talon: ”Eikä hän suostuisi lähtemään kenenkään vanhoihin taloihin, hän ei koskaan tuntisi olevansa kotona talossa, jossa oli jo asuttu.”²²⁶ Mies teettää talon piirustukset tutulla rakennusmestarilla, mikä osoittaa, että rouva Pyylle ei kelpaa arkkitehtonisesti vaatimaton tyyppitalo. Hän jopa kertoo mielessään miehen sanoneen, että ”rakennusmestari osasi laatia piirustukset yhtä hyvin kuin jokin arkkitehti”²²⁷. Hän ei halua talostaan ”niin mielikuvituksetonta ja tökerön näköistä” kuin millaiseksi hän kuvailee tuttavansa talon. Oma talo on keino erottautua muista ja se antaa myös hahmon itselle. Omassa talossa rouva Pyy kuvittelee eheytyvänsä ja löytävänsä muun muassa kotirouvan roolinsa, johon hän ei tunne minkäänlaista kutsumusta rivitalokodissaan: ” - - hän ei tarvitsisi siivoojaa, ei pyykkäreitä eikä muuta, hän tekisi kaiken itse.”²²⁸

Rouva Pyyntä talot – muistoissa sekä unissa elävä lapsuuden kotitalo ja rakenteilla oleva oma talo – liittyvät läheisesti yhteen. Bachelard vertaa menneisyyden ja tulevaisuuden taloja, joissa on paljon samankaltaisuutta, mutta jotka eivät koskaan voi olla samanlaisia:

Toisinaan tulevaisuuden talo on lujempi, kirkkaampi ja avarampi kuin kaikki menneisyyden talot. Kuva uneksitusta talosta toimii synnyinkotiin nähden vastakkaisella tavalla. Elämänsä loppupuolella ihminen sanoo voittamattoman rohkeana: minä teen vielä sen mitä en ole tähän mennessä tehnyt. Rakennan talon. Uneksittu talo voi olla silkka omaisuusunelma, tiivistymä kaikesta mitä pidetään mukavana, viihtyisänä, terveellisenä, lujana, toisin sanoen haluttavana muiden silmissä. Silloin talon on tyydytettävä sekä ylpeys että järki, jotka ovat yhteen sovittamattomat.²²⁹

Rouva Pyyntä kohdalla Bachelardin mainitsema ylpeys ja järki ovat yhteen sovittamattomat muistelee hän sitten lapsuuden kotitaloaan tai unelmoi omasta talosta. Hän kaipaa synnyinkotiaan ja haluaa palata omassa talossaan lapsuutensa idylliin, jolloin hän uskoo löytävänsä kadotetun identiteettinsä²³⁰. Talontyttärenä rouva Pyy koki olevansa jotakin erityistä, mutta kaupungissa hän ei

²²⁴ Saarikangas 2002: 78, 352-354.

²²⁵ 1940- ja 50-luvuilla omakotitalojen rakentaminen toteutettiin niin maaseudulla kuin esikaupungeissakin standardoiduilla puisilla omakotitaloilla, joita kutsuttiin tyyppitaloiksi (Saarikangas 2002: 355-356).

²²⁶ Vartio 1960: 195.

²²⁷ Vartio 1960: 191.

²²⁸ Vartio 1960: 187.

²²⁹ Bachelard 2003: 170.

²³⁰ Johannisson 2002: 31-33.

löydä itselleen vastaavaa habitusta²³¹. Rouva Pyy kuvittelee löytävänsä oman entisen itsensä, talontyttären, kun hän saa oman juuri hänelle suunnitellun ja rakennetun talon: ”Olisi sentään toista asua viihtyisästi, elämä tuntuisi omassa talossa toiselta kuin tämä tilapäinen milloin missäkin oleminen.”²³²

Minuus merkitsee rouva Pyylle talonpoikaisia juuria ja läheistä suhdetta maahan. Lähiössä vuokralla asuessaan hän kokee ymmärtävänsä isänsä sutkauksen: ”Isäni sanoi ennen, että ei se ihminen ole ihminen eikä mikään, jolla ei ole maata edes sen vertaa että voi omalla maalla seisten sylkäistä niin ettei mene rajojen yli.”²³³ Talonpoikainen vakavaraisuus ja itsellisyys ovat modifioituneet kaupungissa elintasokilpailuksi ja sosiaalisesti verkostoitumiseksi. Rouva Pyy haluaa rakennuttaa oman talon, koska hän haluaa näyttää naapureilleen, että hänen perheensä on varakas. Siksi hän haluaa myös isomman ja paremmin suunnitellun oman talon kuin muilla.

Rouva Pyy haaveilee kuitenkin perheen varallisuuteen nähden liian suuresta ja kalliista talosta. Hän uneksii, että taloa kehystäisi puutarha ja että siinä olisi isot luontoon antavat ikkunat sekä anopilla oma yksiö kylpyhuoneineen, helloineen ja jääkaappeineen. Rouva Pyyn talohaaveessa toteutuu edellä siteerattu Bachelardin komparatiiviluettelo, jonka perusteella uneksittu talo on kaikki tavoin menneisyyden taloja parempi. Rouva Pyyn unelmien talossa huoneita on enemmän, ikkunat ovat isompia ja keittiö on suurempi kuin muissa taloissa, joissa hän on asunut. Rouva Pyyn talohankkeen absurdiutta alleviivataan rinnastamalla talonrakentaminen ovelasti kätketyn alluusion kautta hölmöläisten talonrakentamiseen. Aviomies arvostelee rouva Pyytä, kun tämä lukee lapsilleen ääneen *Suomen kansan satuja ja tarinoita*. Nuorimmalta tyttäreltään rouva Pyy kuulustelee lukemisen jälkeen, ”miten hölmöläiset tekivät taloa”²³⁴. Hölmöläiset unohtivat talostaan ikkunat ja ryhtyivät kantamaan valoa taloon säikeissä. Matti neuvoi heitä kuitenkin hakkaamaan seiniin ikkunat. Hölmöläiset ihastuivat valosta niin, että hakkasivat lopulta nurin koko talonsa.

Ikkunoihin tiivistyvät myös rouva Pyyn taloprojektin ratkaisevat hetket. Hän haaveilee olohuoneen ylellisen suuresta ikkunasta, josta näkyisi puita ja kalliota. Ikkunasta on kuitenkin luovuttava taloudellisista syistä: ”Ehkä se olisi tullut liian kalliiksi, niin iso ikkuna.”²³⁵ Ikkunahaaveen mukana unelmien talosta riisutaan myös kaikki muut ylellisyydet ja rouva Pyy joutuu alistumaan arjen realiteetteihin: ”Minun olisi pitänyt arvata, ajatteli rouva Pyy, ymmärtää, ettei mikään

²³¹ Särkilahden (1973: 125) mukaan Vartio ihailee romaaneissaan talontyttären asemaa, koska hän joutui itse lapsena kiertelemään äitinsä mukana talosta taloon eikä ollut itse talontytär. *Hänen olivat linnut* -romaanissa sivutaan myös talontyttären asemaa. Alma Luostarinen on rouva Pyyn tavoin talontytär, mutta myös hän on joutunut lähtemään kotilostaan perimysjärjestyksen mukaisesti.

²³² Vartio 1960: 187.

²³³ Vartio 1960: 196.

²³⁴ Vartio 1960: 224-225.

²³⁵ Vartio 1960: 195.

mistä minä haaveilen, koskaan täyty.”²³⁶ Myöhemmin taloprojektin jo kaaduttua rouva Pyy yrittää pelastaa talonsa ikkunoiden avulla. Hän käy lapsineen kiinnittämässä ikkunat paikoilleen velkojille jo menetettyyn rakennukseen, vaikka tietääkin työn turhaksi. Rouva Pyy ei hyväksy arjen realiteetteja ja yrittää enemmän, kuin mihin hänen voimansa ja neuvokkuutensa riittävät. Siksi hänen ja hölmöläisten talonrakennus ovat koomisella tavalla paralleleja. Jälkeenpäin rouva Pyy muistelee tilannetta hänet nähneen tuntemattoman henkilön silmin. Näkijä, josta siivoaja oli kertonut, on viisas Matti, joka katsoo rouva Pyy ja hänen lastensa touhuja kuin hölmöläisiä ikään:

Ja hän alkoi
nähdä itsensä – sellaisena kuin hän luuli, kuvitteli sen
joka hänet oli nähnyt, nähneen hänet: kasvot hurjistuneina,
avopäin, paksun hangen ympäröimässä rakennuksessa,
kasvot ikkuna-aukossa, musta turkki päällä, avopäin. Juuri
sinä hetkenä, kun hän oli raivoissaan viskellyt puliukkojen
nurkkiin jättämiä tyhjiä viinapulloja ikkuna-aukosta
ulos. Ja Pirkko oli ruvennut itkemään, oli pelästynyt ja
sanonut: ”Äiti, mikä sinun on. Mennään pois, minä pelkään.”
Ja isommat lapset olivat hävenneet, mutta hän oli pakottanut
heidät kaikki asettamaan ikkunoita. Sinä aamu-
na hän oli riidellyt miehensä kanssa, sanonut, ettei hän
jaksakaan enää sellaista velttoutta katsella, että hän lähtisi nyt
ja alkaisi rakentaa sitä taloa omin käsin. (267.)

Talo on Bachelardin sanoin ”omaisuusunelma”, jota pidetään ”haluttavana muiden silmissä”. Talon omistaja voi olla ylpeä itsestään ja nauttia talostaan enemmän, kun muut kadehtivat häntä.²³⁷ Omakotitalo on paitsi asuinpaikka niin myös sosiaalisen kilpailun väline: ”Hän oli nähnyt miten kateellisia ne olivat: hän oli vain ohimennen maininnut, että he suunnittelivat taloa, ja siihen oli suhtauduttu melkein loukkaantuen.”²³⁸ Katkerasti rouva Pyy on myönnettävä, että jos naapurinrouvat kadehtivat hänen taloaan, he myös nauttivat vararikosta: ”Sanoivat tietysti että koko talo oli mielettömyyttä ja että rouva koko sen touhun alkuunpanijana, sanoivat että mies raukka, sanoivat että vaimo on ajanut miestä ruoskalla saadakseen läpi kaikki hullutuksensa, niinkö?”²³⁹ Rouva Pyy unelma omasta talosta jää toteutumatta ja jungilaisittain tulkittuna hän ei löydä eheää minuutta vaan jää kodittomana harhailemaan vieraisissa taloissa.

²³⁶ Vartio 1960: 194.

²³⁷ Bachelard 2003: 170.

²³⁸ Vartio 1960: 188.

²³⁹ Vartio 1960: 253.

”Unen taloja”

Talomotiivi kietoutuu yhteen unimotiivin kanssa, sillä rouva Pyy näkee unia erilaisista taloista:

Kuin unessa, kuin unen taloissa, niissä taloissa, joissa usein oli unissaan. Taloja joissa oli joskus asunut, eivätkä kuitenkaan samoja, ja joskus talo oli vain neliö maassa, raunioitunut kivijalka tai lahonnut hirsi-kerros, merkinä siitä, että siinä oli ollut kerran talo, ja hän kulki sen raunioilla. (53-54.)

Rouva Pyy unissa talot ovat tunnistettavia taloja, joissa hän on joskus asunut, mutta ne ovat kaikki raunioina tai niitä uhkaa tuho. Ainoassa eheässä, rouva Pyy lähes kokonaan kertomassa unessa yhdellä ”unen näyttämöllä” hän on jälleen kotitalonsa pihalla: ”Olin kotona, pihalla, ja siinä oli talo, minä menin ovesta sisään - -.”²⁴⁰ Talo on ehjä, mutta sisällä on vieraita ihmisiä ja tuvassa on keskellä lattiaa heinähäkki. ”Vihollinen on järven takan, venäläiset ovat järven takana”, toteaa tuvassa istuva tilikirjoja lopetteleva mies. Tässä unessa talo ei ole tuhoutunut mutta unikuvat liittyvät päättyneeseen sotaan ja enteilevät tuhoa, sillä jotakin epätavallista ja pelottavaa on tapahtumassa.

Rouva Pyy ei varsinaisesti liiku unen talossa kuten *Maan ja veden välillä* -uninovellin minäkertoja, joka tekee tarkkoja yksityiskohtaisia havaintoja huvilasta, jossa hän unessa liikkuu. Särkilähti tulkitsee huvilan merkitsevän tavoittamattomia lapsuuden päiviä²⁴¹. Bachelardin mukaan ihminen uneksii koko elämänsä syntymäkodistaan, koska hän haluaa päästä osalliseksi talon äidillisyydestä ja suojelevuudesta²⁴². Unissaan rouva Pyy ei tavoita lapsuudenkotiaan vaan se paljastuu pelkiksi raunioiksi: ”Ja hän seiso i taas kotinsa pihalla, mutta se ei ollut enää sama, vaan piha joka oli ollut siinä vuosisatoja sitten tai olisi joskus, ja hän seiso i ruohikolla ja näki maassa suunnikkaan muotoisen kivijalan ja tiesi että siinä oli kerran ollut talo, kauan sitten.”²⁴³ Kaikki on menetetty. Myös talouneet osoittavat, että jungilainen minän eheyden kuva ei romaanin maailmassa toteudu, mutta tuhoon ja kuolemaan liittyvät unen talot viittaavat muutoksen tarpeeseen.

Rouva Pyy on vaikea rakentaa talonpoikaisin eväin modernia minuuttaan. Hän kokee olevansa kuin tuhlaajapoika, joka ei voi palata isänsä taloon: ”Sellainen talo, ja minä olen siitä talosta. Ja tässä saan kävellä kerjäläisenä.”²⁴⁴ Mutta hän ei löydä paikkaa myöskään modernissa kaupungissa, joten hän takertuu unelmiin, päiväuniin, ja elää niitä todeksi. Rakenteilla oleva oma talo

²⁴⁰ Vartio 1960: 60.

²⁴¹ Särkilähti 1973: 88.

²⁴² Bachelard 2003: 79-81.

²⁴³ Vartio 1960: 62.

²⁴⁴ Vartio 1960: 233.

on analoginen unen taloille, sillä se on pelkästään uneksittu talo. Rouva Pyy näkee talon valmiina, eheänä, vain unelmissaan:

Ja hänen silmiensä eteen nousi talo sellaisena kuin hän oli sen nähnyt, ei lumen keskellä siivottomana, hyljättynä, vaan sellaisena kuin hän oli sen mielessään rakentanut ja sisustanut. (242.)

Arjen ja haaveiden, reaalisen ja irreaalisen maailman, ristiriita nousee *Kaikkien naisten* keskeiseksi teemaksi kodin ohella myös talon saamien merkitysten kautta. Rouva Pyy kykenee eläytymään vain muistoihinsa tai haaveisiinsa ja siksi hän vieras omassa arjessaan. Näin hän rakentaa itse oman välitilansa – kodittomuutensa.

3. ROUVA PYY – ROUVA BOVARY

Nimileikki **rouva Bovary – rouva Pyy** sitoo *Kaikki naiset* Gustave Flaubertin romaaniin *Rouva Bovary* (*Madame Bovary* 1857, suomeksi 1928)²⁴⁵. Yhteyttä voi etsiä myös tahallisesta tai tahattomasta paratekstuaalisesta kirjallisuushistoriallisesta anekdootista. Toini Havu muistaa Vartion huu-dahtaneen keskustelussa, jossa puhuttiin ”vähän hullusta” rouva Pyystä: ”Se olen minä. Se olen minä.”²⁴⁶ Samaan tapaan Flaubertin kerrotaan todenneen ”Emma Bovary, c’est moi”²⁴⁷, kun häntä syytettiin siveettömän materiaalin levittämisestä aikakauslehdessä, jossa *Madame Bovary* alun perin ilmestyi jatkokertomuksena. Sekä Flaubert että Vartio korostivat aiheidensa, vähän hullujen päähenkilöidensä toimien, yleisyyttä: ylimitoitettut haaveet on tuomittu raukeamaan. Siksi kuka tahansa voi olla rouva Bovary tai rouva Pyy milloin ja missä vain. Todellisuutta pakoileva unelmointi tunnetaan yleisesti nimellä *bovarismi*²⁴⁸.

Rouva Bovary otettiin uusi tarkistettu painos vuonna 1956, neljä vuotta ennen *Kaikkien naisten* ilmestymistä. Aatos Ojala luonnehti vuonna 1957 Parnassossa *Maailman kirjallisuuden mestariteoksia* -sarjassa ilmestynyttä 100-vuotiasta klassikkoa ”romanttisen ihmisen hätähuudoksi kiristyvän arjen renkaan puristuksessa”²⁴⁹. *Rouva Bovary* kiinnosti 50-luvun lukijoita, ja kiinnostaa myös 2000-luvun lukijoita, sillä arvioidessaan kesäklassikkoa vuonna 2005 Sanna Nyqvist toteaa, että Emmen dilemma on edelleen ajankohtainen. Miten arkea pitäisi elää, kun arki ei vastaa onnen ja rakkauden haaveita?²⁵⁰ Saman kysymyksen voi esittää myös Vartion romaanista: miten rouva Pyy elää arkeaan, kun onni ja rakkaus eivät näytä toteutuvan sellaisina, kuin hän on odottanut?

Keskityn tässä luvussa tarkastelemaan, millainen on 50-luvun rouva ja miten rouvuuden kautta hahmotetaan rouva Pyyntä identiteettiä. Tarkastelen myös rinnakkain rouva Bovaryta ja rouva Pyytä sekä heidän suhdettaan aviomiehiinsä ja rakastajiinsa. *Kaikki naiset* voidaan määrittellä *Rouva Bovary* -romaanin hypertekstiksi, sillä Vartion romaanissa 1800-luvun ranskalaisen porvarisrouvan edesottamukset transformoidaan 50-luvun nousevan keskiluokan kotirouvan edesottamuk-siksi.

Tony Tanner määrittelee aviorikosjuonen sisältävän romaanin aviorikosromaaniksi tutkimuksessaan *Adultery in the Novel. Construct and Transgression* (1979) ja pitää *Rouva Bovary*

²⁴⁵ Anna-Maija Viitanen suomensi romaanin uudelleen vuonna 2005. Käytän tutkimuksessani romaanista vuonna 1956 otettua neljättä painosta, jossa on edelleen Eino Palolan vuodelta 1928 oleva suomennos.

²⁴⁶ Särkilahti 1973: 124-125. Havu.1969.

²⁴⁷ *Kansojen kirjallisuus* 9 1978: 43; Kortelainen 2009: 201.

²⁴⁸ Katso esimerkiksi Hosiaisuus 2003: 109 [bovarismi] ja Kortelainen 2009: 203.

²⁴⁹ Ojala 1957: 135.

²⁵⁰ Nyqvist 2005.

-romaanina sen paradigmaattisena mallina. Bill Overton täsmentää lajinimitystä ja ottaa mukaan sukupuoli, koska kyse on nimenomaan naisen ja vielä tarkemmin aviovaimon tekemästä aviorikoksesta: ”the novel of wifely adultery”. Hänen mukaansa aviorikosromaanin kuvauskohteena on porvarillinen avioliitto ja keskeistä on vaimon halu kokea muutos. 1800-luvun romaaneissa muutos realisoituu, kun nuori naimaton mies viettelee itseään vanhemman porvarisrouvan.²⁵¹

Aviorikosromaanin tunnetaan myös suomalaisessa kirjallisuudessa. Flaubertin hengessä syntyivät Minna Canthin *Salakari* (1887) ja Juhani Ahon *Papin rouva* (1893).²⁵² Liisi Huhtala kutsumaa *Salakaria Rouva Bovaryn* maaseutupainokseksi²⁵³ ja Pirjo Lyytikäinen näkee *Papin rouvan Rouva Bovaryn* kansallisena muunnoksena²⁵⁴. *Salakarissa* tapahtuu aviorikos, joka tuhoaa henkilön, mutta *Papin rouvassa* aviorikos ei toteudu. Lajinimitys ei edellytä aviorikosta, sillä tapahtumat voivat rakentua joko sen tapahtumisen tai sen potentiaalisen mahdollisuuden ympärille. Aviorikosromaanin kuvauskohteena on paitsi aviorikos myös porvarillinen avioliitto ja naisen asema. *Kaikkien naisten* kuvauskohteena on rouva Pyyn problemaattinen käsitys itsestään, aviopuolisoiden arkistunut suhde, rouva Pyyn ja tämän rakastajan viilentynyt suhde sekä naisen asema 50-luvun Suomessa.

Romaanin nimi on tulkintaa ohjaava parateksti riippumatta siitä, onko se kirjailija- vai kustantajalähtöinen²⁵⁵. Realistit kuvasivat naisen kehitystä ja nostivat usein naispäähenkilön nimen romaanin nimeksi: *Rouva Bovary*, *Anna Karenina*. Myös Vartio suunnitteli *Kaikkien naisten* nimeksi päähenkilön heti esiin nostavaa realismille tyypillistä teosnimeä ”Kaksikymmentä lukua rouva Pyyn elämästä”²⁵⁶. Tässä teosnimessä aviorikosromaanitraditio olisi näkynyt nimessä rouvaepiteetin kautta samaan tapaan kuin *Rouva Bovaryssa* tai *Papin rouvassa*. *Kaikkien naisten* lopullisesta nimestä tuli kuitenkin kollektiivinen naiseen yleensä viittaava nimi ja romaanissa aviorikos jää sivujuoneksi. Siitä huolimatta se on merkityksellinen romaanin kokonaiskuviossa. Saija Isomaa toteaa Arvid Järnefeltin romaanin lajeja ja intertekstejä tarkastelevassa väitöskirjassaan *Heräämisten poetiikkaa* (2009), että *Kaikki naiset* on modernistinen versio realistisesta (tai naturalistisesta) aviorikosromaanityypistä, koska romaani kietoutuu rouva Pyyn aviorikoksen ympärille²⁵⁷.

²⁵¹ Overton 2002: 3-19.

²⁵² Ensimmäinen suomalainen aviorikosta kuvaava romaani on nimimerkillä Wendela ilmestynyt *Den Fallna* (suomeksi Elisabet, 1999) vuonna 1848. Lappalainen käsittelee suomalaisia 1800-luvulla ilmestyneitä aviorikosromaneja tutkimuksessa *Koti, kansa ja maailman tahraava lika. Näkökulmia 1880- ja 1890-luvun kirjallisuuteen* (2000). Aviorikos on esillä myös Päivi Lappalaisen artikkelissa *Uhattu koti. Kodin ja perheen ihanteen murtumia suomalaisessa 1800-luvun realistisessa kirjallisuudessa*.

²⁵³ Huhtala 1996: xiii-xvi.

²⁵⁴ Lyytikäinen 1991: 169-176.

²⁵⁵ Katso Genette 1997b.

²⁵⁶ Repo 1960: 105.

²⁵⁷ Isomaa 2009: 25.

Kaikki naiset näkevät unia on tyypillinen 50-luvun kryptinen teosnimi²⁵⁸, joka on linjassa Vartion aikaisemmin ilmestyneiden romaanien nimien kanssa: *Se on sitten kevät* ja *Mies kuin mies, tyttö kuin tyttö*. Teosnimissä pronomini se ja yleisnimet mies ja tyttö etäännyttävät ja yleistävät niin tapahtumat kuin henkilötkin. *Kaikkien naisten* nimi on teokseen sisältyvästä virkkeestä nappu katkelma, josta muodostuu lause: ”Mutta niin tekevät **kaikki naiset, näkevät unia** niin kuin sinä, heidän sielunsa kulkee yöllä mustana kissana, hiipii kattoja pitkin, naukuu ikkunan alla ja tulee ikkunasta sisään, istuu vasemman rinnan päälle.”²⁵⁹ Sitaatissa rouva Pyy puhuttelee ajatuspuheessa itseään ja asettuu näin ikään kuin itsensä ulkopuolelle, yhdeksi naiseksi naisten joukkoon. Romaanin nimeen on nostettu naiset monikkomuodossa ja sitä on vielä vahvistettuna pronomiinilla kaikki, jolloin näkökulma siirtyy yksityisestä yleiseen ja alleviivaa sukupuoliero – romaanissa on kyse nimenomaan naisista, ei ihmisistä yleensä mutta ei myöskään vain yhdestä naisesta. Romaanin ilmestymisen yhteydessä 60-luvun alussa kriitikot lukivat sitä ”naisen sielun kuvauksena”²⁶⁰ ja ”naisen muotokuvana”²⁶¹. Romaanin nimi korostaa sen sukupuoleen sidottua ja tätä kautta merkityksellistä yhteiskunnallista tulkintaa: modernin keskiluokkaisen naisen muotokuvaa.

Sitaatti, josta romaanin nimi on poimittu, vihjaa T. S. Eliotin runoon *J. Alfred Prufrockin rakkauslaulu*, joka ilmestyi suomeksi kokoelmassa *Autio maa* (1949). Runossa kuten rouva Pyyntä tajunnassakin liikutaan toden ja epätoden rajamailla. Vartion tekstissä kissa on itsen metafora ja kissan yölliset vaellukset epätavallisissa paikoissa rinnastuvat sielun oikukkuuteen. Jungilaisen piilotajunnan kuvastossa kissa, pohjimmiltaan petoeläin, on naisellinen eläin²⁶², ja freudilaisessa symboliikassa villieläimet symboloivat aistillisesti kiihottuneita ihmisiä²⁶³. Eliotin runossa sumu elollistetaan kissaksi.

Keltainen sumu joka hankaa selkäänsä ikkunaruuuihin,
keltainen savu joka hankaa kuonoaan ikkunaruuuihin
nuoli kielensä illan nurkkiin,
viivytteli katuojien lätäkköjen yllä,
antaen noen pudota savutorvista selkäänsä,
liukui pitkin pengertä, hypähti äkkiä,
ja huomattessaan että oli pehmeä lokakuun yö,
kiertyi kerran talon ympäri, ja vaipui uneen.²⁶⁴

²⁵⁸ Esimerkiksi Hyryn novellikokoelma *Maantieltä hän lähti* (1958).

²⁵⁹ Vartio 1960: 231. Vartion teosten nimien taustalla on myös Jotunin tapa nimetä novellinsa ja novellikokoelmansa tekstistä poimitun ilmaisun perusteella, esimerkiksi *Rakkautta* (1907) ja *Kun on tunteet* (1913). Vartion romaanien nimien kättilönä on ollut Tuomas Anhava, joka on haastattelussa todennut Särkilahdelle: ”*Se on sitten kevät* ja *Kaikki naiset näkevät unia* ovat minun itse romaanitekstistä esille poimimiani nimiehdotuksia.” (Särkilähti 1973:100.)

²⁶⁰ Koskimies 1960.

²⁶¹ Repo 1960.

²⁶² Katso Biedermann 1993: 132 [kissa] ja von Franz 2003: 207. Kissa on myös femme fataleen liitetty metafora (Lyytikäinen 1997: 154).

²⁶³ Freud 1969: 135.

²⁶⁴ Eliot 1972: 67-68.

Sumulla on kuono, jota se hankaa ikkunaruuuihin; Vartion kissa puolestaan naukuu ikkunan alla ja kulkee ikkunasta sisään. Molemmat löytävät turvapaikan – Vartion kissa äidin ja lapsen symbioosiin viittaavan rinnan päältä, mutta Eliotin kissanhahmoinen sumu ei kierry turvallisesti talon sisälle, vaan se kiertyy mahtipontisesti talon ympäri. Eliot-alluusio sitoo Vartion romaanin modernismin estetiikkaan, jossa vähäeleisellä, fragmentaarisella ja absurdeilla ilmaisulla tavoitellaan tietä ihmisieluun.

3.1. ”Olenhan minä sentään rouva Pyy”

Vuonna 1941 17-vuotias Marja-Liisa Sairanen kirjoitti päiväkirjaansa: ”Olen Linnankoskenkadulla yhden perheen kahden kauhean ja itsekkään kakaran hoitajana. - - Rouva on täydellinen tyhjiö. Tapoja, pikkumaisuuksia, kuorta, kuorta, mutta ei sydäntä. Ihminen, joka on vain, ja kasvattaa lapset suorastaan paradoksimaisesti siten kuin ei saisi kasvattaa. En jaksa kertoa kaikkea.”²⁶⁵ Kaupunkilaisrouva kiinnosti myöhemmin kirjailija Vartiota, sillä rouva Pyyntä kaltaisia rouvia on muissakin hänen teoksissaan. *Mies kuin mies, tyttö kuin tyttö* -romaanin aviottomasta lasta odottavasta Leenasta lähtee piikomaan kaupunkilaisperheeseen. ”Rouva” ottaa suojelukseensa maalta kaupunkiin tulleen tytön, mutta auttaminen on verhottua vallanhalua. Köyhää ja pulassa olevaa maalaistyttöä on helppo nöyryyttää: ” – Onko Leena laskenut tarkkaan? Rouva katsoi vyötäröä ja vatsan suuruutta kuin olisi tiineen eläimen mahasta arvioinut montako se tekisi.”²⁶⁶ *Saara*-kuunnelmassa Neiti Kaarne, kotiapulainen, puhuttelee talon rouvaa korostetusti rouvaksi: : ”ai, ai, rouva”, ”ei, rouva”, rouva sanoi”. Rouva on niin *Mies kuin mies, tyttö kuin tyttö* -romaanissa kuin *Saara*-kuunnelmassakin liioiteltu henkilö ja parodian lähtökohta²⁶⁷. Myös *Kaikkien naisten* huumori rakentuu päähenkilön korostetusta rouvittelusta ja järjestelmällisestä kutsumisesta rouva Pyyksi.

Eila Pennanen totesi Kotiliedessä *Kaikkien naisten* ilmestymisen jälkeen, että kotirouva on ”nykyään tyypillinen kaunokirjallisuuden aihe”²⁶⁸. Rouva Pyy ei siis ole ainoa 50-luvun kaunokirjallinen itseään etsivä rouva. Oman elämänsä hukkaan kulumista rouva Pyyntä tavoin miettii kunnanlääkärin rouva Anu Kaipaisen esikoisromaanissa *Utuiset neulat* (1960). Kaipaisen romaanin päähenkilö on valmistunut käsityönopeuttajaksi, mutta joutuu muuttamaan miehensä mukana maaseudulle eikä voi harjoittaa omaa ammattiaan. Siellä hänellä on aikaa ajatella ja purkaa katkeruuttaan pakonomaiseen käsityöiden tekemiseen. Hän resignoituu naisen kohtaloonsa eikä etsi ulos-

²⁶⁵ Vartio 1996: 52-53.

²⁶⁶ Vartio 1958: 211.

²⁶⁷ Rouvuutta parodioidaan myös *Hänen olivat linnut* -romaanissa, jossa ruustinna ja tämän kälyt Theodolinda ja Elsa kaikki kolme tavalla tai toisella korostavat rouvan asemaansa ja elävät miehensä kautta.

²⁶⁸ Pennanen 1961.

pääsyä ahtaasta arjestaan. Maila Pylkkösen *Valta*-kokoelmaan (1962) sisältyvässä roolirunossa *Lehtorinrouva*²⁶⁹ puhuu historian lehtorin rouva, joka näkee miehensä koomisuuden ja oman keskinkertaisuutensa. Lehtorinrouva kokee olevansa ”en mikään” ja kuuluvansa välisukupolveen, jolla ei ole mitään opetettavaa lapsilleen. Hän tiedostaa keskiluokan latistavan ja ulkokohtaisen elämäntavan: ”millaista tämä sitten olisi rehtorin, papin, äidinkielen lehtorin/ kodissa?/ Erilaiset ovenkilvet, järjestyksen hoitaminen on lopulta aina/ samaa.”²⁷⁰ Toisin kuin rouva Pyy hän ei etsi muutosta elämänsä vaan tyytyy ikävystyttävään arkeensa. Runo päättyy alistumiseen: ”Tulevat kymmenet vuodet/ tulevat kaikki.”²⁷¹

Alhoniemi lukee rinnan *Kaikkien naisten* kanssa Haavikon romaania *Toinen taivas ja maa* (1961), jonka päähenkilönä on ristiriitatilanteessa elävä Kerttu, joka on kymmenen vuotta rouva Pyytä vanhempi. Hänen avioliittonsa päättyy eroon ja eron jälkeen löytyy toinen Mies, jonka nimikin on todella Mies. Molempien romaanien teema on Alhoniemen mukaan sama: ”vähitellen vanhenevan ja vanhenemistaan kavahtavan naisen kamppailu oman itsensä löytämiseksi.” Kertun etsintä päättyy kuolemaan, mutta rouva Pyyllä itsensä löytäminen merkitsee realiteettien tunnustamista eli ”haaveiden haalistumista ja laskeutumista arkeen”.²⁷²

Mistä nimet tulevat?

Erisnimi kiinnittää yksilön yhteisöön ja yhteiskuntaan, koska sen kautta toimitaan maailmassa ja siihen kiinnitetään toiminnan tulokset. Se rakentaa objektiivista minuutta ja ikään kuin ilmaisee, kenelle yksilö kuuluu ja kuka häntä valvoo. Nimettömyydellä taas ilmaistaan yksilön vieraantumista eli identiteetin pirstoutumista tai katoa.²⁷³ Arvonimen ja sukunimen kautta rouva Pyyllä on yhteiskunnallinen status: hän on naimisessa oleva nainen. Päähenkilön itsensä toistamat statusta alleviivaavat huomautukset ”minä olen rouva Pyy” tai ”olenhan minä sentään rouva Pyy” ovat jo sinänsä koomisia. Kertoja kutsuu päähenkilöä vain nimellä rouva Pyy. Nimen toisto titteleineen lakonisissa johtolauseissa – sanoi rouva Pyy, ajatteli rouva Pyy, rouva Pyy muisti – etäännyttää päähenkilön ikään kuin marionettinukeksi, jonka toimia kertoja lukijalle esittää.

²⁶⁹ Pylkkösen *Valta*-kokoelman kritiikissä Mirjam Polkunen (Uusi Suomi 14.10.1962) mainitsee lehtorinrouvan monologin *Madame Bovary* -tarinan muunnelmaksi (Seutu 2009: 13.)

²⁷⁰ Pylkkönen 1983: 263.

²⁷¹ Pylkkönen 1983: 264.

²⁷² Alhoniemi 1972: 13-15.

²⁷³ Karkama 1991: 132-133.

Sukunimen toistamisen ohella merkittävää on rouva Pyyntä etunimen vähäinen käyttö. Päähenkilön etunimi Kaisu paljastuu muutamissa mummon ja aviomiehen repliikeissä. Epäselväksi jää, onko kyse lempinimestä vai virallisesta etunimestä²⁷⁴. *Rouva Bovary* ja *Papin rouva* -romaaneissa rouvanimitys esitetään romaanin nimessä, mutta kummassakin romaanissa kertoja kutsuu päähenkilöä järjestelmällisesti etunimellä Emma tai Elli. Nimeäminen paljastaa kertojan asenteen kuvattavaan: etunimen käyttö rakentaa henkilökohtaista suhdetta, mutta arvonimen ja sukunimen toisto etäännyttävät. *Kaikkien naisten* kertoja ei puhu rouva Pyyntä puolesta eikä osoita häntä kohtaan sympatiaa. Vartio jättää modernismille tyypilliseen tapaan lukijan arvioitavaksi, miten päähenkilöön pitäisi suhtautua. Torjuuko lukija rouva Pyyntä vai herättääkö tämä sympatiaa?

Rouva Pyyntä nimeen liittyvän parodian ymmärtäminen edellyttää 50-luvun puhuttelu- muotojen ja naisen aseman tuntemista. *Suomen kielen perussanakirjan* mukaan rouva on naimisissa oleva tai naimisissa ollut nainen. Rouva-nimitystä käytetään myös vanhemmasta naisesta puhut- lusanana riippumatta hänen siviilisäädystään. Rouvaan liittyy (varsinkin nykyään) negatiivisia kon- notaatioita, sillä rouvamainen tarkoittaa vanhentunutta, pyylevöitynyttä ja naisellisen viehätysvoi- mansa menettänyttä naista. Mielenkiintoista rouva-nimityksessä on se, että nainen ei ole itse rouva- nimityksen lähtökohta, vaan se on deiktisesti sidottu mieheen ja osoittaa näin naisen yhteiskunnalli- sen roolin. Sen sijaan miehestä käytetty rouvaa vastaava herra-nimitys ei kerro miehen siviilisäätystä kuten naisista käytetyt neidin ja rouvan tittelit. 50-luvun julkisessa diskurssissa mies identifioitiin ammattinimityksen kautta lehtoriksi, ekonimiksi tai johtajaksi, mutta nainen esiteltiin rouvana, jopa niin että rouva mainittiin ennen ammattia: ”rouva Kaisa Turpeinen, lääketieteen ja kirurgian tohtori”²⁷⁵.

Rouva tarkoittaa kaupungissa ”talon emäntää”. Agraarisessa ympäristössä talonpoi- kaistalon emäntään liittyy ahkeran ja uhrautuvan työnteon konnotaatioita ja siksi emäntä on ollut arvostettu naisen titteli²⁷⁶. Suomalaisen ”oivallisen emännän” arvostus on kiteytetty Aapon repliik- kiin *Seitsemän veljeksien* ensimmäisessä luvussa: ”Talo ilman aitan polulla astelevat emäntää on niin kuin pilvinen päivä, ja sen perheenpöydän päässä asuu ikävyys kuin riutuva syksy-ilta. Mutta hyvä emäntä on talon kirkas aurinko, joka valaisee ja lämmittää.”²⁷⁷ Emäntä, joka ”hyörii ja pyörii”

²⁷⁴ Kustaa Vilkkunan *Etunimet*-kirjan (1976: 143 [Kaisa]) mukaan Kaisu on Kaisan hellittelymuoto. Kaisa puolestaan on Katariinan yleisin puhuttelumuoto.

²⁷⁵ 50-luvulle tyypillistä on tapa, jolla Maija Suova esittelee *Nyky naisen suuri pulma* -teoksen (1959) keskustelijoita: Professori Paavo Ravila, Suomen Akatemian jäsen, keskustelun puheenjohtaja; Professori Osmo Järvi, Turun yliopiston rehtori; Rouva Aino-Inkeri Notkola-Lehesmaa, näyttelijätär; Rouva Alli Saarimaa, lehtori; Rouva Martta Salmela-Järvinen, toiminnanjohtaja, kansanedustaja; Rouva Kaisa Turpeinen, lääketieteen ja kirurgian tohtori. Naiset nimetään ensin rouvaksi ja vasta sen jälkeen kerrotaan heidän ammattinsa. Miehen siviilisäätystä ei mainita lainkaan.

²⁷⁶ *Suomen kielen perussanakirjan* mukaan emäntä huolehtii maalaistalon ruokataloudesta ja on tavallisesti isännän puoliso. Emäntä on myös yleisnimi pitojen, kokousten yms. järjestelyistä vastaavalle naiselle.

²⁷⁷ Kivi 2003 (1873): 20-21.

aina toisten parhaaksi ja vasta viimeisenä ”kallistuu hän siunaten vuoteellensa”, on agraariyhteiskunnan ihanne. Kaupunkilaisrouva sen sijaan nähdään kirjallisuudessa useimmiten ompeluseuroissa tai päiväkahvilla²⁷⁸. *Kaikissa naisissa* Olavi Pyy hermostuu vaimonsa ja naapurinrouvien riitoihin ja toteaa: ”Tuli tänne kotiin sitten mihin aikaan tahansa, niin aina täällä istuu joku niistä rouvista ja kahvia juodaan aamusta iltaan.”²⁷⁹ Kaupunkilaisrouvaan yhdistetään tyhjäntoimittaminen ja teennäisyys ja siksi hänet kuvataan huvittavana koketeeraajana. Kortteisen mukaan maaseudulla ja kaupungissa puolisoiden sisäistämät normatiiviset roolit olivat samat ennen ja jälkeen sotien mutta työn ja kodin yhteys ei ollut enää sama, mikä aiheutti nimenomaan naisen rooliin kohdistuvia ongelmia uusissa erilaisissa elinoloissa²⁸⁰.

Miehet tarvitsevat kotirouvia

Nainen ei valinnut 50-luvulla avioliittoa monista eri vaihtoehdoista, vaan puolison löytäminen ja isän kodista miehen kotiin siirtyminen olivat luonnollinen osa naisen elämänkaarta kuten aikaisempinakin vuosikymmeninä. Vuoden 1921 nimilain mukaan naisen oli pakko ottaa miehen sukunimi²⁸¹. Näin nainen symbolisesti liittyi miehen sukuun²⁸², sillä kaupungissa katkesi perinne, jossa nainen konkreettisesti muutti miehelleen eli miehen kotitaloon. Jallinoja osoittaa aikakauslehtien henkilöhaastatteluja koskevassa tutkimuksessaan *Moderni säädyllyisyys*, miten 50-luvulla naisen elämä viitoitettiin aviopuolison tapaamisella, kihlautumisella, häillä ja lasten syntymillä.²⁸³ Perinteinen suomalainen avioliittokäsitys sekä miehen ja naisen roolit siirtyivät muuttajien mukana maalta kaupunkiin.

Sodan aikana naiset tekivät suuren osan rintamalla olevien miesten töistä ja moni nainen jäi työelämään sodan päätyttyä. 50-luvun alussa 35% naimisissa olevista naisista työskenteli kodin ulkopuolella ja naisten työssäkäynti yleistyi vuosikymmenen aikana merkittävästi – seuraavan vuosikymmenen taitteessa jo 45 % naimisissa olevista naisista kävi ansiotyössä kodin ulkopuo-

²⁷⁸ Juoruilua parodioidaan naispuheen lajina esimerkiksi Aapelin (Simo Puupponen, 1954) lastenromaanissa *Koko kaupungin Vinski*, jossa ”kaupungin hienot rouvat” ovat kokoontuneet ”Tyynykerhoon” puhumaan ”epähienoja asioita”. Naisten keskustelua seuraavat miehet (apteekkari ja Vinski) eivät ymmärrä siitä mitään ja kertoja nimittää keskustelua ”päpätäksi” ja ”räpätökseksi” sekä vertaa sitä jänisräikän pyörittämiseen. 50-lukulaisessa lastenromaanissa vahvistetaan stereotypiaa ilkeämielisistä juoruilevista rouvista.

²⁷⁹ Vartio 1960: 31.

²⁸⁰ Kortteinen 1982: 137-143.

²⁸¹ Ainiala & Saarelma-Maunumaa 2006: 103.

²⁸² Beauvoir kirjoitti vuonna 1949: ”Nainen saa avioituessaan palan maailmaa läänityksenä. Laki suojaaa häntä miehen oikkuja vastaan, mutta hän pysyy tämän vasallina. Mies on perheen taloudellinen päämies ja näin muodoin päämies myös yhteiskunnan silmissä. Nainen ottaa miehen nimen, liittyy tämän uskontoon, sulautuu tämän yhteiskuntaluokkaan ja ympäristöön. Nainen kuuluu miehen sukuun. Hänestä tulee tämän ’puolisko’. Nainen joutuu usein rajusti tekemään pesäeron menneisyydestään, hänet liitetään puolison maailmaan.” (mts. 1993: 237.)

²⁸³ Jallinoja 1997: 77, 98-99, 106.

lolla.²⁸⁴ Naisten työssäkäynti herätti yhteiskunnallista keskustelua, jossa moderni naiskäsitelmä alkoi haastaa perinteistä naiskäsitelmää²⁸⁵. Tärkein keskustelunaihe oli ”perheenäidin kaksi työkenttää”, mutta ei naisen oikeus omaan itsenäiseen elämään hänen omista lähtökohdistaan käsin. Naisen ensisijainen tehtävä oli edelleenkin tulla äidiksi ja keskusteluissa mietittiin, miten perheenäiti voisi yhdistää työn ja kodin. Ruotsalaiset Alva Myrdal ja Viola Klein herättivät myös Suomessa keskustelua kirjallaan *Kvinnans två roller* (1957), jossa todistetaan naimisissa olevan naisen oikeutta omaan uraan kodin ulkopuolella. Suomalaista keskustelua käytiin muun muassa Maija Suovan toimittamassa kirjassa *Nykynaisen suuri pulma* (1959), jossa tunnetut kansalaiset keskustelevat kodin ja työelämän yhteensovittamisesta ja päätyvät konsensukseen, jossa äitiys on edelleen naisen suurin tehtävä:

Kahdennäkymmenennen vuosisadan puolivälin naiset eivät ole niin puhdasverisiä uhrautujia kuin heidän kansasisarensa vuosisataa aikaisemmin. Onnellisimmillaan he ovat silloin, kun he saavat kokea kumpaakin, uhrautumisen iloa mutta myös omien siipiensä kantavuutta kodin suojaavien seinien ulkopuolella. Tasapainon tavoittaminen näiden kokemusten välillä on heidän jatkuvan hapuilemisensa päämääränä.²⁸⁶

Beauvoir kirjoitti *Toinen sukupuoli* -teoksessaan 1940-luvun lopussa, miten miehen holhousvalta on vähitellen häviämässä ja naisten taloudellinen itsenäistyminen uhkaa avioliittoinstituutiota. Hänen mukaansa kyse on kuitenkin siirtymäkaudesta, sillä vain osa naisista on työelämässään kodin ulkopuolella, ja siksi vanhat arvot ja rakenteet ylläpitivät myös sodanjälkeistä yhteiskuntaa.²⁸⁷ Kun 50-luvulla keskusteltiin naisten työssä käymisestä, keskusteltiin ennen kaikkea siitä, mitä perheelle on tapahtumassa, eikä naisesta itsenäisiä valintoja tekevänä oman elämänsä subjektina.

Toinen maailmansota oli vahvistanut koti-ideologiaa ja siksi 50-lukua on länsimaissa pidetty perheen ja kodin vuosikymmenenä²⁸⁸, jolloin koti oli naisen ensisijainen työpaikka ja kotiäiti tärkein työtehtävä. Miehellä koti merkitsi lepoa kodin ulkopuolella tehdyn työn vastapainoksi, mutta naiselle koti merkitsi työtä vuorotta²⁸⁹. Beauvoir näkee avioliiton absurdina naisen valtakuntana, jossa avioliitto alistaa naisen miehen valtaan mutta tekee hänestä kuitenkin kodin valtiatta-

²⁸⁴ Jallinoja 1983: 120-121. Katso myös Rahikainen 2006. Kotiirouvuuteen ja naisten työssäkäyntiin kiinnitetään huomiota myös muistelmassa. Kaari Utrio toteaa Kai Linnilän toimittamassa *Iloinen 50-luku* -teoksessa, että hänen äitinsä oli työelämässä mukana niin kauan kuin hän muistaa, mutta kaikkien hänen ystäviensä äidit olivat kotiirouvia (mts. 32).

²⁸⁵ Katso esimerkiksi Jallinoja 1983: 7-9.

²⁸⁶ *Nykynaisen suuri pulma* 1959: 118.

²⁸⁷ Beauvoir 1993: 233.

²⁸⁸ Katso esimerkiksi Jallinoja 1997: 98.

²⁸⁹ Katso esimerkiksi Saarikangas 2002: 260 ja Sarantola-Weiss 2003: 113.

ren²⁹⁰. Betty Friedan toteaa *Naisellisuuden harhat* -teoksessaan (1967), miten 50-luvun amerikkalaisessa yhteiskunnassa sodasta palanneet miesjournalistit ylläpitivät ja vahvistivat aikakauslehdissä naisen roolia kotirouvana ja äitinä, koska he olivat rintamalla ehtineet uneksia monta vuotta kodista ja kotielämästä²⁹¹. Vartio kommentoi *Kaikissa naisissa* montaa 50-luvun keskeistä naisen muuttuvaan rooliin liittyvää asiaa.

Kotityö on Sisifyksen työtä

Rouva Pyy on mennyt nuorena naimisiin ja saanut kolme lasta. Hänellä ei ole omaa ammattia, mutta hän on kuitenkin suorittanut ylioppilastutkinnon. Opinnoissaankin hän on siis jäänyt välitilaan. Rouvana, kotirouvana, oleminen on rouva Pyy'n ammatti, joka toisaalta vieraannuttaa hänet hänestä itsestään, toisaalta on hänen ainoa turvansa. Rouva Pyy haluaisi olla joku muu, mutta hän ei tiedä, miksi hän voisi tulla. 34-vuotiaana hän miettii omia valintojaan: ”Hän sai siivota, vanheta siivotesaan, oli miehen syytä, että elämä kuluisi hukkaan niin kuin tähänkin saakka.”²⁹² Iän tarkka mainitseminen liittyy rouva Pyy'n problematiikan jungilaisuuteen, sillä Jungin mukaan ihminen kokee merkittävän keski-ikäistymisen kriisin nimenomaan 34-vuotiaana.²⁹³

Rouva Pyy kokee, että hänen elämänsä kuluu hukkaan siivotessa ja lasten jälkiä korjattaessa. Beauvoir kirjoittaa, että tuskin mikään työ on niin läheistä sukua Sisifyksen rangaistukselle kuin taloustyöt, sillä päivästä toiseen naiset tiskaavat, pyyhkivät pölyjä ja kunnostavat vaatteita, jotka ovat seuraavana päivänä jälleen likaisia, pölyisiä ja rikkinäisiä²⁹⁴. Antiikin myytissä Sisifys uhmaa jumalia ja kuolemaa ja joutuu siksi Manalassa vierittämään isoa kiveä. Juuri kun hän on saanut kiven mäen päälle, se vierähtää takaisin alas. Albert Camus'n esseen *Le Mythe de Sisyphe* (1942, ruotsiksi *Myten om Sisifyos* 1957) myötä Sisifyksen rangaistuksesta tuli 50-luvun muoti-myytti ja modernit kaupunkilaiset samaistuivat Sisifykseen, koska ihmisen työnteolla ei näyttänyt olevan tarkoitusta eikä mieltä. Vartio kommentoi 50-lukulaista miehistä mutta luonnollisena ja normaalina pidettyä kulttuuria ja osoittaa *Kaikissa naisissa* Beauvoirin tavoin, miten nimenomaan naiset kärsivät Sisifyksen rangaistusta, koska kotityöt eivät tule koskaan valmiiksi kuten Sisifyksen kivi ei koskaan pysy mäen päällä.

²⁹⁰ Beauvoir 1993: 238.

²⁹¹ Friedan 1967: 44-45.

²⁹² Vartio 1960: 20.

²⁹³ Ehnberg 2008, luento. Beauvoir kirjoittaa (1993: 278-279) kolmekymmentävuotiaiden naisten melankoliasta, josta ovat kertoneet romaaneissaan esimerkiksi Katherine Mansfield, Dorothy Parker ja Virginia Woolf. Lasten kasvaessa nainen huomaa, että sen enempää mies kuin lapsetkaan eivät ole hänestä riippuvaisia. Nainen on sidottu rutiinien ja kiintymysten kautta kotiin eikä hänellä ole mahdollisuutta vapauteen, vaikka mies ja lapset eivät olekaan enää hänestä riippuvaisia.

²⁹⁴ Beauvoir 1993: 253.

Vartio osoittaa myös, miten kodinkoneet eivät pelasta naisia Sisufoksen ikeestä – pikemminkin ne pahentavat tilannetta. 50-luvulla kodinkoneet alkoivat yleistyä ja perheet säästivät ostaakseen ensimmäisen imurinsa, pyykinpesukoneensa ja jääkaappinsa. Kotiapulaisia oli vaikea saada, ja monessa keskiluokkaisessa perheessä heidän palkkansa maksaminen rasitti liikaa perheen taloutta²⁹⁵, joten koneita hankittiin helpottamaan nimenomaan perheenäidin työtä: ”Käyttämällä hyväkseen aputyövoimaa ja nykyisin myös työkoneita - - voi perheenäiti huomattavasti keventää tehtäviensä taakkaa.”²⁹⁶ Rouva Pyy samaistuu toistoon perustuviin ja kasvottomiin kodinkoneisiin. Hän kokee, että hänen miehensä ei huomaa, onko huoneessa pölyimuri vai hänen vaimonsa. Samoin hän kokee olevansa ”vain joku yleiskone en mitään muuta”. Koneet eivät kyenneet poistamaan kotitöiden keskeisintä ongelmaa eli sitä, että työ ei koskaan valmistu vaan toistuu päivästä toiseen samanlaisena. Toistoon liittyy ikävyyden ja mitättömyyden konnotaatioita, jolloin yksilöistymisen on vaikeaa tai jopa mahdotonta²⁹⁷.

Kodinkoneiden tavoin perheiden ja ennen kaikkea äidin taakkaa yritettiin sodanjälkeisessä Suomessa helpottaa lapsilisällä, jota alettiin maksaa äideille vuonna 1948. Se oli tarkoitettu äidin omaksi ”tiliksi”. Maksaessaan postissa laskua rouva Pyy kokee olevansa P-kirjain muitten P-kirjainten joukossa, kun hänen katseensa osuu tauluun, jossa kerrotaan, milloin on minkäkin sukunimen mukaisen lapsilisän maksupäivä: ”minä en ole muuta kuin iso kirjain muitten joukossa ja saan miettiä, koska saa nostaa nuo rahat, jotka ovat minun ainoa palkkani.”²⁹⁸ Friedanin mukaan amerikkalaiset kotirouvat häpesivät kirjoittaa kaavakkeisiin ammatikseen ”kotirouva”, vaikka julki-suudessa tietoisesti rakennettiin positiivista ”ammatti-identiteettiä” kotirouva-perheenäidille²⁹⁹. Rouva Pyy kokee, että lapsilisä ja kotirouvuus uhkaavat hänen minuuttaan. Hän tuntee olevansa kasvoton rouva muiden kasvottomien rouvien joukossa. Vartio ottaa *Kaikissa naisissa* kantaa naisten aseman – kodinkoneiden ja lapsilisän – näennäisiin parannuksiin juuri ennen naisasialiikkeen toista taistelukautta, jonka Jallinoja ajoittaa vuosiin 1966-70³⁰⁰.

²⁹⁵ Katso esimerkiksi Rahikainen 2006: 224-225.

²⁹⁶ *Nykynaisen suuri pulma* 1959: 27.

²⁹⁷ Karkama 1994: 124. Karkama (1994: 127-128) huomauttaa, että Jotuni oli ensimmäinen suomalainen kirjailija, joka tematisoi porvarillisen ja pikkuporvarillisen arjen (ei käyttänyt sitä vain aiheena) sisällyksettömyyden, pinnallisuuden ja vierauden. Samaan tapaan Vartio tematisoi keskiluokkaisen arjen.

²⁹⁸ Vartio 1960: 119.

²⁹⁹ Friedan 1967: 33.

³⁰⁰ Jallinoja 1983: 123.

3.2. Aviomiehellä on rakastajan nimi

Kaikki naiset on päähenkilökeskeinen romaani, mutta Olavi Pyyllä on merkittävä rooli romaanissa samaan tapaan kuin Charles Bovarylla *Rouva Bovary* -romaanissa³⁰¹. Sen kertoja korostaa Charles Bovaryn mitätöntä nimeä ja persoonaa heti ensimmäisessä luvussa, kun Charles ei osaa koulussa lausua nimeään selkeästi ja joutuu naurunalaiseksi: ”kimakat huudot kajahtelivat, ulvottiin, rähistiin, kolisteltiin jalkoja ja toisteltiin: Charbovari! Charbovari!”³⁰² Rouva Pyyin aviomiehen etunimi Olavi viittaa Ahon *Papin rouva* -romaanin kolmiandraaman hurmuriin Olavi Kalmiin, joka kirjallisuusupeillaan siivittää Ellin kaipuuta. Häntä kuuluisampi kaunokirjallinen Don Juan on Johannes Linnankosken romaanin *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1905) päähenkilö Olavi, joka rakentaa itseään erilaisissa naissuhteissa. Linnankosken romaani oli oman aikansa best seller, ja moni poikalapsi sai romaanin sankarin mukaan muodikkaan etunimen Olavi³⁰³; hurmurin nimeen päädyttiin ehkä myös siksi, että huikentelevaisesta nuoresta Olavista kasvaa rehti ja vastuuntuntoinen mies, eli hän ”nousee moraalisesta alennuksesta hyvän vaimon avulla esikuvallisen moraaliseksi”³⁰⁴. Rouva Pyyin aikana Olaviksi ”ristitty” aviomies ei ole nimestään huolimatta romanttinen sankari vaan arkinen kunnon mies, joka yrittää huolehtia perheestään ja äidistään sekä vaurastua sodanjälkeisessä Suomessa.

”Ja miten huono ryhti”

Rouva Bovary -romaanissa kertoja alleviivaa Charles Bovaryn mitättömyyttä: ”Hän suoritti joka-päiväisen tehtävänsä kuin karusellihevonen, joka kiertää rataansa, silmät sidottuina, käsittämättä mitään raatamisestaan.”³⁰⁵ *Kaikkissa naisissa* Olavi Pyystä saadaan tietää vähän. Hän tekee varsinaisen työnsä lisäksi paljon töitä myös kotona saadakseen lisäansioita, ja yhteiskunnallisesti hän valveutuneempi kuin vaimonsa. Kertoja ei kommentoi Olavi Pyytä, mutta hänen repliikkinsä puhuvat puolestaan, ja kyseenalaistavat rouva Pyyin kommentteja miehestään. Aviomies on elämäänsä kylästyneen vaimon katseen kohde molemmissa romaaneissa. Emma katsoo Charlesia ja näkee tämän kumaraisen selän ja tylsät kasvot. Rouva Pyy toteaa miehensä selän painuneen kumaraan ja ryhdin huonontuneen. Tumma läikkä miehen kainalossa kertoo, että tämä hikoilee poikkeuksellisen paljon.

³⁰¹ Tanner korostaa (1979: 236-254) Charles Bovaryn roolia muun muassa siksi, että romaani alkaa hänen nuoruutensa kuvauksella ja päättyy hänen kuolemaansa.

³⁰² Flaubert 1984: 7. Tannerin mukaan (1979: 252) Charlesin mitättömyys ja koko porvarillisen yhteiskunnan ontous sinetöidään romaanin lopussa, kun lääkäri tekee tälle ruumiinavauksen ja kertoja toteaa: ”mutta ei löytynyt mitään”.

³⁰³ Grün 1996: xiv.

³⁰⁴ Grün 1996: xi-xviii.

³⁰⁵ Flaubert 1984: 12.

Ikävä avioelämä projisoituu miehen ulkonäköön. Hänessä ei ole mitään komeaa ja miehekästä, joten vaimo näkee hänet yhtä kuluneena ja nuhraantuneena kuin huonekalut.

Makuuhuone on avioparin intiimi alue. Emma toteuttaa rakkauselämäänsä kodin ulkopuolella mutta palaa avioparin makuuhuoneeseen potemaan maailmalla saamiaan kolhuja. Pyyn pariskunta keskustelelee makuuhuoneessa päätyneistä kutsuista ja valmistelee nukkumaanmenoa. Taidehistorioitsija Stephen Kernin mukaan 1800-luvun lopun eurooppalaisen kuvataiteen keskeinen motiivi on alaston, riisuutuva tai peseytyvä nainen, jota mies katselee³⁰⁶. Kuva, jossa nainen on alistettu miehen katseelle, on *Kaikissa naisissa* muuttunut moderniksi kuvaksi, jossa roolit ovat vaihtaneet paikkaa: mies riisuutuu ja nainen katselee. Kuvataiteessa riisuutuva nainen on erotisoitu, ja mies, tai oletettu kuvan katsoja, jos nainen on kuvassa yksin, katsoo naista halukkaasti. Miehen riisuutuminen ei herätä rouva Pyyssä eroottisia ajatuksia. Hän tekee miehestään klinisen yksityiskohtaisia havaintoja:

Hän

katsoi, miten mies otti solmion kaulastaan, ja kun se ei heti irronnut, tempaisi sitä ja veti sitten olkaimet alas, housut laskeutuivat samassa löysinä alas. Eikä mies istunut riisumaan housujaan kuten tavallisesti, vaan kumartui seisaaltaan ja veti ensin yhden, sitten toisen lahkeen. Mies kääntyi, paidan kaulus oli auki ja vaimo mielti, riisuisiko mies nyt ensin paidan pään yli vetäen ja jäisikö siihen niin, alastomana. Ajatus oli niin hullunkurinen että hän purskahti nauruun. Hänen naurunsa oli odottamaton, kolkko ja outo, hän kuuli sen itsekin, mutta nauroi yhä, halusi kuulla sen toisen kerran, eikä hän tajunnut, että nauru lähti hänen suustaan. (41-42.)

Miehen riisuutuessa tämän merkitys miehenä ikään kuin tyhjenee rouva Pyy silmissä. Yksityiskohtaiset havainnot, joissa luetellaan vaatekappale kerrallaan, riisuvat miehestä kaiken miehisyyden. Solmio, olkaimet, housut ja paita ovat sukupuolittuneita vaatekappaleita, mutta niiden eroottisuudesta rouva Pyy vieraantunut. Hänelle on vastenmielinen ajatus, että mies olisi hänen edessään alasti, minkä hän käsittelee absurdilla naurulla. Nauru on itkun tavoin merkittävä sisäisen tilan ulkoinen merkki. Rouva Pyy nauru on tahatonta ja kummallista kuin Aabrahamin puolison Saaran nauru 1. Mooseksen kirjan 18. luvussa, kun tämä saa kuulla tulevansa raskaaksi vanhoilla päivilään: ”Sen tähden Saara naurahti itseksensä ja ajatteli: ’Heräisikö minussa, näin kuihduttuani, vielä halu? Ja myös minun herrani on vanha.’”³⁰⁷ Saaran tavoin rouva Pyy kokee, että hänen avioelämänsä on näivettyntä ja hän nauraa kolkosti sen muistolle. Hän suree omaa vanhenemistaan ja

³⁰⁶ Kern 1996: 99-127.

³⁰⁷ 1. Moos. 18: 12.

kymmenen vuotta itseään vanhemman aviomiehen hän näkee edessään vanhana ja seksuaalisesti kiinnostamattomana.

Rouva Bovaryn ja rouva Pyy silmissä aviomiesten mitättömyyttä lisäävät miesten äidit, joita kumpikaan nuoremmista rouvista ei voi sietää. Anopit esittävät mielipiteitä miniöidensä elämästä, mikä ärsyttää molempia naisia. Vielä ikävämpää on se, että miehet ovat riippuvaisia äitinsä mielipiteistä. Charles Bovary keskustelee tämän tästä äitinsä kanssa Emman ”tilasta” ja kutsuu äitinsä hätiin, kun elämä Emman kanssa ei suju. Rouva Pyy syyttää miestänsä siitä, että tämä on jäänyt äitinsä helmoihin eikä uskalla asettua äitiään vastaan. Hän tulkitsee miehensä saamattomuutta freudilaisittain: mieheltä on ikään kuin jäänyt äidinmurha tekemättä:

- Tiedätkö mikä sinua oikein vaivaa, hän sanoi, ja hänen äänensä oli tyyni ja asiallinen kuin lääkärin ääni.
- Sinä olet parantumaton haaveilija, sinusta ei ole koskaan tullut miestä, ja tiedätkö miksi. Minä olen sanonut sen sinulle monta kertaa. Siksi että äitisi asuu meillä.

--

Sinun äitisi kaluaa ja kulluttaa sinun elinhermojasi niin, ettei sinusta ole muuhun kuin äitisi säestäjäksi. (201.)

”Hänen miehensä tuossa ymmärsi kaiken”

Patriarkaalisessa kulttuurissa on vallalla ritariaikainen ihanne: miehen kuuluu tehdä urotekoja ja naisen ihailia häntä. Mies on vahva ja naisen heikkous korostaa hänen vahvuuttaan. Kyse on samasta sukupuolten välisestä vastakohtaisuudesta kun Bachelardin taloesimerkissä: mies rakentaa talon ja nainen sisustaa sen. Sekä rouva Bovary että rouva Pyy haluavat nähdä miehensä ammatillisesti kompetentteina. Osaavaa päättäjää voi rakastaa helpommin kuin vähäpätöistä suorittajaa. Siksi molemmat ihastuvat mieheensä, kun tämä ryhtyy tekemään urotekoja. Miehen maineen he uskoivat säteilevän myös vaimoon.

Emma houkuttelee yhdessä apteekkarin kanssa Charlesia leikkaamaan majatalon rennin kampurajalan. He uskovat, että näin Charlesia alettaisiin arvostaa ammatillisesti ja maine ja kunnia edesauttaisivat myös rikastumista. Emma miltei rakastuu mieheensä uudelleen, kun tämä suostui leikkaukseen: ”Ilta oli ihana, keskusteltiin, uneksittiin yhdessä.” Charlesin hampaatkaan eivät enää näytä niin rumilta. Samaan tapaan rouva Pyy suhtautuu aviomieheensä, kun he suunnittelevat omaa taloaan:

Ja hän katsoi
mieheensä ja hänet täytti hyvänolon tunne; hän taas oikein
piti miehestään, oli suorastaan juhlallinen olo kun hän
kuunteli tämän ääntä, ja joka kerran kun mies sanoi PYP
tai HOP, vaimo tajusi että talon rahoitus oli pelkkä järjeste-
lykysymys. - - Mutta mies, hänen miehensä tuossa
ymmärsi kaiken ja tiesi miten menetellä.
(191 -192.)

”Taas oikein piti miehestään” sisältää presupposition, että rouva Pyy ei ole pitänyt miehestään kai-
ken aikaa. Hän haluaa katsoa miestänsä ylöspäin ja pitää tätä itseään viisaampana. Toisaalta rouva
Pyy kärsii siitä, että hän on ”vain rouva”, toisaalta hän haluaa olla ”pikku rouva”, joka ihailee mies-
tään. Nimenomaan miehen ääni – ei niinkään hänen ulkonäkönsä – herättää rouva Pyyssä luotta-
musta. Miehen rooliin kuuluu tietää ja ymmärtää yhteiskunnallisia ja taloudellisia asioita. Samoin
miehen on otettava vastuu perheen yhteisistä asioista. Rouva Pyy pyristelee patriarkaalista naisen
roolia vastaan mutta toisintaa ja ylläpitää sitä kaikin tavoin. Hän ei pyrikään tasa-arvoon päätöksen-
teossa vaan sysää miehelle kaikki kodin ulkopuoliset velvollisuudet kuten perheen ansaitsemiseen
ja vaurastumiseen liittyvän rahan, jota käsittelen tutkimukseni viidennen luvun alaluvussa *Moderni
kaupunkilainen tarvitsee rahaa*.

3.3. ”Tuollainen mies”

Rouva Bovary -romaanissa Emman rakkaussuhteet kuvataan alusta loppuun, mutta rouva Pyyin rak-
kaussuhteesta kerrotaan vain sen viimeiset vaiheet. Emman rakastajilla on komeat etunimet ja arki-
set sukunimet. Léon Dupuis on hiirimäinen kirjuri, mutta hänen etunimensä tarkoittaa leijonaa (la-
tinaksi leo). Rodolphe Boulanger on varakas maanomistaja, jonka etunimi lienee peräisin saksan
Rodolfosta (muinaissaksaksi Hrodolf), joka viittaa suteen (saksaksi wolf). Emman rakastajien ni-
missä paljastuu romaanin keskeinen teema: unelmien ja toden ristiriita. Etunimet viittaavat masku-
liinisiin ja mytologisiin eläimiin mutta sukunimet ovat arkisia ja yleisiä ranskalaisia nimiä.

Rouva Pyyin rakastaja on nimetön yliopiston opettaja, jota kertoja ja päähenkilö kut-
suvat mieheksi. Monimerkityksisten nimien tavoin myös nimettömyydellä merkityksellistetään.
Kaikkien naisten rakastajaa kutsutaan pelkällä yleisnimellä mies, joten hän on vain sukupuolensa
edustaja, ei yksilö. Rouva Pyyin rakastajan nimettömyys korostaa sitä, että tämä on rouva Pyyille
nimenomaan mies: ”- - niin, olihan se totta, tottahan se oli, että hän oli rakastunut **tuohon mie-**

heen.”³⁰⁸ Mies on vaikuttanut fyysisesti ja henkisesti kiinnostavalta. Emmen tavoin rouva Pyy on hankkinut yhteiskunnallisesti aviomiestänsä merkittävämmässä asemassa olevan rakastajan: ”Miehen viisaus ja oppineisuus ... olin niin hullu että tunsin itseni imarrelluksi että **tuollainen mies** on rakastunut minuun.”³⁰⁹

50-luvun Suomessa elettiin ns. vanhan moraalin aikaa, jolloin seksuaalisuus oli edelleen tabu. Säädyllinen seksuaalisuus kuului avioliittoon ja säädytön seksuaalisuus eli avioliiton ulkopuoliset suhteet tehtiin näkymättömiksi. *Kaikki naiset* ilmestyi arvomaailmaltaan kahden hyvin erilaisen kymmenluvun taitteessa: 50-lukua on pidetty perheen vuosikymmenenä ja 60-lukua tabujen kaatamisen vuosikymmenenä. 60-luvulla perhearvoja alettiin kyseenalaistaa ja uusi vapaampi seksuaalimoraali valtasi alaa.³¹⁰ *Kaikkiin naisiin* on tallennettu 50-luvun muodollinen, hillitty ja siveellinen ilmapiiri, jota erityisesti naisten edellytettiin ylläpitävän ja toteuttavan. Rouva Pyy ja hänen rakastajansa suhde kuvataan romaanin pintatasolla arkisesti ja korostetun epäeroottisesti, vaikka kyseessä on luvattoman suhteen kuvaus. Romaanin syvärakenteesta paljastuu kuitenkin eroottisesti latautunut motiiviverkosto. Seksuaalisuus ikään kuin kuplii vahvoina kuvina sovinnaisuuden ja häpeän pinnan alla.

Kahvin tavoin jäähtynyt suhde

Aviorikosromaanin tunnerepertoaariin kuuluvat intohimo ja sen tuhovoima. *Rouva Bovary* -romaanin käännekohta asettuu hetkeen, jolloin aviorikos alkaa muistuttaa avioliittoa. Vartio ohittaa rakkaussuhteen alkuvaiheet ja *Kaikissa naisissa* kuvataan rouva Pyy ja hänen rakastajansa suhteen päätyminen. Takautumien kautta paljastuu, että avioliiton ulkopuolinen suhde on ollut rouva Pyyllä ensin leikkiä, ”lapsuuden leikkimökissä oloa”, mutta muuttunut arkiseksi ”virastossa seisomiseksi”. Emma heittäytyy avioliiton ulkopuolisiin suhteisiin, mutta rouva Pyy on ahdistunut ja epäileväinen. Emma on valmis romanssin kaavan mukaisesti karkaamaan rakastajansa kanssa, mutta rouva Pyy miettii ohimennen, mitä tavaroita hän ottaisi kotoaan mukaansa ”jos päättäisi lähteä”. Emma jättää kaks kertaa, mutta rouva Pyy haluaa itse päättää suhteen.

Rouva Pyy kielletty suhde on hänen avioliittonsa paralleeli: Rakastajan luona rouva Pyy paikalla on keittiössä kuten kotona. Rakastaja keskittyy töihinsä kuten aviomies kotona. Rouva Pyy keittää kahvia ja odottaa, että mies keskeyttää työntöön ja tulee kahville. Ja jälleen kuvio on täsmälleen sama kuin kotona! Rakastajan ja rouva Pyy suhdetta voidaan tarkastella kotoisen kah-

³⁰⁸ Vartio 1960: 154.

³⁰⁹ Vartio 1960: 155.

³¹⁰ Katso esimerkiksi Jallinoja 2000.

vinjuontirituaalin kautta samaan tapaan kuin Annin ja Napoleonin suhteen nousu- ja laskukausia Vartion esikoisromaanissa *Se on sitten kevät*³¹¹.

Kaikkien naisten kymmenennessä luvussa Rouva Pyy menee rakastajansa luokse ja ymmärtää heti, kun mies avaa oven, ettei hänen olisi pitänyt tulla. Selvitäkseen kiusallisesta tilanteesta rouva Pyy kysyy, haluaako mies kahvia. Rouva Pyy ylläpitää suhdetta, koska hän tulee miehen luokse ja toimimalla – keittämällä kahvia – haluaa tehdä jotakin suhteen eteen. Mies vastaa työhuoneestaan juovansa mielellään kahvia, mutta kahvin valmistuttua hän vastaa viiveellä kutsuun tulla juomaan sitä. Mies on irtautumassa suhteesta, mutta hän ei toimi aktiivisesti sen lopettamiseksi: ”Tulen aivan kohta, ei kai se jäähdy?”³¹² Hän haluaa vielä pitää kiinni suhteesta, vaikka tietääkin sen jäähtyneen.

Rouva Pyy vastaa laittaneensa kahvipannun myssyn alle. Hän pitää suhdetta edelleen lämpimänä. Tullessaan kahvipöytään mies toteaa muodollisesti: ”Jaha, kahvi on valmista.”³¹³ Rouva Pyy pitää miehen ääntä natisevana ja tämän kommenttia triviaalina. Banaalius toistuu miehen todetessa: ”No niin, sitten juodaankin kahvia.”³¹⁴ Kahvitteluun liittyvät repliikit paljastavat, että miehellä ja naisella ei ole mitään sanottavaa toisilleen. Mies tarjoaa rouva Pyylle toisen kupin kahvia, jonka tämä ottaa toteamalla ”ehkä minä juon vielä toisen kupin”³¹⁵. Rouva Pyy haluaa ehdollisesti (ehkä) jatkaa suhdetta, mutta ei tiedä, mitkä hänen ehtonsa ovat. Kryptisesti hän ajattelee mielessään: ”Olisihan tyhmää olla juomatta, se tuntuisi joltakin.”³¹⁶

Toisen kahvinjuontitapojen muistaminen on osoitus välittämisestä, mutta rakastaja ei muista, käyttääkö rouva Pyy kahvissa kermaa vai ei. Miehen on palattava työnsä ääreen kuten aviomiehen kotona; työ on tärkeämpää kuin kahvin juominen rouva Pyyn kanssa. Rouva Pyy aavis-
taa, että suhde vieraaseen mieheen on päättymässä ja hänelle on tärkeää, että hän tiskaa kahvikupit ennen lähtöään:

Tiskaan nämä kupit, sanoi rouva Pyy itselleen. **Tiskaan**, en jätä itsestäni tähän taloon edes likaista kahvikuppia. Ja hänen kätensä toimivat kiireisinä ja kovina. **Tiskaan**, hän puhui itselleen. Ja kurkkua kuristi ja silmissä kiersi itku. Se oli raivoa, ja hetken hän ajatteli: minä menen ja

³¹¹ Ahola 1989: 539. Kahviin liittyy suomalaisessa kulttuurissa sosiaalisen aseman ja sukupuolten välisten valtasuhteiden merkityksiä samaan tapaan kuin alkoholiin. Miesten viinanjuonti on suomalaisen kirjallisuuden keskeinen aihe niin koomisina juopottelukohtauksina kuin traagisina alkoholismikuvauksinakin, ja se on saanut huomiota osakseen Aleksis Kiven, Pentti Haanpään, Väinö Linnan, Henrik Tikkasen, Christer Kihlmanin ja Pentti Saarikosken teosten luennassa. Naiskirjailijoiden teosten kahvinjuontiin sen sijaan on kiinnitetty vähän huomiota. Kahvia kuitenkin juodaan kaikissa Vartion proosateoksissa samaan tapaan kuin Jotunin novelleissa. Rojola käsittelee Jotunin naisten kahvinjuontia artikkelissaan *Konstit on monet kun kahvihammasta kolottaa* (2006).

³¹² Vartio 1960: 134.

³¹³ Vartio 1960: 136.

³¹⁴ Vartio 1960: 136.

³¹⁵ Vartio 1960: 137.

³¹⁶ Vartio 1960: 137.

sanon, että minä lähden nyt, sinä näet että minä olen se joka lähtee. Sinä luulet että minä ... Hänen kätensä vapisivat, hän puri hampaitaan. (137-138.)

Arkinen tiskaaminen on symbolista toimintaa. Tiskaamalla pestään lika pois ja puhtaus on arjen hallintaa. Rouva Pyy haluaa pestä vieraan miehen pois itsestään, koska mies ei ole osoittautunut hänen kuvitelmiensa mukaiseksi. Toistamalla aikomuksensa kolmesti rouva Pyy luo uskoa itseensä, että hän kykenee jättämään miehen, joka ei välitä hänestä sen vertaa, että istuisi hänen kanssaan hetken. Mielessään hän kuvittelee lausuvansa erorepliikit, mutta teko jää aikomukseksi. Pettymys aiheuttaa fyysisiä reaktioita: itkua, kurkun kuristamista, käsien vapinaa ja hampaiden puremista. Rouva Pyy tunnistaa tunteen raivoksi. Pettyessään ja suuttuessaan hän ei teeskentele vaan on aidosti vihainen, mutta hän ei ymmärrä, miksi hän on raivoissaan.

Kätetty halu

Seksuaalisuus kuului 50-luvulla avioliittoon ja siitä ei juurikaan puhuttu kodin seinien ulkopuolella. Jallinoja osoittaa naistenlehtiä koskevassa tutkimuksessaan *Moderni säädyllisyys*, miten intiimi ja yksityinen salattiin aina 1970-luvulle saakka. Sittemmin naistenlehtien tehtävänä on ollut esitellä yksityisyyttä julkisesti. 50-luvun lehdissä aviosuhteen virstanpylväät – kihlautuminen, häät ja lasten syntymä – kelpasivat esiteltäviksi, mutta aviopuolisoiden keskinäisestä suhteesta vaiettiin. Hyve ja pahe – rakkaus ja seksi – erotettiin toisistaan. Seksi miellettiin eläimelliseksi vietiksi ja se liitettiin naistenlehtien haastattelupuheessa prostituutioon tai homoseksuaalisuuteen. Paheellisuus ja seksi kuuluivat kodin ulkopuoliseen maailmaan ja hyveellisyys ja rakkaus kodin maailmaan. Seksistä vaiettiin niin kodin seinien sisä- kuin ulkopuolellakin tai siitä puhuttiin kierrellen ja peiteltysti.³¹⁷ Vuonna 1953 ilmestyneessä tytöille tarkoitettussa oppaassa *Miten saan sen oikean* neuvotaan nuoria tyttöjä pidättäytymään esiaviollisesta seksistä saalis- ja saalistaja-metaforien avulla:

Sillä miehestä ei ole hauskaa, jos kaikki käy liian helposti. Jossakin piilee jokaisessa miehessä tarve voittaa vastuksia ja **ajaa riistansa**, ja jos sinä kerran **olet riista**, et toki saa **kaatua** heti, kun **ajo** alkaa. Silloinhan on koko jännitys piiloilla, etkä sinä siitä kiitosta saa. Päinvastoin, hän ajattelee, että sinä olet vähän **liian helposti otettavissa** ja se puolestaan voi saada hänet epäilemään, että olet kokenut jo yhtä ja toista. Ja oli mies itse miten kokenut tahansa, hän kui-

³¹⁷ Jallinoja 1997: 201-204.

tenkin soisi, että hänen tulevansa olisi kirjoittamaton lehti.³¹⁸

Säädystä 50-lukua hämmensi amerikkalaisen seksitutkimuksen uranuurtajan Alfred Kinseyn julkaisema raportti *Naisen sukupuolinen käyttäytyminen* (1953, suomeksi 1954)³¹⁹. Sen mukaan myös kunnialliset naiset nauttivat seksistä ja harjoittavat sitä paitsi avioliitossa niin myös ennen avioliittoa ja avioliiton ulkopuolella. Vanhoilliset piirit esittivät raporttia koskevia vastalauseita, mutta Kinseyn tutkimukset raivasivat tietä 60-lukulaiselle vapaan seksin aikakaudelle. *Kaikki naiset* ilmestyi aikakautena, jolloin naisen seksuaalisuus alkoi kiinnostaa lukijoita, mutta siitä uskallettiin puhua ja kirjoittaa julkisesti vielä vähän.

50-luvun modernisteja on syytetty kuivuudesta ja tunteiden puutteesta. Mika Waltarin tiedetään tiedustelleen Jouko Tyyriltä: ”Onko teillä nuorilla nykyään lainkaan eroottista elämää?”³²⁰ *Kaikki naiset* on pintatasolla kuivan asiallinen romaani, mutta motiivitasolla se kuhisee seksuaalisia kuvia. Tekosiveän aikakauden kuva on ladattu freudilaisilla symboleilla, kuten naisen sukuelimiä kuvaavalla käsilaukulla tai fallokseksi tulkittavilla kalalla ja puukolla. Kätkeminen ja häpeä yhdistävät *Kaikkien naisten* ruumiillisia ja seksuaalisia motiiveja, jotka ovat yllättäviä ja tekstin pintatasolla lukijaa irrallisuudellaan hämmentäviä. Rouva Pyy kätkee käsilaukkuunsa rakastajansa likaisen nenäliinan. Hän häpeää sanomalehteen käärittyä laukkuun piilotettua haukea, jonka hän jättää rakastajansa eteiseen. Rouva Pyy mielestä naisen ei ole sopivaa ilmaista ruokahaluaan. Erityisen noloa hänestä on, kun rakastajan makuuhuoneen seinän takana on naapurin WC, jonka äänet kuuluvat makuuhuoneeseen. Rouva Pyy ei kehtaa paljastaa itseään tanssimalla, mutta kuvailee seikkaperäisesti toisen naisen tanssia.

Sen miehen nenäliina käsilaukussa

Rouva Pyy rakastaja mainitaan *Kaikissa naisissa* ensimmäisen kerran, kun puhutaan tämän likaisesta nenäliinasta. Rouva Pyy kertoo ystävättärelleen Lauralle: ”Voitko sinä käsittää että minä kannan sen miehen nenäliinaa käsilaukussa – ja se on vielä likainen, se nenäliina, ymmärrä nyt, likaista nenäliinaa.”³²¹ ”Likainen nenäliina” on *Rouva Bovary* -romaanissa esiintyvän ”verisen nenäliinan” alluusio ja moninkertaisen parodian aines. Romanttisessa kirjallisuudessa rakastavaiset lahjoittavat

³¹⁸ Byrdal 1953: 32.

³¹⁹ Kinsey julkaisi vuonna 1948 miehen seksuaalisuutta koskevan raportin (*Sexual Behavior in the Human Male*) ja 1953 (*Sexual Behavior in the Human Female*) naisen seksuaalisuutta koskevan raportin, jotka perustuvat laajoihin haastatteluaineistoihin. Naisten seksuaalisten tarpeiden ja nautinnon esille nostamisen rinnalla Kinseyn raportti herätti ensimmäistä kertaa julkista keskustelua myös homoseksuaalisuudesta.

³²⁰ Rajala 2008: 627.

³²¹ Vartio 1960: 92.

toisilleen hiuskiehkuroita ja hajuvedellä kostutettuja nenäliinoja ikuisen rakkauden merkiksi. *Rouva Bovary* -romaani parodioi näitä lahjoja. Charles Bovary löytää tieltä silkillä päällystetyn ja vaakunalla koristellun sikarikotelon, jonka hän antaa vaimolleen. Huvittavaa on se, että Charles löytää sattumalta sikarikotelon ja ruokkii sillä vaimonsa romanttisia kuvitelmia; minkäänlaista henkilökohtaista lahjaa itsetyytyväinen Charles ei kuitenkaan vaimolleen anna. Emma piilottaa sikarikotelon vaatteidensa joukkoon, lähelle itseään, mutta morsiuskimppunsa hän heittää tuleen. Romanttisissa unelmissaan Emma kuvittelee sikarikotelon kuuluneen varakreiville, jonka kanssa hän tanssi markiisin juhlassa. Sikarikotelo on hänen mielessään rakastajattaren lahja rakastajalleen, ja se on Emmalle rakkauden ja ylellisen elämän symboli. Myöhemmin Emma yrittää elää todeksi sikarikotelon synnyttämät kuvitelmat. Hän antaa rakastajilleen kalliita lahjoja, jotka osaltaan syöksevät hänet taloudelliseen katastrofiin.

Muistoesineitä parodioi myös Rodolphen, Emman ensimmäisen rakastajan, keksiläätikkö, jossa hän säilyttää rakastajattariltaan saamia tavaroita. Ensinnäkin rikas mies säilyttää naisilta saamiaan muistoja arkisessa keksiläätikossa! Toiseksi hiuskiehkuroiden joukossa on Emman nenäliina, johon Rodolphe on pyyhkinyt Emman nenästä vuotanutta verta. Romanttiset sankarit säilyttävät puhdasta valkoista nenäliinaa, joka korkeintaan tuoksuu hajusuolalle, mutta Emman rakastaja säilyttää veristä nenäliinaa. Suhde on Rodolphelle lihaa ja verta – seksuaalista halua, mutta Emmalle se on yritys elää romanttiset haaveet todeksi. Myös rouva Pyy haluaisi olla romantikko – hullu ja ”kuin koulutyttö” kuten hän asian itse ilmaisee. Arki on kuitenkin luhistanut hänen romanttiset kuvitelmansa. Hänen piilottamansa nenäliina ei ole puhdas tai kohtalokkaan verinen – se on yksinkertaisti räkäinen. Rakkaussuhde vieraaseen mieheen on päättymässä, ja se on yhtä arkistunut kuin aviosuhde. Rakastaja on rouva Pyylle pettymys, koska hän ei ole löytänyt miehestä peiliä, josta olisi nähnyt itselleen mieluisan kuvan: ”Mutta mitään sellaista, mitä odotin hänen sanovan, en kuullut, koskaan.”³²²

Intertekstuaalisten yhteyksiensä lisäksi nenäliinan merkitys aukeaa tarkastelemalla sitä 50-luvun kontekstissa. Nenäliina on alusvaatteiden tavoin intiimi kehoa lähelle tuleva vaatekappale. 50-luvulla nenäliinat olivat kankaisia ja ne pestiin ja silitettiin käytön jälkeen³²³. Siisti nenäliina kertoi 50-luvulla siististä ja moitteettomasta omistajastaan. Rouva Pyy säilyttää miehen likaista nenäliinaa käsilaukussa, joka on korostetusti naisen intiimiä aluetta. Freudilaisittain maljamainen käsilaukku viittaa tietenkin kohtuun. Lauran kanssa on sopivaa puhua vieraan miehen likaisen nenälii-

³²² Vartio 1960: 156.

³²³ *Joka naisen niksikirjassa* (1952) kehoitetaan liottamaan likaisia nenäliinoja suolavedessä ja kuivattamaan ne kaakeliseinällä, jotta niistä tulisi sileämmät kuin raudalla silitetyt. Naista opastetaan laittamaan käsilaukussa säilytettävä nenäliina erilliseen pussiin, jotta se pysyisi siistinä.

nan kätkemisestä käsilaukkuun mutta ei seksuaalisuudesta. Rouva Pyyllä ei ole sanoja, joilla hän kertoisi miehen luona vietetystä yöstä:

Sinä varmaan ajattelet että minä olen samanlainen haihattelija kuin ennenkin, mutta minä en totisesti tiedä **miten se tapahtui**. Ja vaikka tiedän ja vaikka sanon itselleni että olen järjiltäni niin **en voi mitään enkä kadu mitään**. Minusta tuntuu – voitko sinä ymmärtää että minusta tuntuu että **minulla on siihen oikeus**, että teen itseäni kohtaan väärin, jos en ... en osaa selittää. (93.)

Rouva Pyy häpeää lausua seksuaalisuuteen liittyviä sanoja ääneen ja siksi hän korvaa ne pronomineilla ja olettaa, että Laura ymmärtää, mistä puhutaan.

Mies syömässä soosikalaa

Rouva Pyy ja hänen rakastajansa tapaamiset rakentuvat syömisen ja juomisen ympärille. Ruokamotiivit ”soosikala”, ja ”iso ja rasvaisen pihvi” ovat groteskeja kuvia ja liittyvät oleellisesti tiettyyn paikkaan. Soosikalaa on tarkoitus syödä lounaaksi ulkopuolisten katseilta suojatussa rakastajan asunnossa, ja rasvaista pihviä on tarkoitus syödä julkisessa tilassa eli ravintolassa. Ruoka ja syöminen liittyvät toisaalta haluun ja nautintoon, toisaalta itsekontrolliin ja kieltäytymiseen.

Romaanin kymmenennessä luvussa rouva Pyy aikoo valmistaa rakastajalleen lounaan tuoreesta hauesta, jonka hän on käynyt ostamassa kalakaupasta ennen tämän luokse menoa. Hauki – kala – on monimerkityksinen toisaalta kirjallisuuteen ja mytologiaan toisaalta 50-lukuun liittyvä symboli.³²⁴ Psykoanalyttisessä kuvastossa kala on seksuaalinen kuva, ja freudilaisittain se tulkitaan fallokseksi. Hauki oli 50-luvulla arkikala, josta tehtiin arkipäivinä syötävää ”soosia”. Yleisesti kala on moniaalle viittaava kulttuurinen symboli, mutta spesifisti nimetty hauki on suhteen arkisuutta alleviivaava moderni kuva. Sekä kahvinjuonnin että hauen kautta rouva Pyy ja hänen rakastajansa suhde esitetään arkisena.

Rakastaja ottaa rouva Pyy nuivasti vastaan, joten tämä kätkee kalan kauppakassiin samaan tapaan kuin nenäliinan käsilaukkuunsa. Hän ei halua näyttää haluaan miehelle, joka ei näytä välittävän hänestä: ”Hyvä luoja, jos hän [rouva Pyy] olisi ehtinyt vetää sen hauen esiin.”³²⁵ Hauki ei mahdu laukkuun, mutta sanomalehtipaperi ja paketin muoto paljastavat, että laukussa on kala:

³²⁴ Biedermann 1993. 106-108 [kalat]. Kala on myös sekä juutalaisuuteen että kristinuskoon monin eri tavoin liittyvä symboli. En käsittele tätä kuvastoa tutkimuksessani.

³²⁵ Vartio 1960: 135.

Paketti törrötti laukusta esiin, ja vaikka kalaa ei näkynyt, hänestä tuntui kuin hauki olisi katsonut pää koholla, ja hän sysäsi paketin syvemmälle, painoi sitä. Käsi kostui: paperi oli lionnut. (136.)

Kala kätketään sekä sanomalehtipaperiin että laukkuun. Rouva Pyy tahtoo kaksinkertaisesti varmistaa, että hänen halunsa ei näy. Kalapaketti on kuitenkin kostea. Rouva Pyy ei voi kätkeä itseltään omaa haluaan. Hän ei hallitse itseään – omaa ruumistaan – ja pelkää, että hänen seksuaaliset tarpeensa paljastuvat ja hän joutuu häpeämään niitä: ”Hän näki itsensä taas hauki kädessä, näki kasvonsa, näki itsensä seisomassa eteisen ovella kasvot nöyrinä, hauki kädessä.”³²⁶ Rouva Pyy miettii, mitä olisi tapahtunut, jos hän olisi paljastanut itsensä:

Ja sitten hän olisi tullut hauen kanssa keittiöön ja alkanut sitä siivota, halkaissut tylsällä puukolla vatsan, vetänyt veriset suolet esiin ja kidukset – ja suomut. Suomuja olisi lennellyt ympäriinsä, kun hän olisi tylsällä puukolla kaapinut sitä. (135.)

Rouva Pyy mielessä rakentunut kuva hauen valmistamisesta liittyy oman halun näyttämiseen. Rouva Pyy pelkää halunsa paljastumista: hän näkee mielikuvissaan yksityiskohtaisesti, miten hän paljastaa halunsa (olisi ehtinyt vetää sen hauen esiin), miten hän seisoo miehen edessä paljaana (seisomassa - - hauki kädessä) ja miten yhdyntä tapahtuu (hauen perkaus). Kalan perkausta rouva Pyy ajattelee mielessään yksityiskohtaisesti ja inhorealistisesti: miten kalan sisukset avataan ja miten sisäelimet poistetaan. Tylsä puukko mainitaan kaksi kertaa, koska kalan perkaaminen on vaikeaa tylsällä puukolla. Se on tulkittavissa myös epätydyttävän seksin kuvaksi.

Hauki oli 50-luvulla säännöstelytalouden jälkeisinä vuosina arkikala mutta pihvi oli kallista ja harvinaista herkkua. Rouva Pyy kaipaa mieheltä arkista huomiota – yhteistä ”soosikala”-ateriaa keskellä päivää – mutta myös ylellisiä yhdessäolon hetkiä eli ”isoa ja rasvaista pihviä” ravintolassa. *Kaikkien naisten* kahdestoista luku alkaa miehen kysymyksellä: ”Mitä sinä otat?” *Käytöksen kultaisen kirjan mukaan* (1956) miehen on tiedusteltava naiselta, mitä tämä haluaa syödä ja välitettävä tieto tarjoilijalle. Rouva Pyy haluaa syödä ”ison ja rasvaisen pihvin”. Rouva Pyy on päättänyt ”olla kerrankin se mikä olen”³²⁷, sillä hän on päättämässä suhdetta. Naamioita ei enää tarvita. Harmistuneena hän muistaa ne lukemattomat kerrat, jolloin hän ei ollut iljennyt paljastaa nälkänsä ja haluaan syödä. Pihvi on jäänyt syömättä, koska hyvätapaisten naisen täytyy piilotella ruumiinsa tarpeita, myös haluaan syödä:

³²⁶ Vartio 1960: 135.

³²⁷ Vartio 1960: 157.

- - Ei ollut iljennyt syödä, ja sen hän kertoisi vielä jollekin – kuinka oli ajatellut miehen herkän mielen järkkyvän jos hän näkisi rakastamansa naisen ahtavan ruokaa sisäänsä. Hänen mielensä oli tehnyt monet kerrat sanoa: miten mielelläni söisin yhden tuollaisen ison ja rasvaisen pihvin, miten mielelläni söisin hyvää ruokaa, jota minun ei ole tarvinnut valmistaa, joka tuodaan valmiina nenän eteen. Ja eikö hän ollut istunut monet kerrat nieleskellen tyhjää, istunut kuin lihansa kiduttaja ja nähnyt miten ihanat ruoat kulkivat tarjottimilla muihin pöytiin. Eikö hän saisi nyt itse tarjota itselleen mitä halusi. (153.)

”Ison ja rasvaisen pihvin” ajattelemisen samoin kuin ”ruuan ahtaminen sisäänsä” ovat seksuaalisuuden sublimaatiota. Vartio osoittaa, miten naiset on kasvatettu kieltäytymään kuin askeetit (lihan- sa kiduttaja), jolloin kyky nauttia elämästä on kadonnut (ihanat ruuat kulkivat tarjottimella muihin pöytiin). Epävarma rouva Pyy esittää itselleen kysymyksen, eikö hänellä naisena olisi samanlainen oikeus kuin miehelläkin nauttia elämästä: ” Eikö hän saisi nyt itse tarjota itselleen mitä halusi.”

Rouva Pyy haluaa olla itsenäinen nainen ja maksaa itse ravintolalaskunsa: ”Minä haluan jotain oikein hyvää pitkästä aikaa. Rouva Pyy aukaisi käsilaukkunsa ja katsoi, oliko siellä niin paljon rahaa, että hän voisi tilata ruokaa. Hän muisti pihvin. Hän halusi pihvin.”³²⁸ Pontevimmillaan rouva Pyy haluaa olla itsenäinen moderni nainen, joka maksaa itse laskunsa ravintolassa, ja heikoimmillaan hän haluaa olla perinteinen heikko nainen, joka antautuu miehen huollettavaksi: ” Tavallisesti miehet maksavat, miehille pitäisi naisten pitämisen olla kallista - -.”³²⁹ Rouva Pyy haluaisi olla rakastajalleen mieluummin ”omenankukka” ja ”pienokainen” kuin järkevä nainen. Asetelma on jälleen sama kuin rouva Pyyn avioliitossa, mikä tekee tilanteesta koomisen.

Inhon ja halun ristisidos

Arkisin ja samalla absurdeilla freudilaisella seksuaalikuvastolla leikittelevä kuva on rakastajan seinän takana oleva WC, joka tuhoaa rouva Pyyn viimeisenkin mahdollisuuden näyttää halunsa ja kokea nautintoa. Rakastajan makuuhuoneessakaan rouva Pyy ei kykene antautumaan seksuaalisille haluilleen, vaan hänen ajatuksensa takertuvat koomiseen yksityiskohtaan ja hän näkee itsensä kaksinkertaisesti ulkopuolisenä: hän ei kehtaa paljastaa tapahtunutta ystävättärelleen ja näkee itsensä yleisesti sukupuolensa edustajana:

³²⁸ Vartio 1960: 152.

³²⁹ Vartio 1060: 153.

Mutta nyt – olisiko edes Lauralle voinut kertoa, miten hirveää se oli. Että seinän takana, tuossa talossa juuri sen seinän takana, jonka tällä puolen mies ja nainen, mies ja nainen – ja hänen ajatuksensa pysähtyi. Että seinän takana, juuri vuoteen kohdalla, oli naapurin WC. Ja jokainen ääni kuului seinän takaa korvan juuresta. (128.)

Vessassa käymisen äänet ovat tuttuja ja ne kuuluvat läheltä ”seinän takaa korvan juuresta”. Kuitenkin ne ovat vieraiden ihmisten ääniä vieraassa paikassa. Rouva Pyy yrittää todistaa itselleen, että äänet ovat luonnollisia, mutta kuitenkin ne ”nolottavat” ja ”tympäisevät” häntä. Samaan tapaan seksi rakastajan vuoteessa on vierasta. Rouva Pyy toistaa etäännytettyä kuvaa ”mies ja nainen” eikä kykene ajattelemaan sitä loppuun. Mielessään hän vieraantuu omista kokemuksistaan. Beauvoir toteaa *Toinen sukupuoli* -teoksessa, miten ”kunnolliset vanhemmat perheenemännät” puhuvat sukupuolisuudesta samaan tapaan kuin ulostustoiminnoista³³⁰. Vartio liioittelee yksittäisellä WC-kuvalla aikakauden seksuaalikielteisyyttä, miten brutaaleimmillaan seksuaalisuus on pelkkää biologiaa. Rouva Pyytä seksuaalisuus hämmentää, sillä häntä riepoo inhon ja halun ristisidos.

Tanssi halun ilmentäjänä

Omien halujen kieltäminen ja itsestään vieraantuminen näkyvät myös *Kaikkien naisten* kahdennentoista luvun päätöskohtauksessa. Rouva Pyy ajautuu ravintolaillan jälkeen rakastajansa seurassa Jaskaksi kutsutun miehen kotiin. Rakastajansa nukahdettua rouva Pyy kertoo Jaskalle, miten hänen aviomiehensä toi heidän kotiinsa keskellä yötä rintamakaverinsa ja tämän rakastajattaren, joka aloitti yksinään hurjan tanssin. Ruumiin liikkeet ilmentävät ihmisen tiedostamatonta ja tanssi on erityinen kehonkielen ilmenemismuoto. Freudilaisessa symboliikassa tanssia pidetään sukupuoliyhteyden symbolina³³¹. Kortelaisen mukaan 1800-luvun lopulla naisen halu yhdistettiin nymfomaniaan, jota pidettiin hysterian sukulaisilmiönä. Tanssinhalu merkitsi ”kylymätöntä ja hysteeristä miehenhimoa”.³³²

Rouva Bovary kokee eroottista hurmiota ensimmäisen kerran varakreivin kutsuilla tanssiessaan markiisin kanssa. Emma kokee tanssin hurman aidosti ja heittäytyy kavaljeerinsa vietäväksi. Hän ilmentää itseään ja tunteitaan tanssimalla. Hurmio osoitetaan kiihkeää pyörivää liikettä kuvaavilla verbeillä:

³³⁰ Beauvoir 1949: 246.

³³¹ Freud 1969: 134.

³³² Kortelainen 2003: 240-242. Minna Maijala osoittaa, miten naisen impulsiivinen ja spontaani tanssi kuuluu naturalistiseen perintöön ja se ilmentää hysteriaa ja hulluutta. Canthin *Työmiehen vaimo* -näytelmässä mustalaistyttö Homsantuu ja August Strindbergin *Neiti Julie* -näytelmässä kreivin tytär ilmentävät impulsiivisella tanssillaan sitä, mitä he eivät kykene puhumaan. (Maijala 2008: 88-91.)

He **alkoivat hitaasti, jatkoivat** sitten yhä **nopeammin, he pyörivät**: kaikki **pyöri** heidän **ympärillään**, lamput, huonekalut, seinät, ja permanto joka oli kuin laatta ri'un päässä. Ovien ohi **liu'uttaessa** Emman hameenhelma hipoi tanssittajan housuja; heidän jalkansa sekaantuivat toisiinsa; mies suuntasi katseensa häntä kohti, Emma kohotti silmänsä häneen: häntä alkoi huimata, hän pysähtyi. He lähtivät uudelleen liikkeelle, ja vielä **nopeammin kiitäen** vei varakreivi hänet mukaansa, katosi hänen kerallaan aina huoneen toiseen päähän saakka, missä Emma **lähättäen** oli vähällä kaatua ja nojasi hetkeksi päänsä hänen rintaansa. Ja sitten **yhä pyörien**, mutta hitaammin, kuljetti varakreivi hänet paikalleen. Hän **vaipui** seinää vasten ja peitti silmänsä kädellään.³³³

Pyörimisen lisäksi tanssi kuvataan romanttisena eroottisena leikinä, joka perustuu lähentymiseen ja erkaantumiseen. Vastavuoroisuus tapahtuu ikään kuin vahingossa ja viattomasti. Hameenhelma ja lahkeet takertuvat toisiinsa samoin kuin jalat työntyvät lomittain. Tanssiva pari ajautuu pois toisen näkyvistä ja kaatumaisillaan oleva Emma painaa päänsä vahingossa varakreivin rinnalle. Halu on kätkeytyä sattumanvaraisuuteen ja viattomuuteen. Emma kykenee kohtaamaan varakreivin tanssiessaan vaikka muuten pelkääkin itsessään heräävää seksuaalisuutta. Paradoksaalisesti moderni rouva Pyy on estyneempi kuin Emma, eikä hän tanssi itse, vaan kertoo toisen naisen tanssista. Rouva Pyy'n kertomuksen nainen tanssii hurmioituneena, ja rouva Pyy jäljittelee tätä hurmiota kertoessaan siitä vuosia myöhemmin, kun hän on joutunut itse vastaavanlaiseen tilanteeseen.

Rouva Pyy muistaa tarkasti kotonaan tanssineen naisen ulkonäön, pukeutumisen yksityiskohdat ja liikkeet. Hiljainen nainen ilmentää itseään tanssimalla yksin öisessä vieraassa asunnossa. Rouva Pyy kuvaa häntä eläinmetaforin, mikä implisiittisesti merkitsee, että hän kokee tanssivan naisen eläimellisenä oman halunsa paljastajana. Tanssiessa itsekontrolli hellittää ja ihminen alkaa muistuttaa eläintä:

Rouva Pyy näki naisen jalat, silkkisukkien verhoamat kapeat sääret, pohjelihakset, tiukat ja kireät, kuin vaarassa katketa naisen taivuttaessa vartalooan taaksepäin. Ja lihakset laukesivat, kiristyivät taas, liikkuiivat sukkiensa alla, mieleen muistui petoeläin, tiikeri, pantteri, ja silmät olivat ummessa, ruumis vääntelehti kuin eläimen, työnsi lantiota eteen, taakse, pyöritti lantiota, värisytti lantiota, vatsa vetäytyi kuopalle, lihakset laukesivat, vatsa työntyi eteenpäin, korkeat korot takoivat lattiaa, kädet viskautuivat olan yli taaksepäin, vartalo oli kaarena, ja lampun kirk-

³³³ Flaubert 1984: 55.

kaassa valossa kasvot. Tukka roikkui lattiaa kohti, sitten kädet ja hiukset hulmahtivat silmien yli. Ja vartalon liikkeet ja jalkojen liikkeet tulivat selviksi, ja nainen tiesi, mitä hän tanssi, lantion nopeat kovat sytkähdyksenomaiset liikkeet – hame nousi ylös, sukan yläpuolella näkyi paljasta laihaa reittä ja alusvaatteita ja otsalta valui hiki ja suu huohotti auki, kuin tajuttoman. (178.)

Rouva Pyy kuvaa tanssia kuin yhdyntää, mikä näkyy verbivalinnoissa: laueta, väänteleviä, työntää, pyörittää, takoa, valua, huohottaa. Hän vertaa naista tiikeriin ja pantteriin, suuriin kissapetoihin, jotka symboloivat aistillista kiihottuneisuutta³³⁴. Rouva Pyy muistaa tarkasti naisen ruumiin yksityiskohtia: tiukat pohjelihakset, kaarelle taipuneen vartalon, sytkähtelevän lantion, ja liikkuvat lihaksen. Paljastaminen ja kätkeminen vuorottelevat vaatetuksessa. Hame nousee ylös ja paljastaa alusvaatteita ja paljaan reiden. Naisella on myös korkeat korot, jotka yhdistetään naisellisuuteen ja seksuaalisuuteen. Myös ruumiin eritteet ja äänet – hiki ja huohotus – ovat analogisia yhdynnän kanssa.

Rouva Pyy luonnehtii kertomuksensa naista ”kadulta otetuksi” ja pukeutumisen takia ”porton näköiseksi”. 50-luvulla naisen seksuaalisuus mahtui dikotomiaan madonna-huora. Asetelma ilmenee myös rakastajan ja rouva Pyy välisessä dialogissa, vaikka sitä ei ääneen lausutakaan. Rouva Pyy kimpaantuu ja nimittää itseään huoraksi, jolloin mies halventaa häntä myöntämällä ”sinähän sen parhaiten tiedät”:

- Enkä minä [mies] puolestani ole tullut tänne [ravintola] kuunnellakseni hysteerisiä kohtauksia.
- Et? Mitä sitten minusta tahdot?
- Sen sinä kyllä tiedät.
- Tiedän, – ja mikä minä muu olen kuin huora
- Niin, hän jatkoi. Sitä varten sinä olet minua pitänyt.
- Niinkö – kas tuota en ole itse keksinyt, mutta sinähän sen parhaiten tiedät itse, sen asian. Mies yritti nauraa. (159-160.)

”Mokomakin pässi”

Suhteen loppuvaiheessa mies pienenee rouva Pyy silmissä: ”Ei hän ole edes niin pitkä kuin muistan.”³³⁵ Rouva Pyy miettii, onko mies laihtunut. Kaulakin näyttää nousevan ”kaitana” ”tuon tärkätyn valkean kauluksen sisältä”. Kuva on epämiehekäs ja korostaa miehen lintumaisuutta – femini-

³³⁴ Freud 1969: 135.

³³⁵ Vartio 1960: 155.

nisyyttä. Rouva Pyy henkinen erkaantuminen suhteesta tapahtuu ruumiinosia tarkkailemalla. Hän ei tarkkaile miehen kasvoja vaan kiinnittää huomiota tämän käsiin ja jalkoihin, jotka molemmat liittyvät valtaan ja herruuteen. Käsi on maallisen ja hengellisen vallan symboli, sillä keisari tervehtii kädenojennuksella ja pappi siunaa käten päälle panemisella³³⁶. Beauvoirin mukaan nainen on miehen katseen armoilla, mutta käsi on vielä käskevämpi kuin katse, ja siksi se pelottaa naista enemmän kuin katse.³³⁷ Rouva Pyy irtaantuu miehen vallasta ja kokee oudon valtasymboliikkaan liittyvän³³⁸ näyn:

Hän katsoi miehen kättä, joka piteli lasin jalasta kiinni, ja hän näki pitkät sormet, hoidetut kynnet. Hän jäi katsomaan sormia; kuin hihasta olisi tullut joukko pieniä eläimiä, ja ryhmittynyt lasin jalan ympärille. (152.)

Käsi ei enää pelota rouva Pyytä, eikä hän ole enää sen vallassa. Hihasta tullut ”joukko pieniä eläimiä” tekee miehestä koomisen ja eläimellistää hänet. Pitkät sormet ja hoidetut kynnet muuttuvat suhteen hiipussa hassunkurisiksi ja saavat koko miehen vaikuttamaan koomiselta teeskentelijältä.

Jalka symboloi käden tavoin valtaa. Maa otetaan haltuun siten, että maan uusi hallitsija painaa siihen jalanjälkensä tai voitto osoitetaan siten, että voittaja painaa jalallaan voitettun maahan³³⁹. Rouva Pyy viimeiset mielikuvat miehestä liittyvät käteen ja jalkoihin:

Käsi riippui velttona nojatuolin reunan yli, lampun hämärässä valossa näytti kuin käsi olisi heitetty siihen roikkumaan kuin mikä tahansa irrallinen esine. Vartaloa ei näkynyt, mies oli vajonnut tuoliin, pää oli rinnalla ja toinen jalka työntynyt kauas matolle, housunlahje oli nousut ylös ja osa säärtä paljaana. Valkeassa ihossa erottui sinertäviä suonia ja mustaa ihokarvaa. Laihat jalat. Ne hän muistaisi. (180.)

Kädestä on tullut rouva Pyy silmissä irrallinen esine. Käsi ei enää ulotu häneen, joten hän on irti miehen vallasta. Jalka paljastuu miehen housunlahkeesta. Käden tavoin jalka näyttää epämiellyttävältä. Sinertävät suonet ja mustat ihokarvat korostavat miehen fyysistä vastenmielisyyttä samaan tapaan kuin sormien näkeminen pieninä eläiminä. Mies on lihaa ja verta: hihasta paljastuvia pieniä eläimiä sinertäviä suonia ja ihokarvoja. Rouva Pyy pelästyy miehen fyysisyyttä ja haluaa päästä tästä eroon.

³³⁶ Biedermann 1993: 173-175 [käsi].

³³⁷ Beauvoir 1949: 184.

³³⁸ Antiikin aikana hihaan kätkeyillä käsillä alamaiset kunnioittivat hallitsijaa (Biedermann 1993: 174).

³³⁹ Biedermann 1993: 86-87 [jalka].

Mies on ollut rouva Pyyin halun kohde, mutta 50-luvun seksuaalidiskurssissa nainen ei voi myöntää omaa haluaan edes itselleen saatikka lausua sitä ääneen. Hillitty käytös purkautuu mielessä tapahtuvana miehen nimittelyä: ” - - entä ne herkut, joita olen **tuon lohikäärmeen** kitaan kaatanut - - . **Tuota virtahepoa** minä olen syöttänyt.”³⁴⁰ Tuo-demonstratiivipronominin ovat epi-teettejä, joilla mies objektivoidaan. Itsestä etäälle asettaminen on kosto ja nimittely hyvittää rouva Pyyin omat nöyryytykset. Virtahepo ja lohikäärme ovat mytologiassa lopunajan hahmoja ja paholaisen ruumiillistumia³⁴¹. Eläinmetaforat ovat pidätettyä raivoa, koska suhde ei ole ollut rouva Pyyin toiveiden ja odotusten mukainen. Virtahepo- ja lohikäärme-nimitykset ovat myös kosto, koska rouva Pyy on seksuaalisesti loukkaantunut. Myös Emma pettyy suhteissaan ja kohtaa ”aviorikoksessa avioelämän koko jokapäiväisyyden”³⁴². Emman pidätelty raivo purkautuu pyörtymisinä ja sairastumisina. Rouva Pyy hankkiutuu aktiivisesti eroon ikävästä tilanteesta ja pyrkii unohtamaan sen. Jonkin ajan kulutta hän häpeää hölmöyttään ja uskoo, että ystävättäret nauravat hänelle selän takana: ”Olivat yhdessä nauraneet sitäkin, miten hän oli ollut niin ihastunut ja rakastunut, oli ollut sille mies raukalle oikeana maanvaivana.”³⁴³

3.4. ”Älähän nyt höpsi ja liioittele taas”

Suurin osa *Kaikkien naisten* luvuista on rakennettu herra ja rouva Pyyin dialogeiksi. Avioparin keskustelut alkavat in medias res -periaatteella keskeltä keskustelua, esimerkiksi romaanin kolmas luku alkaa seuraavasti:

- Tuon sinä olet keksinyt, sanoi mies.
- Sinä et siis usko. (28.)

Sitaatti osoittaa, miten keskustelut liittyvät aina toisiin keskusteluihin. Käsillä olevassa keskustelussa on läsnä aiemmin puhuttua, johon luvun aloittavalla deiktisellä demonstratiivipronominilla implisiittisesti viitataan. Kyseinen kahvikuppikeskustelu päättyy miehen toteamukseen ”vai niin” eikä sitä varsinaisesti saada päätökseen: ”Kuului, ettei mies uskonut mitä hän oli sanonut, ja jos uskoinkin, ei välittänyt enää koko asiasta.”³⁴⁴ Keskustelut eivät varsinaisesti ala eivätkä pääty, joten lukija pääsee seuraamaan vain keskustelujen fragmentteja. Herra ja rouva Pyyin dialogit ovat katkelmia jatkuvasta puheen virrasta, jossa toisaalta tuotetaan toisaalta reflektoidaan avioparin suhdetta. *Kaikkissa naisissa* avioliiton kuva rakennetaan puheen kautta.

³⁴⁰ Vartio 1960: 153

³⁴¹ Biedermann1993: 199-200 [lohikäärme] ja 417-418 [virtahepo].

³⁴² Flaubert 1984: 294.

³⁴³ Vartio 1960: 255.

³⁴⁴ Vartio 1960: 40.

Miehen ja naisen tapa keskustella on erilainen. Rouva Pyy puhuu yhtä asiaa, tarkkailee jotakin muuta ja yhtäkkiä hänen mieleensä muistuu jokin uusi asia: ”siitähän minun pitikin puhua”. Topiikki ja siinä pysyminen eivät ole oleellista vaan asioiden, tilanteiden, tunteiden ja kokemusten assosiaatioverkko. Vartio osoittaa, miten naiset havainnoivat maailmaa ja puhuvat siitä kuljettamalla monta asiaa rinnakkain. Mies haluaa puhua faktoista ja argumentoida loogisesti. Mies- ja naispuheen oleellisen eron Vartio osoittaa humoristisesti rouva Pyy ja hänen lastensa välisessä dialogissa, jossa vertaillaan vaahteranlehdestä taitettua kukkoa ja Korkeasaarella nähtyä kukkoa:

– Katso Pirkko, äiti toi sinulle kukon, katso eikö se ole aivan kuin kukko, sillä on punaiset jalat, tämä varsi tässä.

– Ei kukolla ole punaisia jalkoja, poika sanoi.

– Eikö, sanoi rouva Pyy. – Minusta se on aivan kuin kukko.

– Missä sinä olet tuommoisen kukon nähnyt? poika sanoi. – Älä höpsi.

– Mutta Korkeasaarella on sellainen kukko, minä olen nähnyt, sanoi tyttö. – Kun me käytiin Korkeasaarella niin minä näin.

– Älä valehtele, et sinä ole mitään nähnyt, se oli haikara.

Mutta tyttö väitti nähneensä sellaisen kukon, ja katsoi vaahteranlehteä onnettoman näköisenä.

– Kyllä se on kukko, sanoi rouva Pyy sovitellen. – Se on kukko, älä sinä välitä. Ja hän huomasi itsekin pahastuneensa siitä että poika puhui noin, oikaisi heitä molempia, pientä sisartaan ja äitiään, ei ymmärtänyt. Mutta mitä pojan olisi sitten pitänyt ymmärtää? Sekö, että hänen äitinsä oli vähän alakuloinen. (106-107.)

Rouva Pyy vertaa vaahteranlehdestä taittelemaansa lintua kukkoon ja tytär muistaa nähneensä Korkeasaarella punajalkaisen kukon. Äidille ja tyttärelle on tärkeää, mitä kukko muistuttaa ja mitä se tuo mieleen. Pojan mielestä kukkoa ja haikaraa ei pidä sotkea toisiinsa. Pojalle on tärkeää, että asiat nimetään oikein ja pysytään totuudessa. Poika syyttää äitiään höpsimisestä ja sisartaan valehtelemisestä. Poika kuuluu ikänsä puolesta kodin ja naisten maailmaan mutta identifioituu omissa repliikeissään miesten maailmaan. Naisten maailma rakentuu metaforisesti kerrotuista irreaalisista kokemuksista ja miesten maailma faktoista, jotka nimetään täsmällisesti. Miesten puheet pienen pojan suussa karnevalisoivat dialogin. Noin kymmenvuotias poika on omaksunut patriarkaalisen diskurs-

sin, jossa naisten tapa kokea maailmaa ja puhua siitä assosiatiiivisesti eroaa miesten tosiasioihin pitäytyvästä loogisesta puhetavasta.³⁴⁵

Miehen ja vaimon välisessä dialogissa ei ole pelkästään kyse siitä, mitä ja mistä puhutaan vaan miten puhutaan. Avioliittodiskurssin oleellinen komponentti on vallankäyttö, mikä ilmenee *Kaikissa naisissa* muun muassa siten, että herra Pyy repliikeissään kääntää, nuhtelee ja vähättelee rouva Pyytä sekä tekee hänen puheitaan naurettavaksi. Vaimo puolestaan turvautuu *metikseen* eli heikomman oveluuteen samaan tapaan kuin Jotunin novellien naiset. Rojola osoittaa, miten Jotunin novelleissa sukupuolten välisessä valtataistelussa mies on strategikko, joka määrää, miten eletään ja nainen on taktikko, joka ovelasti luovii miehen määräysvallassa ja pystyy näin ollen toteuttamaan myös omia päämääriään.³⁴⁶

Pyyn pariskunnan kommunikaatiossa on erilaisia vallankäytön välineitä, jotka ovat arkisia toimia kuten sanomalehden lukeminen tai kahvinjuonti. Mies vetäytyy sanomalehden taakse eikä aiokaan antautua keskustelemaan vaimonsa kanssa: ”Rouva Pyy odotti. Mies luki lehteä, kun piti puhua, neuvotella.”³⁴⁷ Kern osoittaa, miten 1800-luvun lopun viktoriaanisia aviopareja kuvaavissa maalauksissa toistuu sanomalehteä lukevan miehen motiivi. Maalauksissa aviopuolisoiden vieraantuminen kuvataan siten, että mies on kätkeytynyt sanomalehden taakse. Aviovaimo on kuvassa mukana, mutta pariskunnan välillä ei ole kontaktia.³⁴⁸ *Kaikissa naisissa* sama kuva rakennetaan verbaalisesti. Sanomalehden taakse vetäytyvän tai työpapereitaan lukevan miehen motiivi osoittaa, että aviosuhde on väljähtynyt. Aviomiehen mielenkiinto suuntautuu kodin ulkopuolelle toisin kuin vaimon, joka haluaisi puhua kotiin liittyvistä asioista:

Ja rouva Pyy odotti. Hän jaksaisi kyllä odottaa, hänen Vuoronsa oli tullut. Oli turhaa luulla, että mies vetäyty-mällä sanomalehden taakse saisi hänet vaikenemaan ja väsymään. Sanomalehden lukeminen ei koko iltaa veisi, kyllä hän jaksaisi odottaa. Mies ei tietysti antaisi periksi, tapansa mukaan. Mutta kun tosiasiat ladottaisiin hänen silmiensä eteen, olisi uskottava. Rouva Pyy odotti. Hän näki miehen asettavan lehden syrjään ja olevan aikeissa nousta ja lähteä jonnekin - - Mutta nyt oli paras puhua rauhallisesti - -. (32-33.)

³⁴⁵ Tämä asetelma toistuu *Tunteet*-romaanissa Hannun ja Inkerin keskusteluissa, joissa heidän erilaiset diskurssinsa törmäävät.

³⁴⁶ Rojola. 2006: 282-294.

³⁴⁷ Vartio 1960: 232.

³⁴⁸ Kern 1996: 221-223. Nykänen osoittaa pro gradu -työssään (2007: 81-82), miten lehteä lukevan miehen motiivi esiintyy myös Vartion *Se on sitten kevät* -romaanissa. Napoleon on uppoutunut lehden kautta omaan maailmaansa, ja Anni on omissa ajatuksissaan. Kyse on suhteen vieraantumisesta kertovasta kuvasta.

Herra Pyy käyttää valtaa antamalla odottaa itseään, eli hän on strategikko, joka säätelee kommunikoinnin ehdot. Hän vetäytyy sanomalehden taakse ja nonverbaalisesti ilmaisee vaimolleen, että ei halua keskustella tämän kanssa. Rouva Pyy on taktikko. Hän vakuuttelee itselleen, että jaksaa odottaa. Samalla hän miettii keinoja, joilla hän saisi miehen kuuntelemaan itseään. Hän on valmis käyttämään miehen omia keinoja eli argumentoimaan tosiasioilla ja esimerkeillä (”tosiasiat ladottaisiin hänen silmiensä eteen”) sekä puhumaan rauhallisesti. Kun asia on otollinen, taktikko on valmis muokkaamaan omaa diskurssiaan.

Kahvin keittäminen ja kahvin keittämättä jättäminen liittyvät avioliittodiskurssiin. Näillä teoilla rouva Pyy taktikoi tahtoaan läpi. ”Mutta nyt ei keitetä kahvia”, tuumii rouva Pyy, kun hän on loukkaantunut miehensä puheista. Jos pariskunnan sananvaihto sujuu rouva Pyy mielestä hyvin, hän vie oma-aloitteisesti kahvikupin miehensä työpöydälle. Näin hän osoittaa samanmielisyttä ja kiitollisuutta. Mies haluaisi päästä kiusallisesta tilanteesta ja pyytää: ”Keitä nyt sitä kahvia.”

Avioliittodiskurssissa kuuluvat vuosisataiset vallankäytön äänet. Olavi Pyyin puheista erottuu raamatullinen nuotti: ”Minä sanon sinulle - -.” Patriarkaalisessa kontekstissa roolit ovat periytyneet aikaisemmilta sukupolvilta ja Pyyin pariskunnan puheissa kuuluu apostoli Paavalin oppi: ”Vaimot, olkaa omille miehellenne alamaiset niin kuin Herralle; sillä mies on vaimon pää, niin kuin myös Kristus on seurakunnan pää - -.”³⁴⁹ Aviomiehen puheet perustuvat patriarkaaliseen isän valtaan. Mies on perheen pää, joka sanoo viimeisen sanan. Vaimon tehtävä on totella:

– Pidä nyt jo suusi kiinni. Miehen ääni näytti tällä kertaa tarkoittavan sitä, että hän ei enää kuuntelisi vaan tekisi kohta jotakin. Mutta rouva Pyy ei säikähtänyt. Nyt suuttui hän.

– En pidä.

Sanat tulivat hänen suustaan kuin hän olisi koulussa kovalla äänellä vastannut opettajan kysytyä paljonko on kaksi kertaa kaksi. (32.)

Rouva Pyy on sisäistänyt intuitiivisesti avioparin valtasuhteet. Raamatullinen opettaja-oppilas- tai isä-lapsi-asetelma on patriarkaalisen avioliiton perusta, jossa vaimo kuten muutkin perhekuuntaan kuuluvat ovat perheenpään autoritäärisen vallan alaisia. Vallan alaisen kuuluu totella ja poikkiteloin asettuminen aiheuttaa pelkoa. Kovalla maskuliinisella äänellä mies toisintaa patriarkaalista valtaa, vaikka miehen fyysisellä voimalla ei ole enää merkitystä modernissa kulttuurissa. Rouva Pyy tiedostaa, että hän ei säikähtänyt miehensä ääntä, mutta hän replikoi kuin uhmaikäinen tai murrosikäi-

³⁴⁹ Ef. 5:22-23.

nen lausumalla lyhyen negaation ”en pidä”. Lapsen kiukku on tehotonta aikuisen auktoriteetin edessä. Niinpä rouva Pyy kokee, että hän ei osaa suuttumisestaan huolimatta argumentoida miehensä kanssa ja että hän taantuu konfliktitilanteessa koulutytöksi, joka toistaa opettajan edessä merkityksettömiä faktoja.

Oppi-isän tavoin Olavi Pyy nuhtelee rouva Pyytä. Taustalla kuuluu jälleen tuhansien vuosien takainen käsitys opettajan ja oppilaan suhteesta. Paavali neuvoo ja nuhtelee kirjeissään seurakuntalaisiaan. Hän puhuu selkeästi omissa nimissään ”minä kirjoitin teille kirjeessäni” tai käyttää imperatiivia ”paetkaa haureutta”. Samaan tapaan Olavi Pyy korostaa retoriikassaan omaa rooliaan. Hän nuhtelee vaimoan, joka on sotkeutunut naapurinrouvien väliseen riitaan. Kyse on posliininmaalausharrastuksesta ja siihen liittyvistä kuluista:

Ja hetken kuluttua mies kysyi, oliko hän laskenut tai edes ajatellut, paljonko siihen hullutukseen oli mennyt rahaa.

– Puhutaan nyt kerrankin järkevästi, – mutta en nyt itke sitä rahaa, mutta ensin kirjat, sitten kurssit, sitten kupit, sitten värit, ja kaikki aika ja vaiva. Ja jos olisit edes tyytynyt tekemään niitä kuppejasi, mutta se ei kelpannut, vaan piti alkaa tehdä vielä keramiikkaa, taidetta, ja en minä sitä sano, ettet sinä osaisi tehdä tai ettet olisi saanut tehdä, enkä sano sitäkään että koti oli kuin verstaas. Se oli sinun tehtaasi, ja se siitä. Minä annoin sinun tehdä mitä sinä halusit, jottet voisi sanoa ettei sinun annettu yrittää. (33-34.)

Mies nuhtelee rouva Pyytä harkitsemattomasta rahan- ja ajankäytöstä, vaikka esiintyykin ymmärtäväisenä aviomiehenä. Asetelma on selvä: mies sallii kuin isä lapsensa harrastaa ja kun tämä epäonnistuu, hän osoittaa yksityiskohtaisesti, missä toinen epäonnistui. Nuhtelu on aina vallankäyttöä ja vain se, jolla on valta, voi arvostella.

Olavi Pyy myös vähättelee rouva Pyyin puheita. Vähättely on aliarvioimista ja perustuu tarpeeseen pitää kiinni omasta valta-asemasta. Patriarkaalinen avioliitto ei enää sellaisenaan sovellu modernin parisuhteen malliksi. Sodan jälkeen miehen ja naisen roolit niin perheessä kuin yhteiskunnassakin muuttuivat merkittävästi, mutta aviomies ei ymmärrä vaimonsa paha oloa, joka purkautuu poukkoilevana käytöksenä. Mies mielestään sallii vaimonsa toimia, kuten tämä haluaa ja yrittää tyydyttää tämän toiveita muun muassa rakennuttamalla oman talon. Hän tekee kaikkensa hankkiakseen perheelle vaatimusten mukaisen elintason eikä hän ymmärrä, miksi hänen vaimonsa on jatkuvasti tyytymätön. Patriarkaalisesta miehen roolistaan hän pitää kiinni vähättelemällä vaimonsa puheita sen sijaan että ymmärtäisi tätä. ”Älähän nyt höpsi ja liioittele taas” -kommentti pre-

supponoi sen, että vaimo miehen mielestä pääasiassa puhuu perättömiä ja merkityksettömiä asioita eikä pysy totuudessa.

Mies korostaa vaimonsa puheiden epäloogisuutta tivaamalla tältä ”Mikä sinuun nyt taas oikein meni ?” tai ”Mikä sinua riivaa?” Riivata-verbi viittaa paholaiseen, riivaajaan, samoin kuin sen elollistaminen kommentissa ”mikä sinuun meni”. Mies mystifioi vaimonsa puhettavan ja leimaa sen pejoratiivisesti hulluudeksi tai hysteerisyydeksi. Naisten assosioiva puhetapa ja epälineaarinen ajattelu leimattiin hysteriaksi jo 1800-luvulla³⁵⁰. Hysteerisyyteen rinnastettavaa naispuheen diskriminointia on puheiden tai puhettavan naurettavana pitäminen. Olavi Pyy puhuu vaimolleen kuin lapselle: ”Tietysti sinä saat mennä minne haluat, kyllä sinä saat siihen rahat sitten kun tarvitset.”³⁵¹ Hän myös syyttää vaimoaan lapsellisuudesta: ”sinä olet tuon taulusi kanssa lapsellinen.”³⁵² Hulluus, hysteria ja lapsellisuus ovat vanhoja naisiin liitettäviä ominaisuuksia. Arkikieleen hulluus ja hysteria ovat jääneet luonnehtimaan naispuheen logiikkaa ja affektiivisuutta. Lapsellisuudella alleviivataan sen kehittymättömyyttä. Kaikki nämä puheen tai ajattelun muodot ovat epärationaalisia ja emotionaalisia eli täysin vastakkaisia patriarkaalille järjen ja vallan diskursseille.

Kaikissa naisissa puhutaan paljon, mutta loppujen lopuksi avioparin välisissä keskusteluissa sanotaan vähän. Puolisoiden välinen ohipuhuminen osoittaa miehen ja naisen vieraantumisen toisistaan. Patriarkaalinen avioliitto, jossa miehen ja vaimon roolit olivat selvät, ei enää toimi modernin avioliiton mallina. Rojola osoittaa, miten Vartion *Tunteet*-romaanissa Inkerin ja Hannun kielimaailmat ovat täysin erilaisia ja purkaa tällä esimerkillä modernismin teoretikoiden luomaa käsitystä siitä, että 50-luvun ”uusi kieli” olisi sukupuolineutraalia³⁵³. *Kaikkien naisten* dialogit ovat sukupuolittuneita ja osoittavat, miten 50-luvulla myös miehen ja naisen suhde oli samanlaisessa murrosvaiheessa kuin muutkin elämisen mallit.

³⁵⁰ Katso esimerkiksi Kortelainen 2003.

³⁵¹ Vartio 1960: 22.

³⁵² Vartio 1960: 78.

³⁵³ Rojola: 2007.

4. ”OLISIVAT OLLEET KUIN SISARUKSET”

Päiväkirjassaan Marja-Liisa Sairanen kertoo lukeneensa Edith Södergrania hirveästi³⁵⁴ ja myöhemmin hän toteaa kääntävänsä Södergrania³⁵⁵. Tuleva kirjailija kutsuu Södergrania henkiseksi äidiksi ja on vaikutettu erityisesti sisaruudesta: ”Kun luen Edith Södergranin fantasioita sisarestaan, jolle hän kertoo unelmiaan ja ajatuksiaan, ajattelen aina Kirstiä.”³⁵⁶ Vartion runoissa on alluusioita Södergranin runoihin, mihin aikaisemmassa tutkimuksessa on kiinnitetty vähän huomiota³⁵⁷, koska Vartion runouden kaikupohjana on nähty ennen kaikkea kansanrunous niin aikalaiskritiikeissä kuin kirjallisuushistorioissakin. Karkama osoittaa kuitenkin *Naiskirjailijan syntymä* -artikkelissa Vartion runoilijan kehityksen Uno Kailaan ja Saima Harmajan kautta Södergraniin. Perinteinen lyriikka väistyy vähitellen Södergranin modernin lyriikan tieltä, ja Södergranin lukeminen kasvattaa Vartion omaa naistietoisuutta: ”- - minän kehitys ei kulje kaikin osin suinkaan kohti modernismille ominaista relativismia, subjektivismia ja individualismia vaan kohti naisten välistä yhteisyyden tunnetta.”³⁵⁸ Rojola korostaa, miten nimenomaan Södergranin runoudessa suomalaisen kirjallisuuteen astuu ensimmäistä kertaa itsevarma uusi nainen ja miten oma identiteetti on mahdollista saavuttaa suhteessa toiseen naiseen, ”siskoon”³⁵⁹.

Ebba Witt-Brattströmin mukaan Södergranin runoja hallitsee vahva polariteetti ”jag är – ingen”. Runojen puhujat ovat maailmanparantajia ja julistajia, mutta samalla runoissa henkii pelko, että kukaan ei kuule.³⁶⁰ Runoissa suhtaudutaan illuusiottomasti sukupuolten väliseen kommunikaatioon. *Päivä viilenee* -runon puhuja toteaa, että mies etsii ”kukkaa”, ”lähdetä” ja ”naista” ja pettyy löytäessään ”hedelmän”, ”meren” ja ”sielun”. Siinä tiivistetysti miehen ja naisen toiveiden ja halujen ero. Pettymyksessään Södergranin runojen puhujat kääntyvät luonnon, erityisesti puiden

³⁵⁴ Vartio 1995: 25. Vartion päiväkirjojen mukaan Edith Södergranin runot merkitsivät hänelle paljon paitsi temaattisesti niin myös muodollisesti: ”Vaikka hänen sanansa ovat ulkonaisesti tavallisia, niin kuitenkin hän on luonut täydellisen itsenäisen kielen. Uuden, hehkuvan! Sellaisia sanoja kuin hän ei ole vielä kukaan käyttänyt. Mutta hän sanookin runossaan ’Lidandets kalk’, jotain sellaista, mitä minäkin haluaisin luoda! Ihan uutta, uudella kielellä!” (Vartio 1996: 141.)

³⁵⁵ Vartio 1995: 141. Ensimmäiset Södergran-suomennokset ilmestyivät Nuori voima -lehdessä 1920-luvulla. Vuonna 1929 ilmestyi Uno Kailaan käännösvalikoima *Levottomia unia*. Myöhemmin 1960- ja 1970-luvuilla Södergrania suomensivat Alle Tynni (*Suomenruotsalaisen lyriikan antologia Edith Södergranista Bo Carpelaniin*, 1968) ja Pentti Saari (Tulevaisuuden varjo, 1972). (Haapala 2005: 16-17.)

³⁵⁶ Vartio 1995: 36. Kirsti Ortola oli Vartion luokkatoveri Pieksamäen yhteiskoulussa vuosina 1939-1940 (Vartio 1995: 323).

³⁵⁷ Vesa Haapala toteaa väitöskirjassaan *Kaipaus ja kielto* (2005), että Södergranin tuotannon merkitys esimerkiksi 50-luvun modernisteille on tarkemmin kartoittamatta (mts. 17). Södergran kiinnosti 50-luvun kirjailijoita, sillä esimerkiksi kirjailijapariskunta Haavikko-Vartio teki ainoan yhteisen ulkomaanmatkansa Neuvostoliittoon vuonna 1959, vuotta ennen *Kaikkien naisten* ilmestymistä. Matkan aikana Vartio osallistui Raivolassa Edith Södergranin muistomerkkin paljastustilaisuuteen. (Haavikko 1994: 183, 185-186.) Huomionarvoista on myös se, että Hagar Olsson julkaisi vuonna 1955 hallussaan olleet Edith Södergranin kirjeet kommentteineen nimellä *Ediths brev: brev från Edith Södergran till Hagar Olsson / med kommenter av Hagar Olsson*.

³⁵⁸ Karkama 1995: 153-154.

³⁵⁹ Rojola 1999: 164.

³⁶⁰ Witt-Brattström 1993: 152-172.

puoleen ja pyrkivät löytämään yhteyden toisiin naisiin, sisariin. Myös *Kaikkien naisten* päähenkilön identiteetin rakentumisen peruskuvio toistaa niin Södergranin runojen puhujien minän etsintää kuin Vartion omienkin runojen naiseuden problematiikkaa. Hökkä toteaa *Sain roolin johon en mahdu* -teoksessa, että Södergranin runojen peruskokemus on vieraus ja että naiseus koetaan vankilana³⁶¹.

Minää tarkastellaan sekä Södergranin että Vartion runoissa – ja proosassa – suhteessa sinään, toiseen. Tässä luvussa keskityn siihen, miten päähenkilö peilaa itseään toisiin naisiin, luontoon, taiteeseen ja katsoo itseään myös oikeasta peilistä. Keskeinen kysymys on, miten itse peilautuu toisen kautta ja miten tähän heijastumiseen liittyy toive nähdä itsensä kokonaisuutena ja eheänä? Södergranin *Dikter-esikoiskokoelman* runossa *Ero* runon puhuja puhuttelee sisariaan: ”Sisareni, teen, mitä en ole koskaan tahtonut,/ sisareni, pidättäkää minua - /en tahdo mennä teidän luotanne pois.” Vartion *Häät-esikoiskokoelman* runossa *Vihreää sukua* -runon puhuja kysyy sisariltaan: ”Milloin erkanin sisaristani puista,/ milloin vihreä sukuni/ työnsi minut joukostaansa.” Rouva Pyy ajattelee Vatikaaniin mennessään taidekirjassa näkemäänsä Michelangelon maalaamaa sibyllaa ja miettii mielessään: ”ja hän ajatteli sibyllaa, joka oli niin hänen näköisensä kuin he olisivat olleet sisarukset.”³⁶²

Sisaruus on veljeyden tavoin ystävyyttä, mutta se sitoutuu vahvemmin sukupuoleen kuin jossain määrin sukupuolineutraalisti mielletty veljeys esimerkiksi Ranskan vallankumouksen iskulauseessa ”vapaus, veljeys, tasa-arvo”. Antiikin kulttuurista alkaen ystävyyttä on ylistetty ja se on ollut eettisesti arvostettua. Ystävän kanssa jaetaan onni ja epäonni ja ystävän puolesta ollaan valmiita jopa kuolemaan. Kreikkalainen Pythagoras kutsui ystävää *állon heautón*, joka latinaksi tarkoittaa alter egoa eli toista minää³⁶³. Vähitellen alter egosta tuli kaunokirjallisuuden vakioaihe ja sen merkityskenttä laajeni tarkoittamaan myös kaksoisolentoa. Kaksoisolennon tyyppisiä ja ilmenemismuotoja käsittelevässä tutkimuksessaan *Toinen minä* Markku Envall määrittelee kaksoisolennon seuraavasti:

Kaksoisolentoaiheisten tarinoiden erittelijällä on terminologinen ongelma: mitä nimiä käyttää perusparista? Tilanteessa on kokeva subjekti, usein samalla kertoja tai kerronnan näkökulma. Hän kohtaa ihmisen (joskus muun olion), jonka hän kokee kaksoisolenkokseen. Yleensä suhde on asymmetrinen. Kokija kohtaa kaksoisolentonsa, mutta ei päinvastoin. Mutta suhde voi olla myös symmetrinen, selvimminkin silloin kun suhteen osapuolet ovat fyysisesti identtisiä. Perusparin nimeäviä selkeitä sanoja ei ole kieleemme vakiintunut.³⁶⁴

³⁶¹ Hökkä 1989: 350. Katso myös Rojola 1999: 164.

³⁶² Vartio 1960: 285.

³⁶³ Envall 1988: 11. Katso myös Hosiaislouma: 2003: 42 [alter ego].

³⁶⁴ Envall 1988: 10-11.

Envallin tutkimat kaksoisolennot ovat miehiä eikä ihme kyllä muissakaan toista minää koskevissa tutkimuksissa tarkastella kahta naista³⁶⁵. Kahden naisen ystävyyttä ei myöskään käsitellä käsi- tai sanakirjatasolla alter egon yhteydessä³⁶⁶. Jos halutaan korostaa naisten välistä ystävyyttä tai kaksoisolentoutta, puhutaan sisaruudesta. Hagar Olsson määrittelee *Edith Södergranin kirjeet* -kokoelmassa sisaruuden käytännöllisesti ja arkisesti: ”Se [sisarsielu, sisar] tarkoittaa aivan yksinkertaisesti jotakuta joka puhuu samaa kieltä kuin itse, joka ymmärtää kaiken jo puolesta sanasta ja jonka kanssa voi tuntea intiimiä yhteenkuuluvuutta riippumatta siitä, voiko muuten olla samaa mieltä tai tuntea samoin kuin toinen.”³⁶⁷ Södergran puhutteli kirjeissään Olssonia sisareksi: ”Pelasta minut, sisko, älä hylkää minua moraalisesti.”³⁶⁸

Arkikielessä sisarnimitys on rasisiteinen, koska sitä on käytetty paitsi sukulaisuussuhteen nimenä niin myös erilaisten huolto- ja naisjärjestöjen nimissä: luostarin sisaret, sotilassisaret, seurakuntasisar, terveyssisar³⁶⁹. Näissä nimityksissä sisaruuteen assosioituu samoja ominaisuuksia kuin äitiyteen: lempeyttä, jaloutta ja toisen ensisijaisuutta. Näin ollen ammattinimityksissä korostuu naisen rooli toisen puolesta uhrautujana. Kaunokirjallinen sisarteema pyrkii kuitenkin juuri päinvastaiseen merkitykseen. Sisaruuteen yhdistetään naisten omaa ja naisille sukupuolen kautta merkityksellistä yhteistä kokemusta. Kaivatessaan sisarta rouva Pyy kaipaa jotakin muuta kuin perinteistä hoivaajan roolia, johon hänet on arkielämässä tiukasti sidottu.

Ervastin mukaan kahden naisen yhdistelmä on *Kaikkien naisten* komposition johtomotiivi. Ensimmäisen kerran se esiintyy rouva Pyyn ja Lauran tapaamisessa ja täsmentyy romaanin viimeisessä luvussa, kun rouva Pyy seuraa kahden naisen käyttäytymistä Vatikaanissa ja läheisellä torilla.³⁷⁰ Ervastin osoittama kahden naisen -motiivi on tulkittava kuitenkin laajemmin rouva Pyyn oman itsensä etsimiseksi. Samaan tapaan kuin hän etsii kotia, paikkaa johon identifioitua, hän etsii myös sielunsisarta, jossa olisi jotain samaa kuin hänessä itsessään ja jonka kautta hän voisi kokea itsensä eheäksi. Sekä Södergranin että Vartion runojen puhujien tavoin rouva Pyy kokee itsensä vieraaksi omassa arjessaan ja hänen olemistaan määrittelee kaipuu jonkun toisen itsensä kaltaisen olennon yhteyteen.

³⁶⁵ Sari Salin huomauttaa (2002: 85.) Jorma Korpelan romaaneja käsittelevässä väitöskirjassaan *Hullua hurskaampi*, että kaksoisolentoa koskevissa tutkimuksissa ei ole kiinnitetty huomiota esimerkiksi Fjodor Dostojevskin *Rikoksen ja rangaistuksen* funktionaalisiin naispareihin kuten Sonjaan ja Dunjaan tai ”koronkiskurieukkoon” ja tämän sisareen. Kaari Utrio käsittelee (1985: 432-450) sisaruutta historiallisesti teoksessa *Eevan tyttäret*, jossa puhutaan naisten välisestä kauniista ja vaarattomasta ystävydestä, naisten romanttisesta ystävydestä mutta myös mahdollisista lesbosuhteista.

³⁶⁶ Katso Daemmrich 1987; Hosiaisuus 2003:42.

³⁶⁷ Olsson 1990: 27.

³⁶⁸ Olsson 1990: 110.

³⁶⁹ *Suomen kielen perussanakirja* 1994 [sisar].

³⁷⁰ Ervasti 1967: 64-68.

4.1. ”Kuka hänet tajuaisi”

Rouva Pyy tapaa *Kaikkien naisten* seitsemännessä luvussa nuoruudenystävänsä Lauran. Naiset muistelevat yhdessä nuoruuttaan ja kertovat toisilleen nykyisyydestään. Tapaamisen funktiona on puhuminen: ”Lapset olivat ulkona, mies kaupungilla – nyt he saisivat puhua.”³⁷¹ Rouva Pyy ilmaisee puhumisen tarpeensa useassa eri yhteydessä muun muassa kommentein ”oli pakko puhua”³⁷², ”oli puhuttu ennenkin”³⁷³, ”olisin vain halunnut sanoa”³⁷⁴. Puhetilanne varioituu sen mukaan, ketkä puhuvat ja mistä puhutaan. Puhumisen tarve yhdistyy *Kaikissa naisissa* nimenomaan naisiin. Arkitodellisuudessa naisten keskinäisiä keskusteluja on nimetty keskustelun funktion perusteella juoruiluksi, uskoutumiseksi, juttelemiseksi. Rouva Pyy etsii Laurasta hengenheimolaista, ymmärtäjää, koska hän kokee, että aviomies, anoppi, lapset tai naapurinrouvat eivät ymmärrä häntä. Rouva Pyy odottaa tapaamiselta täydellistä ymmärretyksi tulemista, mikä ilmenee seuraavan lauseen akkusatiiviobjektissa: ”kuka **hänet** tajuaisi ellei Laura”. Rouva Pyy haluaa ystävän kautta ymmärtää itse itseään. Hän tarvitsee peilin, referenssipinnan, josta heijastaa omia käsityksiään itsestään.

Lauran ja rouva Pyy keskustelusta erottuu kolme kertomusta, joissa nykyisyys ja menneisyys polarisoituvat. Nuoruusmuistoista rakentuu naisten yhteinen hauska ja elämäniloinen kertomus, aikuisuudesta sen sijaan kaksi erillistä synkkää ja ahdistavaa kertomusta. Laura ja rouva Pyy ymmärtävät yhdessä koettua nuoruutta samalla tavalla, joten muistot yhdistävät heitä ja nauramalla yhdessä menneille toilailuilleen he kokevat olevansa jälleen kuin ylioppilastyttöjä: ”Ja he purskahtivat molemmat nauramaan eikä siitä tahtonut tulla loppua.”³⁷⁵ Nuoruuteen liittyvä nauru on ujostelematonta ja spontaania. Nykyisyydessä he eivät tavoita toisiaan ja siihen liittyvä nauru on pingottunutta ja outoa sekä hymy surullista.

Keskustelun orientaatiovaiheessa naiset päivittävät keskinäisen suhteensa: milloin he ovat tavanneet viimeksi, ja kuinka paljon aikaa tapaamisesta on kulunut? Orientaatioon kuuluu toipiikin etsintä, mistä voidaan puhua yhdessä. Naiset ”vaihtavat kuulumisia”, vaikka kumpikaan ei dialogin pintatasolla kerro mitään elämästään:

Mutta kerro nyt **mitä sinulle oikein kuuluu**, Laura sanoi kun he istuivat siinä taas vastatusten - -
Ja rouva Pyy vastasi, **ettei hänelle mitään kuulu, ei mitään erikoista**.

³⁷¹ Vartio 1960: 81.

³⁷² Vartio 1960: 18.

³⁷³ Vartio 1960: 15.

³⁷⁴ Vartio 1960: 19.

³⁷⁵ Vartio 1960: 94. Beauvoirin mukaan (1993: 200) nuorten tyttöjen rakkaukselle tirskeyminen ja nauraminen on tapaa pitää itsensä erillään seksuaalisuudesta ja käsitellä sen edessä koettua hämmennystä.

- **Mutta entä sinulle?** Hän katsoi Lauraa
- **Minulleko?** (81.)

Aloitusreplikeissään naiset väistelevät toisiaan, sillä he kokevat toisensa vieraiksi. Laura tarkentaa ”mitä kuuluu” kysymystä oikein-adverbilla, sillä hän haluaisi kuulla vastaukseksi enemmän kuin ”kiitos, hyvää”. Rouva Pyy turvautuu negaatioon, mikä merkitsee, että hän haluaa salata kuulumiensa. Hän kääntää kysymyksen Lauralle takaisin, jotta ei joutuisi tarkentamaan, mitä ”ei mitään erikoista” merkitsee. Lauran kysymykseksi puettu vastaus ”minulleko” on kryptistä tunnustelua siitä, millä yhteisymmärryksen tasolla ystävät voisivat aloittaa keskustelun. Se presupponoi myös sitä, että Laura tietää rouva Pyynt tietävän, että hänen elämänsä on ollut parin viimeisen vuoden aikana erityisen vaikeaa. Vanhan ylioppilaskuvan muisto erottaa nykyisen keski-ikäisen naisen habituksen tyttöaikaisesta. Muutoksesta kumpikaan ei halua puhua: ”Ja hän [rouva Pyy] tiesi, että he molemmat ajattelivat toisistaan samaa, kumpikin oli muuttunut ja vanhentunut, mutta ei raatsinut sanoa sitä toiselle suoraan.”³⁷⁶

Vanha ylioppilaskuva toimii muistipaikkana, josta alkaa pulputa yhteisten kokemusten fragmentteja. Laura ja rouva Pyy rekonstruoivat menneisyyttään ja saavat sen näyttämään hauskalta ja suruttomalta.³⁷⁷ He ovat molemmat kertojia ja kuulijoita kertoessaan yhdessä kertomusta sodanaikaisesta ystävydestä. Toinen jatkaa toisen muistoa ja ketjuttaminen tapahtuu metakognitiivisilla kommentteilla: ”ja muistatko”, ”ja sitten”, ”ja ajattele”. Yhteiset muistot lähentävät naisia toisiinsa, ja erillisyys muuttuu hetkellisesti yhteisyydeksi: ”- - sillä kun hän [rouva Pyy] ajatteli ja muisti kaikkea entistä hänen mielessään taas läikähti sama tunne kuin silloin kun he kävelivät koulunpihalla, aina vierekkäin välitunneilla, puhuivat asiat toisilleen ja olivat aina yhdessä yhtä mieltä.”³⁷⁸ Yhtä mieltä oleminen ja yhdessä kulkeminen merkitsevät, että parhaimmillaan ystävä koetaan toiseksi minäksi, jolloin ystävyyttä voidaan kutsua södergranilaisessa merkityksessä myös sisaruudeksi. Sota-aika on naisten kertomuksessa korostetusti esillä, vaikka siihen muuten *Kaikissa naisissa* viitataan satunnaisesti. Kertomus ajoitetaan historiallisen tapahtuman perusteella ”Marskin syntymäpäivä tulossa”³⁷⁹, mutta muuten rouva Pyynt ja Lauran muistot kuuluvat henkilökohtaisiin sattumuksiin. Paradoksaalisesti sota-aika näyttäytyy karnevaalina: naiset muistavat kuria ja säädyllisyyttä korostavan synkän ajan mahdollisimman kurittomana ja säädyttömänä. Henkilökohtaiset nuoruusmuistot noudattavat kaavaa, jolla yleensä kuvataan nuoruutta. Muistelun keskiössä ovat

³⁷⁶ Vartio 1960: 81.

³⁷⁷ Tammi (1992: 108.) on tarkastellut, miten Vartion *Marjapaikka*-novellissa naiset rakentavat menneisyydestä uusia kertomuksia.

³⁷⁸ Vartio 1960: 84.

³⁷⁹ Vartio 1960: 86. Naisten yhteisessä kertomuksessa mainitaan myös Adolf Hitlerin Suomen-vierailu. Hitler vieraili yllättäen jatkosodan aikana marsalkka Mannerheimin 75-vuotissyntymäpäivillä 4.7.1942.

ensimmäiset kokemukset toisesta sukupuolesta, alkoholista ja oma ulkonäkö. Tärkeää on normien rikkominen ja yhteiset kimmellukset.

Laura ja rouva Pyy muistavat monta poikaa ja erityisesti juutalaisen ”lihavan Jaska paran”. Lottakomennuksella nuorista miehistä otettiin mittaa vuokraamalla sänkyä luvattomia päiviä varten tai hyppäämällä lokakuun lopussa järveen ilman vaatteita. Ystävykset tanssivat upseerikerhon pöydällä ja keittiössä, vaikka tanssiminen kaikkien oli sodan aikana kielletty. He laiminlöivät nukkumaanmenoajoja ja kulkivat ikkunasta huoneeseensa. Ensimmäiset humalakokemukset saatiin ”Marskin syntymäpäiväviinoista”: ”Ja minä kun edes en ymmärtänyt että päähän se menee.”³⁸⁰

Omaan ulkonäköön liittyvä sodan aikana otettu ensimmäinen permanentti, ”minun elämäni ensimmäinen permanentti”, joka epäonnistuu täysin: ”meiltä palaa tukat”. Erityisesti rouva Pyytä ja Lauraa naurattaa seksuaalisesti latautunut mutta nonseksuaaliseksi ja asialliseksi tarkoitettu lottapuku³⁸¹, jonka napit eivät pysyneet kiinni, koska puku oli liian kireä rintojen ja lantioin kohdalta. Lihomisen syynä he pitävät yksipuolista ruokaa: ”Aamusta iltaan jauhettiin sitä samaa muonaa, ruisleipää ja keinohunajaa ja sulatejuustoa, kun ei muuta ollut.”³⁸² Kukkivat sireenit ja niiden tuoksu erotisoivat muistot:

- Ja muistatko kun sireenit kukkivat, sanoi Laura. Etteikö toinen olisi sitä muistanut.
- Niin, sanoi rouva Pyy kaihoisalla äänellä. – Siellä oli sitten paljon sireenejä, koko se vanha kasarmialue oli yhtenä sireenimerenä, ja kun ne tuoksuivat – oi voi, ihan tunnen yhä miten ne tuoksuivat. (87.)

Näkö- ja hajuaistiin liittyvä muisto on edelleen elävä ja se on ikään kuin aistittavissa uudestaan. Lyhyen aikaa kesäkuussa kukkiva, voimakkaasti tuoksuva sireeni assosioituu nuoruuteen ja seksuaalisuuteen³⁸³. Freudilaisessa symboliikassa kukat viittaavat toisaalta neitseellisyyteen toisaalta vahvaan seksuaaliseen lataukseen³⁸⁴. Rouva Pyy ja Lauran sota-ajan muistoilla Vartio korostaa, miten myös sodan aikana elettiin nuoruutta – ei vain ennen sitä tai sen jälkeen. Sodan jälkeen aikaa jaettiin arkipuheissa aika ennen sotaa ja aika sodan jälkeen ikään kuin välissä ei olisi tapahtunut mitään muuta kuin sota (sodat). Vartiota kiinnosti sota-aikaan sijoittuva nuoruus, jota hän kuvaa omilla päiväkirjoissaan reaaliaikaisesti. Viidestä romaanista kahdessa hän kuvaa nuorta tyttöä joko sodan aikana tai heti sen jälkeisenä ajanjaksona (*Tunteet* ja *Mies kuin mies, tyttö kuin tyttö*). *Kaikki-*

³⁸⁰ Vartio 1960: 87.

³⁸¹ Sodan aikana lotat osallistuivat muun muassa lääkintä-, ilmavalvonta- ja muonitustehtäviin, ja tässä niin sanotussa lottatyössä käytettiin tarkoin määriteltyä lottapukua, joka edellytti arvokasta käytöstä.

³⁸² Vartio 1960: 87-88.

³⁸³ Alhoniemi huomauttaa (1972: 13), että sireeni on erityisesti Vartion kukka.

³⁸⁴ Freud 1969: 135, 316.

en naisten seitsemäs luku liittyy läheisesti näihin kahteen edellä mainittuun romaaniin ja osoittaa, miten Vartio kirjoittaa naisen kehityshistoriaa: *Kaikissa naisissa* ikään kuin näytetään, mitä tirskuvista tytöistä aikuisina tuli.

Kaikissa naisissa kuvattu ylioppilastyttöjen lottakomennus voidaan lukea myös kannottona 50-luvun nuorisokeskusteluun³⁸⁵, johon romaanissa viitataan myös suoraan, kun rouva Pyy kehottaa miestänsä lukemaan lehtiä, joissa häntä viisaammat kirjoittavat nykyajan nuorisosta. 50-luvulla nuorisokulttuuri alkoi eriytyä omaksi kulttuurin haarakseen, mikä näkyi angloamerikkalaisia esikuvia seuraavassa musiikissa, elokuvissa ja pukeutumisessa. 1940-luvulla syntyneestä rillumareista siirryttiin rockiin, kirjoista elokuviin ja hameesta housuihin. Urbaani nuorisokulttuuri erotti sukupolvia, mikä näkyy myös rouva Pyy suhtautumisessa omiin lapsiinsa. Häntä harmittavat tyttären seinälle kiinnittämät filmitähtien kuvat ja ”ne iskelmät”: ”Minusta tuntuu suoraan sanoen kuin näkisin niitä kuunnellessa vain takapuoltaan vaapottavia perverssejä ihmisiä.”³⁸⁶ Narsistin tavoin rouva Pyy ihailee omaa nuoruuttaan ja suhtautuu torjuvasti moderniin nuorisokulttuuriin, johon hänen lapsensa haluavat samaistua. Samalla hän osoittaa olevansa keski-ikäinen keskiluokan edustaja, joka suhtautuu epäluuloisesti nuorisoon.

Naiset eivät tavoita toisiaan puhumalla

Puusillan muistaminen katkaisee rouva Pyy ja Lauran yhteisen nuoruusaikoihin liittyvän kertomuksen. Naisten keskustelun painopiste siirtyy menneisyydestä nykyisyyteen. Sillalla Laura oli tapaillut miestä, josta myöhemmin tuli hänen elämänsä tragedia. Naiset alkavat kertoa peiteltyi kumpikin oman aikuisuuteensa tarinaa. Laura kertoo sodassa fyysisesti ja henkisesti vammautuneesta miehestään, joka on joutunut rappiolle ja rouva Pyy rakastajastaan. Monitulkintaiset katseet ja vaikenemiset vieraannuttavat kertojan ja kuulijan. Naiset eivät tavoita toisiaan puhumalla. Nuoruuden muistot olivat hauskoja sattumuksia, joille naurettiin yhdessä, kun ne tapahtuivat ja joille nauretaan yhdessä, kun niitä muistellaan, mutta aikuisuuden asioita naiset eivät saa puetuksi ymmärrettävään muotoon. He puhuvat mutta eivät kerro mitään:

³⁸⁵ Nuorisoa ei keksitty 50-luvulla, vaikka vuosikymmentä onkin harhaisesti nimetty nuorison syntymisen vuosikymmeneksi (Aapola & Kaarninen 2003: 16). Nuorisosta ja sen asemasta keskusteltiin paljon sodan jälkeisenä vuosikymmenenä. Vanhempien sukupolvea huolestutti erityisesti nuorten miesten sopeutuminen yhteiskuntaan. Miehet olivat olleet sodassa sankareita, mutta miten he ottivat paikkansa sodanjälkeisessä yhteiskunnassa. Nuoria miehiä vaivasi tappeluhalu ja väkivaltaisuus. Sodan aikana itsenäistyneiden nuorten naisten moraalista kannettiin myös huolta julkisessa keskustelussa. Opettavaisilla elokuvilla pyrittiin varoittamaan nuorisoa moraaliselta turmelukselta. (Kaarninen 2005: 422-426.)

³⁸⁶ Vartio 1960: 224.

Miksi hän oikeastaan puhui – ja mitä? Kaikella sillä **mistä hän puhui** – siitä miehestä ja kohtauksista, ja miten hän oli tavannut miehen ensimmäisen kerran ja miten kaikki oli alkanut – sillä ei tuntunut olevan enää **näin jollekin puhuttuna mitään mieltä. Ja hän vaikeni.** – **Eipä taida olla puhumista,** hän sanoi hiljaa. Ja näki Lauran silmät. Ne näyttivät sanovan: ei ole, **ei ole mitään kertomista.** Ja rouva Pyy ajatteli, ettei hänen seikkailunsa tosiaan Lauran mielestä mahtanut olla muuta **kuin tyhjää puhetta, - - .**

- -

Rouva Pyy ymmärsi. Hän oli hän, ja Laura tuossa oli joku muu. He **saattoivat puhua toisilleen kaiken,** niin kuin ennen, mutta **ymmärsivät olla puhumatta siitä, mistä ei voinut puhua.** Se mitä heille molemmille tapahtui nyt, **sen selittämiseen ei ollut sanoja.** (94.)

Sitaatissa puheen mahdollisuudet kyseenalaistetaan monesta eri näkökulmasta. Maailmaa ja tapahtunutta ei voi vangita puheeseen. Kokemukset ja elämykset karkaavat, kun ne muutetaan puheeksi. Hassuja sattumuksia on mahdollista kertoa, mutta itselle merkityksellisiä asioita on mahdoton jakaa toisen kanssa. Lauran ja rouva Pyy'n tapaamisessa on kyse itsen ja toisen rajan vetämisestä. Aikuisen nainen elää eksistentiaalisessa yksinäisyydessä, mikä ilmenee ruumiillisina tuntemuksina ja itsesäälinä: ”Rouva Pyy'n mieltä kouraisi oudosti. Hänen tuli niin sääli. Sääli heitä kahta naista.”³⁸⁷

Naiset puhuvat Vartion proosateoksissa paljon, mutta paradoksaalisesti samalla kyseenalaistetaan kielen keinoin tavoitettava naisten keskinäisen ymmärrys – paljosta puheesta huolimatta. Ymmärryksen sijaan tavoitetaan likiarvo. Rouva Pyy on hyväksyttävä, että hänen ainoa ystävänsä ei ole kuten hän vaan joku muu, jota hän ei ymmärrä ja joka ei ymmärrä häntä. Hän ei löydä kaipaamaansa sisarta, sillä tämä on vain nostalginen muisto kouluajoilta ja lottakomennukselta. Aikuisena hänen on etsittävä ymmärrystä ja sisaruutta muualta.

4.2. ”Milloin erkanin sisaristani puista”

Rouva Pyy kokee puun läheiseksi, sisaren kaltaiseksi ymmärtäjäksi, koska hän ei löydä kaupungissa sisaruutta toisista naisista. Siksi kaupungissa kohdatut yksittäiset puut ovat muistipaikkoja, jotka herättävät muistoja ja siivittävät haaveita. Maalta kaupunkiin muuttanut rouva Pyy etsii puista kiinnekohtaa elämälleen: hän muistelee lapsuutensa puita, katselee kotinsa ikkunasta puita ja haaveilee puista, jotka hän haluaisi nähdä oman talonsa ikkunasta. Etu- ja takavokaalin vaihtoon perustuva

³⁸⁷ Vartio 1960: 83.

sanaleikki puu-pyy alleviivaa *Kaikkien naisten* puumotiivin merkityksellisyyttä: puu ja pyy ovat kaupungissa vieraassa ympäristössä.

Agraarisessa yhteiskunnassa ihmisen luontosuhde oli sananmukaisesti luonnollinen. Ihminen eli luonnosta ja luonnon kiertokulku sääтели hänen elämäänsä³⁸⁸. Metsästä ja erityisesti puista ihminen on etsinyt turvaa. Kansanrunoudessa metsä ja metsänväki ovat muinaisen yhteiskunnan paralleleja ja puu on sielullistettu ihmisen kaltaiseksi niin kristinuskossa kuin syvyyspsykologiassakin³⁸⁹. Suomalaisessa kirjallisuudessa metsä on merkittävä topos ja siitä erottuva puu ihmiskohtalon vertauskuva. *Seitsemän veljestä* -romaanissa veljekset pakenevat Impivaaraan, neitseelliseen metsään, välttääkseen yhteisön heille asettamia velvoitteita. Veljeksistä erityisesti Timo haaveilee pesäpuusta ”kavalaa maailmaa” vastaan runossa *Timon laulu oravasta*. Puu on turvapaikka ja inhimillistetty lohduttaja. ”Keinuva kehtolinna” ja ”armas äitikuusi” -metaforin se yhdistetään äitiin ja kohtuun, viattomaan lapsuudenaikaan. Metsä on lapsuuden kaltainen paratiisi, jota kulttuurin ei ole turmellut ja johon maailman murjoman on hyvä paeta.

Suomalaiseen pihapiiriin on kautta aikojen kuulunut pihapuu – eräänlainen pesäpuu. *Kalevalassa* Väinämöinen käskee jättämään ”koivahaisen käkösen kukuntapuuksi” kaataessaan kasken. Zacharias Topeliuksen *Koivu ja tähti* -sadussa tyttö ja poika muistavat vieraille maille jouduttuaan kotikoivun: ”vanhempieni kartanolla kasvaa iso koivu, jossa kauniit linnut laulavat aamunkoitteella. - - tähti iltasilla kimaltelee koivun lehvien lomitse.”³⁹⁰ Tähti ja koivu johdattavat lapset lopulta kotiin. Juhani Niemen mukaan puu on tyypillinen 50-luvun modernistien käyttämä kuva. Esimerkiksi Lassi Nummen esikoisproosateoksessa *Maisema* (1949) monihaarainen puu on pienimuotoisen romaanin keskeinen motiivi ja se muuttuu viimeisessä luvussa modernin rakenteen, monihaaraisuuden, metodiseksi esitykseksi³⁹¹.

Feministiset kirjallisuudentutkijat ovat osoittaneet, miten luonto liittyy naiskokemukseen³⁹². Annis Pratin mukaan luonnolla on tärkeä sija naiskirjailijoiden teoksissa, joissa naisesta kasvaa vähitellen vihreän maailman rakastaja. Hän osoittaa, miten naisen kehityskertomuksissa

³⁸⁸ Karkama (1994: 24) huomauttaa, että agraariset piirteet säilyivät suomalaisessa kulttuurissa aina 50-luvulle saakka, vaikka modernisoituminen oli monilla alueilla edennyt jo pitkälle.

³⁸⁹ Puu symboloi eri kansojen mytologioissa elämää ja sen eri ilmenemismuotoja. Puu on ihmisen tavoin organismi, joka syntyy, kasvaa ja kuolee. Axis mundi, maailmanpuu tai elämänpuu, on ihmisen vertikaalisen eksistenssin ilmentymä (Frye & Macpherson 2004: 43). Puu on ikään kuin kahden maailman olento, koska se on juurillaan kiinni maassa ja lehvillään se tavoittelee taivasta. Siksi se on monissa uskonnoissa pyhään liittyvä symboli. (Biedermann 1993: 285.) Kristillisessä ikonografiassa puu yleissymbolina kuvaa Jumalan tahdon mukaista elämää ja puun kasvuvaiheet eri vuodenaikoina symboloivat ihmiselämää: syntymää, elämää, kuolemaa ja ikuista elämää (Lempiäinen 2002: 267). Jungin syvyyspsykologiassa puu on arkkityyppi, koska se on kiinnostanut ihmisiä aikakaudesta ja kulttuurista riippumatta (Jung 2003b: 45).

³⁹⁰ Topelius 1993: 238.

³⁹¹ Niemi 1995: 33. Katriina Kajanneksen mukaan (1997: 35) Sartren *Inho* on Nummen *Maiseman* subteksti. Kummankin teoksen päähenkilö kokee puuta katsoessaan täyteen elämyksen, joka vuorottelee irrallisuuden ja olemattomuuden tunnun kanssa.

³⁹² Katso esimerkiksi Felski 1989: 132; Tuohimaa 1989: 146; Pratt 1981: 16-24; Kuusinen 2008: 101.

nainen on kadottanut itsensä aikuisuuden ja avioliiton takia, mutta keski-ässä vihreän maailman kuvat tulevat takaisin eli nainen alkaa etsiä itseään luontokokemusten kautta.³⁹³ Urbaania elämää ihailevan ja kahviloissa kirjoittavan Beauvoirin mukaan luonnossa naisella on mahdollisuus kokea itsensä jälleen vapaaksi ja eheäksi:

Miehelle, lapsille ja kodille alistettuna hän [nainen] seisoo huumaantuneena yksin ja voimansa tunnossa kukkulan rinneellä; hän ei enää ole puoliso, äiti ja taloudenhoitaja vaan ihminen. Hän vajoaa ihailemaan passiivista luontoa ja muistaa olevansa kokonainen tietoisuus, jakamaton vapaus. Veden arvoituksen ja huimaavien vuorien edessä katoaa miehen ylivalta. Kävellessään kanervakankaalla tai kastaessaan kätensä jokeen hän ei enää elä muille, hän elää itselleen. Sellainen nainen joka on koko orjuutensa ajan säilyttänyt itsenäisyytensä, rakastaa kiihkeästi luontoa ja sen kautta omaa vapauttaan.³⁹⁴

Puu on merkittävä kuva Vartion esikoiskokoelmassa *Häät* ja sillä on juurensa Södergranin esikoiskokoelmassa *Dikter*. Södergranin kokoelma alkaa runolla *Minä näin puun*³⁹⁵ ja Vartion kokoelman toisen runon nimi on *Kolme puuta*. Södergranin runojen puut ovat yksittäisiä puita, jotka on inhimillistetty tunteviksi ja toimiviksi olennoiksi, esimerkiksi *Pohjolan kevät* -runossa ”Vanha kuusi valvoo ja muistelee/ valkoista pilveä, jota se on suudellut unessa.” Vartion *Pajupensas*-runossa puolestaan on elollistettu pajupensas, joka seuraa kolmiodraamaa.

Vesa Haapala tulkitsee väitöskirjassaan *Kaipausta ja kieltoa* (2005) Södergranin sadunomaisen *Metsän vaalea tytär* -runon neidon täydellisesti luontoon samaistuneeksi ujostelemattomaksi ja vapautuneeksi olennoiksi, joka löytänyt luonnosta tyydytyksen eikä kaipaa enää mitään. Runon kuvaamaan metsän vaalean tyttären luonnossa kokemaan ekstaattiseen hääjuhlaan naiset ja miehet eivät kykene koskaan. Luonnosta tulee ihmiselle läheisempi kuin toisesta ihmisestä – miehestä tai naisesta. Edelleen Haapala tarkastelee väitöskirjassaan *Den väntande själens* -runon minän luontosuhdetta. Tämä on yksin järveä reunustavien puiden keskellä ja korostaa eroaan muihin ihmisiin.³⁹⁶ Vartion runossa *Nainen ja maisema* on myös kyse maailmasta vieraantumisen ja paluusta osaksi luontoa. Runon puhuja toteaa työntävänsä ”puut taivaaseen asti” ja syleilevänsä ”puitteni huminalla taivaan jalkateriä”. Hän haluaa olla ruumiillisesti yhtä puiden kanssa ja antautuu ikään kuin luontoäidiksi, joka saa kasvua aikaiseksi:

³⁹³ Pratt 1981: 16-24, 139-140. Katso myös Kuusinen (2008: 83), sillä hän on hyödyntänyt väitöskirjassaan Prattin luokitusta.

³⁹⁴ Beauvoir 1993: 358.

³⁹⁵ Södergran 2009: 13. *Elämäni, kuoleman ja kohtalon* -editiossa on runoilijan koko tuotanto suomennettuna.

³⁹⁶ Haapala 2005: 234-237.

Minä kasvatan lantioilleni paksun ja keinuvan
 ruohon,
 tuhat ahnasta juuren suuta on pureutunut rintoi-
 hini.
 Vereni minä annan kämmekälle,
 mustat helyt ripustan sen nilkkoihin ja ranteisiin
 kun se jäykin varsin, uhmaa ja halua täynnä
 seisoo hämärissä teiden varsilla.
 Kasteessa palelevat jalkani minä annan vilukolle,
 kuin se kohottaa mustaa ristiänsä kuuta kohti.
 Minä puhkaisen sormieni päistä
 saramättään kovan suihkun.³⁹⁷

Kaikkien naisten puukuvastossa on niin Södergranin runojen kuin Vartion omienkin puurunujen heijastumia. *Häät*-kokoelman ensimmäisen osaston nimiruno *Vihreää sukua* allusoi Södergranin sisaruus- ja puurunoihin. *Vihreää sukua* -runon ja Södergranin *Ero*-runon aiheena on runon puhujan erkaantuminen sisaristaan. Vartion runon puhuja eksplikoi erkaantumisen tapahtuneen ”sisaristani puista” mutta Södergranin runon puhuja ei nimeä sisariaan. *Vihreää sukua* -runon puhuja ei tiedä, koska ja miksi hänet on erotettu kaltaisistaan: ”milloin vihreä sukuni/ työnsi minut joukostansa”. *Ero*-runon puhuja on lähtenyt vapaaehtoisesti vaikka ei varsinaisesti tahtoisikaan erota sisaristaan: ”Sisareni, teen, mitä en ole koskaan tahtonut,/ sisareni, pidättäkää minua –/ en tahdo mennä teidän luotanne pois.” *Vihreää sukua* -runon puhuja samaistuu alati liikkeessä olevaan elottomaan mutta eheään vierivään kiveen: ”kuin vierivä kivi”. Hän kyselee, milloin vihreä suku ottaa hänet takaisin. Paluun ajatus leimaa olemista ja hän yrittää samaistua puihin asettumalla ruumiillisesti niiden hahmon mukaan: ”Mutta selkäni asetan niitten varren mukaan,/ jalkani asetan niinkuin ne juurensa maahan,/ käteni nostan niinkuin ne oksansa nostavat”.

Vartion *Vihreää sukua* sekä *Nainen ja maisema* -runoissa ilmenevä naisen ja puun ruumiillinen yhteys kertaantuu *Kaikissa naisissa*, jossa rouva Pyy etsii puista ajatustensa ja tunteidensa ymmärtäjää. Ihmishahmoinen puu on lähellä sitä aitoa elämänpiiriä, jonka kaupunkiin muuttaja on joutunut jättämään taakseen. Rouva Pyy katsoo *Vihreää sukua* -runon puhujan tavoin taaksepäin eikä eteenpäin kuten Södergranin *Ero*-runon puhuja, joka on valmis kohtaamaan uuden: ”Ah, se välttämätön on tapahtuva niin kuin miekanisku –/ minä menen hyvästeittä ja huomaamatta,/ minä menen kokonaan enkä koskaan palaa.” *Vihreää sukua* -runon puhuja katsoo taaksepäin ja odottaa eheytyvänsä palatessaan lähtökohtiinsa. *Ero*-runon puhuja puolestaan tähtää uuteen ja tuntemattomaan. Vartio suhtautuu kriittisesti moderniin elämäntuntoon mutta Södergran hurmioituu

³⁹⁷ Vartio 1952: 18.

ihmisen uusista mahdollisuuksista, myös kuoleman mahdollisuudesta. Näitä tunteja molemmat kirjailijat kuitenkin kuvaavat ikiaikaisten puiden kautta!

”Kuin juuret olisivat huutaneet häntä takaisin”

Kaupungissa rouva Pyy luontosuhde on fragmentoitunut yksittäisiksi puiksi. Lähiöluonnossa metsä ei ole enää metsä, joten rouva Pyy kääntyy yksittäisten puiden puoleen. *Vihreää sukua* -runon ja *Kaikki naiset* liittyy yhteen se, että sekä runon puhuja että rouva Pyy kokevat jakavansa puiden kohtalon. Runon puhuja kysyy, koska hän erkani sisaristaan puista ja koska hänet työnnettiin puiden joukosta pois. Eron joutuneenakin hän kokee kuuluvansa puiden joukkoon, koska kutsuu näitä sisarikseen ja miettii, milloin ”vihreä sukuni minut takaisin ottaa”. Rouva Pyy suree eri roolien kulluttamaa naisen elämäänsä ja kokee jakavansa puiden kohtalon: ”Hänen tuli sääli, sääli tätä naisen ruumista, riistettyä kuin puut.”³⁹⁸ Hän kokee olevansa yhtä kaltoin kohdeltu – riistetty – kuin puut. Passiivi sysää syyn tuntemattomalle pahalle, joka arjessa konkretisoituu mieheksi ja anopiksi. Hän säälii itseään ja kollektiivisesti kaikkia naisia ajatteleamalla ”tätä naisen ruumista”. Puiden kautta rouva Pyy kohtalo – ja naisten kohtalo yleensä – on yhdistettävissä runon vierauden-teemaan. Nainen ei löydä itseään modernissa maailmassa. Runon puhuja kokee olevansa ”kuin vierivä kivi”, joka kulkee ”teitä ja maita”. Runon puhuja uskoo, että lopullinen ymmärrys löytyy vasta ”kun nukun sisarieni kuusien laulun alla/ sukuni vuoteeseen.” Rouva Pyy uskoo löytävänsä itsensä ja kokevansa maailman jälleen eheänä, kun hän pääsee takaisin yhteyteen puiden kanssa.

Puu on maassa kiinni juurillaan, ja jos juuret vioittuvat, koko puu vahingoittuu. Uusiin asuinalueiden rakentaminen metsään vahingoittaa puita, mikä on analogista rouva Pyyn lähiöelämään sopeutumiselle. Hänen juurensa on revitty samaan tapaan kuin puiden juuret, sillä hän ei voi toteuttaa kotitalosta tuttua naisen roolia uudella asuinalueella ja uudenlaisessa asunnossa. Hänen on vaikea rakentaa uutta identiteettiä toisaalta tarjolla olevien valintojen moninaisuudessa, toisaalta täysin ennalta raamitetuissa rooleissa äitinä, vaimona, rouvana ja miniänä. Hän vihaa ”koko elämänsä”, erityisesti miestä ja anoppia, jotka ovat pakottaneet hänet elämään ikävyyttäviä kotirouvan elämää. Hän suree myös omaa vanhenemistaan ja elämänsä kulumista hukkaan. Runon puhujan tavoin rouva Pyy on joutunut eroon syntyperästään ja hän kaipaa nostalgisesti katkenneita juuriaan: ”kuin juuret, jotka hän oli luullut katkaisseensa, olisivat huutaneet häntä takaisin sinne, mistä oli lähtenyt”³⁹⁹. Hän kaipaa takaisin maalle kotitaloonsa, vaikka tietääkin, että juuret on katkaistu lopullisesti:

³⁹⁸ Vartio 1960: 123

³⁹⁹ Vartio 1960: 198

Ja hän ajatteli metsää,
näki veljiensä talot vierekkäin, pellot vierekkäin näki ruis-
laihoja, näki mäntyjä kasvavan kankaan. Ei, sinne hän ei
koskaan enää menisi käymään. (197.)

Rouva Pyy ajattelee menneisyytensä, kaipaamansa onnen ajan, nimenomaan suomalaiselle maise-
malle tyypillisinä luontokuvina: metsänä, peltoina ja mäntyjä kasvavana kankaana.

”Siinä ne aina olivat”

Vihreää sukua -runon puhuja samaistuu kuuseen ja kokee, miten se kasvaa hänen lävitseen. Rouva Pyy näkee rivitalokotinsa ikkunasta kolme kuusta. Kadun toisella puolella hän näkee kaksi mäntyä. Merkittävää on se, että rouva Pyy:n havainnoissa korostuu katsoa-verbi. Hän tarkkailee puita etäältä, objektiivisesti. Runon puhuja sen sijaan samaistuu puihin: ne ikään kuin kasvavat hänen lävitseen, eli ne ovat osa häntä itseään. Katsotut ja koetut puut ovat ikivihreitä havupuita, jotka eri kansojen mytologioissa on nimetty elämänpuuksi, koska ne ovat aina vihreitä ja tuoreita⁴⁰⁰. Puiden ikaikäi-
suutta korostavat myös niiden suorat ja jyhkeät rungot sekä kasvaminen kohti taivasta. Runossa kuuset kasvavat ”jäykkinä ylöspäin” ja romaanissa ne ovat ”taivasta vasten”. Myös koivuja katsel-
lessaan rouva Pyy kiinnittää huomiota siihen, että niiden rungot ovat korkeita ja suorina. Puiden olemus, vertikaalisuus ja suuri koko, tuntuu tutulta ja turvalliselta muuten vieraaksi koetussa maa-
ilmassa.

Jungin mukaan ihminen etsii pelastusta juuri puista, koska puussa on jotakin ikuista ja muuttumatonta⁴⁰¹. Puut merkitsevät niin runon puhujalle kuin rouva Pyylläkin pysyvyyttä. Runon puhuja odottaa päätyvänsä ”sukuni vuoteeseen” ja rouva Pyy katsoo arjen keskellä kadun toisella puolella kahta mäntyä : ”- - hän näki ne taas, siinä ne aina olivat.”⁴⁰² Deiktiset adverbis siinä, taas ja aina indikoivat ja spesifioivat paikan, joka on olemassa olon lähtökohta⁴⁰³. Rouva Pyy kadehtii puiden mahdollisuutta pysyä paikallaan ja olla sitä mitä ovat. Puut kuten muutkin kasvit ovat integroituneet tiettyyn paikkaan ja paikan vaihtaminen merkitsee niiden vahingoittumista. Eläinten, myös ihmisten, sen sijaan on liikuttava paikasta toiseen selvitäkseen hengissä. Puu on vakaa eikä elämä samassa paikassa aiheuta ahdistusta, mutta ihmisen on liikuttava paikasta toiseen, mikä aihe-

⁴⁰⁰ Pitkäikäisiä puita on pidetty myös lujouden ja uskollisuuden vertauskuvina. (Biedermann 1993: 167-168 [kuusi]; 234 [mänty].)

⁴⁰¹ Jung 2003a: 48-49. Katso myös Jung 2003b: 45.

⁴⁰² Vartio1960: 6.

⁴⁰³ Casey 1993: 23.

uttaa ahdistusta, koska jatkuva paikan vaihtaminen merkitsee paikan kokemisen kyvyn kadottamista.⁴⁰⁴

Puut ”kuin suuressa taulussa”

Rouva Pyy inhimillistää *Vihreää sukua* -runon puhujan tavoin puut, ja molemmat pyrkivät löytämään niistä kumppanin, koska ihmisiä on vaikea tavoittaa. Vieriväksi kiveksi itsensä tunteva runon puhuja kokee ihmiset vieraiksi: ”Puhuisin ihmisille,/ mutta vaikeita ovat sanat,/ vaikeita sanat. ” Runon säkeissä kuten romaanissakin korostetaan, miten sanoilla ei tavoiteta toista ihmistä. Rouva Pyy katselisi mieluummin kotinsa ikkunasta puita kuin ihmisiä: ”Mutta kun ikkuna avautuisi metsään ja kalliolle päin, voisi unohtaa, että asuisi kaupungissa.”⁴⁰⁵ Ikkuna on *Kaikissa naisissa* keskeinen puihin liittyvä tilamotiivi. Se on suljetun ja avoimen tilan raja: avoin ikkuna merkitsee halua ottaa kontaktia ulkomaailmaan, ja suljettu ikkuna merkitsee rajaa ulkoisen ja sisäisen välillä. Lasin taakse kätkeytyy vankilan kaltainen suljettu maailma ja sen toisella puolella on avara loputtomien mahdollisuuksien maailma.⁴⁰⁶ Rouva Pyy katselee puita suljetusta ikkunasta. Lasin takaa katsotut puut merkitsevät luonnosta eroon joutumista, joten rouva Pyy ei saa kaupungissa *Vihreää sukuani* -runon puhujan tavoin kontaktia puihin. Runon puhuja on joutunut erilleen vihreästä suvustaan mutta hakee silti yhteyttä niihin:

Minun puoleeni eivät ne katso,
minua eivät ne muista,
minut sukuni on rinnoiltansa vieroittanut.
Mutta selkäni asetan niitten varren mukaan,
jalkani asetan niinkuin ne juurensa maahan,
käteni nostan niinkuin ne oksansa nostavat
ja jatkan matkaa toisten kulkijain kanssa.⁴⁰⁷

Runon puhuja kokee puut ruumiillisesti, sillä hän asettelee ruumiinjäsenensä puiden tavoin, mutta rouva Pyy tyytyy katselemaan puita suljetusta ikkunasta. Hän on erkaantunut vielä kauemmas ”sisaristaan puista” kuin runon puhuja, koska katsoo niitä lasin takaa eikä pysty kokemaan niitä aistimellisesti. Rouva Pyy haluaisi unohtaa, että hän asuu kaupungissa ja katsoa ikkunasta lapsuutensa maisemaa. Hän palaa ajatuksissaan lapsuuteensa tai suuntaa haaveensa tulevaisuuteen mutta ei pysähdy nykyhetkeen:

⁴⁰⁴ Casey 1993: xi - xiii

⁴⁰⁵ Vartio 1960: 194.

⁴⁰⁶ Daemmrich 1987: 252.

⁴⁰⁷ Vartio 1952: 23.

Rouva Pyy oli pettynyt. Hän oli nimenomaan tahtonut, että ne kaksi mäntyä, jotka kasvoivat kallion päällä, näkyisivät kokonaan, tyvestä latvaan, kuin suuressa taulussa. Hän oli nähnyt silmissään, miten istuisi nojatuolissa ja katselisi niitä puita. Ne olivat aivan samanlaiset kuin kaksi mäntyä eräällä kalliolla, jolta hän oli lapsena käynyt sukeltamassa. (193-194.)

Rouva Pyy etäännyy puista estetisoimalla kokemuksensa. Oman talonsa ikkunasta hän haluaisi nähdä puut ”kuin suuressa taulussa”: ”Ja iso ikkuna, metsä on kuin kehystetty taulu, kun tekee ison ikkunan niin muuta taulua ei tarvitse. Saan katsella luontoa aamusta iltaan.”⁴⁰⁸ Näin Vartio luo modernille tyyppillisen etäännytetyn kuvan. Maisema, puu, on kaukana alkuperästään. Se on ikkunan takana ja se pyritään näkemään tauluna tai paradoksaalisesti jopa taulun korvikkeena: ”kuin suuressa taulussa”. Modernissa kaupunkilaisessa ympäristössä luontoa ei enää koeta subjektiivisesti ”vihereänä sukuna” kuten vielä ko. runossa vaan objektiivisesti ”kehystettynä tauluna”.

Rouva Pyyn kohtalona on joutua täydellisesti eroon puista. Vararikon jälkeen Pyyn perhe muuttaa keskikaupungille vanhaan kerrostaloasuntoon, jonka ikkunoista ei näy puita. Rakastajansa asunnon ikkunasta rouva Pyy katselee pyöreänmuotoisiksi leikattuja puita, jotka on istutettu tynnyreihin ja jotka lehdettöminä muistuttavat laakeripensaita. Puut on myös leikattu muotoon, josta niiden alkuperää ei enää tunnista.⁴⁰⁹ Tynnyreihin istutetuilla laakeripuilla muistuttavilla puilla ei ole yhteyttä maahan ja ne on väkivaltaisesti työstetty tietyn muotoiseksi. Puut kuten rouva Pyynkin ovat konkreettisesti reväisty irti maasta ja istutettu keinotekoiseen ympäristöön.

”Vanha rumpsa kerta kaikkiaan”

Kaikkien naisten yhdeksännessä luvussa rouva Pyy kertoo omille lapsilleen sekä anopille äitinsä kanssa tätinsä luokse tekemistään vierailuista. Vierailujen aikana äiti ja tati kävivät aina saman keskustelun vanhasta omenapuusta. Omenapuukertomus, päähenkilön kertomana juttuna, on modernille proosalle tyyppillinen *mise en abyme* -rakennelma, jossa romaanin kokonaiskuvio toistuu pienenmuotoisena: rouva Pyy kertoo omaa tarinaansa samaistuessaan omenapuuhun. Hänen kertomuksen-

⁴⁰⁸ Vartio 1960: 193.

⁴⁰⁹ Laakeripuuhun liittyvä symboliikka parodioi rouva Pyyn ja tämän rakastajan väljähtynyttä suhdetta. Rouva Pyy etsii aitoa miehen ja naisen kohtaamista mutta joutuu tyytymään moninkertaiseen valheellisuuteen. Ilkikurisesti rouva Pyyn elämä ja tynnyrissä kasvavat puut ovat paraleelleja. Antiikin Kreikassa voitonseppet solmittiin laakeripuun lehdistä, ja traditio jatkuu akateemisessa maisteripromootiossa. Kreikkalainen jumala Apollon rakastui Dafne-nymfiin, mutta toiset jumalat säälsivät ahdisteltua neitoa ja muuttivat tämän laakeripuuksi. Apollon osoitti ikuista rakkauttaan sitomalla laakeripuun lehdistä päähänsä sepeleen. Antiikin Kreikassa uskottiin, että laakeripuun lehdet puhdistavat ihmisen sieluntahroista. Siksi Delfoin oraakkeli Pythia pureskeli laakerinlehtiä noustessaan kolmijalkaistuimelleen ennustamaan. Myös istuin oli koristeltu laakeripuun lehdin. (Katso esimerkiksi Henrikson 1993: 304.)

sa on kolmiosainen. Ensin kerrotaan, miten vanha omenapuu pitäisi kaataa ja miten sen tilalle tulisi istuttaa kukkapenkki. Toinen osa kertomusta koskee omenapuun alkuperää. Kolmannessa osassa rouva Pyy muistelee omaa suhtautumistaan omenapuuhun ja tunnustaa ikävöivänsä sitä.

Edellä käsitellyt kuuset ja männyt kuuluvat luonnonmaisemaan, mutta omenapuu kuuluu ihmisen käten synnyttämään kulttuurimaisemaan. Havupuiden tavoin hedelmäpuilla on monimerkityksinen mytologinen tausta. Omena on kiinnostava symboli⁴¹⁰, sillä paratiisin Hyvän ja pahan tiedon puu on kuvattu maalaustaiteessa useimmiten omenapuuksi, vaikka *Raamatussa* puhutaan eksplikoimattomasti hedelmäpuusta.⁴¹¹ Kristillisessä symboliikassa Hyvän ja pahan tiedon puu on valintoja täynnä olevan ihmiselämän vertauskuva. Valinnoista – ennen kaikkea vääristä valinnoista – on kyse myös rouva Pyyn omenapuukertomuksessa.

Rouva Pyyn kertomuksen mukaan hänen äitinsä on sitä mieltä, että omenapuu pitäisi kaataa, koska se peittää tuvan ikkunaa ja on vaarassa mädättää seinähirret. Täti kommentoi äidin vaatimusta: ”niin se on, kaataa se pitää, vanha rumpsa kerta kaikkiaan, pois se pitää hakata, mutta kun se taas kukki.”⁴¹² Tädin mielipide vaihtuu kesken virkkeen ja hän yltyy kehumään, miten runsaasti puu oli kukkinut keväällä ja miten toissa tai viime syksynä se oli tehnyt muutaman omenankin. Kaataminen siirtyy aina ”sitten ensi kesänä”. Samalla tavalla naiset eivät pääse yksimielisyyteen siitä, kuinka vanha puu on ja miten se on saanut alkunsa. Äidin mielestä se sai alkunsa tuvan nurkalle viskatusta omenankodasta ja tädin mielestä heidän isänsä istutti taimen, josta se sitten kasvoi. Myös tämä keskustelu jää vaille päätöstä: ”Ja vähän ajan perästä täti sanoo, että jos lienee sittenkin niin että se kasvoi siihen, – ei hän ollut ihan varma siitä. Jos lienee – olkoonpa miten hyvänsä.”⁴¹³ Sisarusten välisen keskustelun ei ole tarkoituskaan johtaa mihinkään lopputulokseen. Puhe omenapuusta on samanlainen naisten keskinäinen yhteisöllinen rituaali kuin kahvinjuonti. Rouva Pyy kokee, että hän jäi lapsena tämän naiskaksikon keskinäisen kommunikaation ulkopuolelle, joten hän etsi omenapuusta kohtalotoveria, koska se vaikutti myös yksinäiseltä ja surulliselta joutuesaan äidin ja tädin arvostelun kohteeksi. Rouva Pyyn suhde omenapuuhun on ruumiillisempi ja aistillisempi kuin hänen suhteensa kaupungin puihin.

Rouva Pyy kertoo anopille ja lapsilleen, miten hän lapsena koki puun ihmisen kaltaisena olentona. Ihmishahmoisuutta ei rakenneta tyypillisellä kolmijaolla juuret, runko ja lehvästö vaan lapsenomaisella satukuvastolla. Puu ei ole arkkityyppinen puu vaan persoona, satuolento.

⁴¹⁰ Freudin eroottisessa kuvastossa omenaa on verrattu naisen rintaan ja siemenkotaa häpyyn. Antiikin mytologiassa omena on hedelmällisyyden symboli. Kristillisessä symboliikassa omena on kiusauksen ja perisyntin symboli. Profaanissa symboliikassa omena on pallonmuotoisuutensa takia ollut kosminen vertauskuva. Siksi hallitsijat pitivät usein kädessään ”valtio-omenaa”. (Biedermann 1993: 250-251 [omena].)

⁴¹¹ Eeva antaa Aatamille hedelmän, jota ei ole suomalaisessa käännöksessä yksilöity omenaksi (Katso I Moos: 3).

⁴¹² Vartio 1960: 110.

⁴¹³ Vartio 1960: 114.

Puulla on kasvot ja jalka. Sillä on ”maahan saakka ulottuva leveä ja jäykkä hame” yllään. Rouva Pyy mieltää puun naiseksi, vaikka äidin ja tädin puheissa puu nimetään koiraspuuksi. Rouva Pyy kertoo istuneensa lapsena omenapuun alla ja tunnustelleensa maahan pudonneita omenanraakileita. Nyt aikuisena kertoessaan tarinaa hän tulee ajatelleeksi, että hän oli ollut kuin puun kohdussa ja käsitellyt kuolleita sikiöitä. Omenapuu vertautuu hänen omaan elämäänsä. Samaan tapaan kuin vanha omenapuu on joutunut luopumaan hedelmistään, hän on joutunut luopumaan omista haaveistaan.

Rouva Pyyn kertomuksessa puu osaa kuunnella sekä näyttää ilonsa ja surunsa. Se nousee varpailleen ja tähyää kauas järven takana olevaa korkeaa vuorta⁴¹⁴. Puu on sidottu juuriinsa vaikka se haaveellisena näyttääkin tähyävän ”kauas pois, peltojen ja metsien taakse ja järven yli”. Nuoriin naisiin liittyvä korkean paikan motiivi on tuttu esimerkiksi Juhani Ahon *Papin tytär* -romaanista, jossa Elli kiipeää tikapuille nähdäkseen avaraan maailmaan. Tulkinta on yksinkertainen: patriarkalisessa suljetussa maailmassa elävä tyttö kaipaa vapauten. Rouva Pyy on päässyt kurkistamaan omenapuun katsomaan ”kauas pois” -maailmaan, mutta nyt hän nostalgisesti kaipaa takaisin juurilleen. Hän kokee, että hänen on ikävä ”sitä omenapuuta” ja salaperäisyyttä, joka siihen liittyi:

Hän oli unohtunut istumaan puun juurelle niin pitkäksi aikaa, ettei hän enää ollut oikein ymmärtänyt, miten pääsisi sieltä pois, oli tuntunut siltä kuin hän ei osaisikaan muuta kuin istua puun juurella, maassa ympärillä pudonneet raakileet, joitten pinta himersi kuin vastasyntynyt koiranpentu. Ja hän oli koskettanut puun runkoa kädellään ja samassa säikähtänyt – kuin puu olisi voinut tuntea kosketuksen, kuin hän olisi salaa koskenut alastonta vierasta ruumista. (115.)

Omenapuuhun liittyy myös varhaista seksuaalisuuden heräämistä. Inhimillistetty puu on ruumiillinen tunteva olento, jonka koskettaminen merkitsee salaperäistä seksuaalista mielihyvää. Kokonaisvaltaisen eri aistien kautta välittyvässä muistossa rouva Pyy muistaa nuoren minänsä omenapuun kautta. Omenapuu ja hän osoittautuvat lopulta kohtalotovereiksi.

⁴¹⁴ Suomi ei ole vuoristoinen maa, mutta vuori on omenapuun tavoin raamatullinen symboli: se on ihmiselämässä eteen tulevien vaikeuksien vertauskuva, mutta se viittaa myös Jeesuksen kirkastumiseen vuorella ja merkitsee paikkaa ja hetkeä, jolloin ihmiselle kirkastuu jotakin merkittävää. (Lempiäinen 2002: 331.)

4.3. Arkeen pudonnut sibylla

Puiden tavoin oman kuvaverkostonsa *Kaikissa naisissa* muodostavat kahden maailman rajoilla liikkuvat olennot kuten raamatulliset maailmaan kuuluvat siivelliset enkelit ja antiikin maailmaan kuuluvat ennustajattaret, sibyllat. Mukaan tulevat myös kristilliset naishahmot Eeva, Neitsyt Maria ja Maria Magdaleena. Näitä hahmoja kuvaavat identifioitavissa olevat maalaukset ja patsaat esitetään kuvataidealluuksina tai laajempina kuvauksina eli ekfrasiksina. Naishahmoista rakentuu monimerkityksinen verkosto, jonka kautta kuvataan taiteentuntijaksi heittäytyvän rouva Pyyin häilyvää käsitystä itsestään.

Langennut enkeli

Rouva Pyy istuu yksin rakastajansa keittiössä ja tarkastelee seinällä olevaa suojelusenkelitaulua miehen tehdessä töitä viereisessä huoneessa. Enkelitaulu on absurdi kuva, joka kuuluu lintujen tavoin romaanin siivellisten hahmojen motiiviverkostoon. Suojelusenkelitaulun verbaalinen esitys on Immi Hellénin sanoittama lastenlaulu *Maan korvessa kulkevi lapsosen tie*. Niin laulun sanoissa kuin romaanissa olevassa ekfrasiksessakin mainitaan yksi lapsi, jota enkeli taluttaa sillan yli⁴¹⁵.

Seinällä oli värikuva, lasin alla. Hän katsoi sitä.
Hetken kuluttua hän huomasi taas katsovansa sitä. Miten se oli siihen tullut, kuka sen on naulannut seinään? **Suojelusenkeli taluttamassa lasta sillan yli, ja sillan alla syvä louhikko.** (134-135.)

Siivellinen enkeli on ihmisen johdattaja ja varjelija⁴¹⁶. Arkkityyppinen suojelusenkeli pitää kädestä, ohjaa ja opastaa, koska maailma on täynnä vaaroja. Enkeli on ystävällinen, johon voi turvata ja jolta voi hädän hetkellä pyytää apua. Rouva Pyy samaistuu värikuvan lapseen. Kuka on hänen taluttajansa, kun hän on kulkemassa vaarallisen rotkon yli? Rakastajasta hän on toivonut itselleen ihailijaa ja ymmärtäjää, mutta tälle työ on tärkeämpää kuin rouva Pyyin kanssa seurusteleminen.

⁴¹⁵ Suojelusenkelitaulusta on olemassa myös versio, jossa on kaksi lasta.

⁴¹⁶ Suojelusenkeliuskon taustalla on kansanomaisen haltiauskon, joka taas perustuu kuvitelmaan ihmisen kaksoisolennot. Ihmisellä uskottiin olevan varjelija, joka suojeli häntä vaaroilta. Kristinuskon myötä tästä varjelijasta kehittyi siivellinen suojelusenkeli. (Envall 1988: 13.) Kristilliseen suojelusenkeliuskoon ja -kuvastoon on vaikuttanut erityisesti Apogryfikirjoissa kerrottu Tobitin eli Tobiaan tarina. Tobit lähetetään hoitamaan isänsä asioita palvelijan kanssa. Kekseliäs palvelija paljastuu matkan aikana Rafaelin enkeliksi. Kuvataiteessa on vakiintunut aihe, jossa mies ja enkeli – Tobit ja Rafael – kulkevat tietä pitkin. Suomalaisten kotien suojelusenkelitaulujen kuva-aihe on peräisin 1800-luvulta ja tyyppillisessä suojelusenkelitaulussa vaaleahiuksinen enkeli johdattaa rikkiäistä siltaa pitkin kahta lasta. Lapsen ja suojelusenkelin yhdistäminen perustuu raamatunkohtiin Matt. 18:10 ja Apost. 12:15.

Rouva Pyy ihmettelee suojelusenkelitaulun sijoituspaikkaa. Se on väärässä paikassa, sillä lasta taluttava suojelusenkeli on kulttuurinen kuva, joka on suomalaisissa kodeissa yhdistänyt arjen ja pyhän. Suojelusenkelitaulu on ripustettu lapsen – ja miksei aikuisenkin – sängyn yläpuolella, ja se on ollut nukkuvan turva. Taulu on muistuttanut kristillisestä arvomaailmasta ja symboloinut jatkuvuutta. Nyt enkelitaulu on arkistunut keittiön seinälle ripustetuksi profaaniksi kuvaksi. Keittiössä ja enkelissä yhdistyvät myös viktoriaaninen stereotypia naisesta kodin enkelinä⁴¹⁷. Paradoksaalisesti *Kaikissa naisissa* enkelitaulu on rakastajan keittiön seinällä. Absurdin kuvan kautta rakennetaan rouva Pyy vierauden kokemusta. Saadakseen otetta itsestään rouva Pyy kiinnittää huomiota enkelin siipisulkien määrään, painokuvan merkityksettömään yksityiskohtaan:

Ja eikö hän tavannut itsensä taas laskemassa enkelin siipisulkia. - -
Ja hän keskittyi laskemaan siipisulkia, mutta sekaantui taas, sulat siiven tyvestä kärkeen eivät olleetkaan yhtä samaa sulkaa, toiset taas olivat lyhyempiä ja niitten kärjet olivat peittyneet pitempien sekaan ja alle –
(135.)

Rouva Pyy ei saa selvää siipisulkien määrästä – hän on yrittänyt laskea niitä ennenkin. Hän syyttää, että aviomies on järjestelmällisesti leikannut häneltä siivet, koska hän on jättänyt opintonsa kesken ja mennyt nuorena naimisiin⁴¹⁸. Rouva Pyy on etsinyt itsenäisyyttä rakastajansa sylistä mutta päätenyt tämän keittiöön katselemaan suojelusenkelitaulua. Hän on toivonut rakastajasta turvallista taluttajaa, joka johdattaisi hänet mielenkiintoiseen ja jännittävään elämään. Nykäsen mukaan siipisulkien laskeminen on sijaistoimintaa, jolla rouva Pyy torjuu rakastajansa välinpitämättömyyttä, epäonistuneen suhteen ja omaa häpeäänsä. Rakastaja on leikannut siivet hänen unelmiltaan kuten aviomies ennen tätä.⁴¹⁹

Rouva Pyy kaipaa itselleen ehjiä siipiä, kykyä nousta siivekkäiden olentojen tavoin inhimillisten rajoitusten yläpuolelle. Näkemässään unessa rouva Pyy saa siivet ja muuttuu hetkellisesti linnuksi ja kohoaa kiurun tavoin yläilmoihin. Murheet pudottavat hänet kuitenkin jopa unessa maan pinnalla: ”hän alkoi pudota kuin kivi, hän ei enää ollut lintu vaan putosi maata kohti.”⁴²⁰

Rouva Pyy on tavoitellut mahdottomia, ja siksi hän istuu kuin langennut enkeli rakastajansa keitti-

⁴¹⁷ Lappalaisen mukaan (2001: 8) 1800-luvun viktoriaaninen kotikulttuuri synnytti feminiinisiä stereotypioita, jotka kuvasivat keskiluokan naisia ja korostivat naisen sijoittumista yksityisen alueelle. Tällaisia olivat muun muassa naisten nimittäminen talouskeijuksi, kodin jumalattareksi ja kodin enkeliksi.

⁴¹⁸ Beauvoir kuvailee *Toinen sukupuoli* -teoksessa kotirouvuuteen sidotun naisen tilannetta siipien leikkaamisella: ”Nainen suljetaan keittiöön tai budoariin, ja sitten ihmetellään hänen rajoittuneita näkemyksiään. Häneltä leikataan siivet, ja sitten ihmetellään, miksi hän ei osaa lentää.” (mts. 346.)

⁴¹⁹ Nykänen 2009: tekeillä oleva käsikirjoitus.

⁴²⁰ Vartio 1960: 62.

össä ja laskee painokuvan enkelin siipiä. Rouva Pyy putoaa suureellisista kuvitelmistaan takaisin arkeensa kuten pyylintu kansansadussa *Pyyn tarina*.

Valkopukuinen nainen vai kirjava-asuinen turisti?

Kaikkien naisten viimeisessä luvussa rouva Pyy on miehensä kanssa matkalla Italiassa. Hän tiedostaa etsivänsä muutosta, vaikka ei tiedäkään millaista: ”Hän oli tullut etsimään – etsimään jotakin; ajatus hajosi, ja hänen mielestään oli jälleen hävinnyt se, mitä hän oli uskonut ja kuvitellut tuntevansa tämän oven edessä ja minkä hän oli juuri ollut tavoittamaisillaan. Mutta se oli hävinnyt.”⁴²¹ Vertauskuvallisesti matka on matka itseen, sillä matkan aikana irrottaudutaan tutusta arjesta ja rakennetaan itsen rajoja samaistumalla vieraaseen kulttuuriin ja erottaumalla siitä⁴²².

Kaikkien naisten matkakuvaukset keskittyvät Roomaan: Pietarinkirkkoon ja Sikstiiniläiskappeliin⁴²³. Ennen Roomaan saapumista rouva Pyy miehineen on vierailut myös Firenzessä. Viimeisen luvun tapahtumat alkavat Pietarinkirkon aukiolta ja päättyvät läheiselle piazzalle. Vatikaanivierailun aikana rouva Pyy etsii tunnettujen taideteosten naishahmoja ja tarkkailee turistijoukon naisia. Taideteoksista hän etsii peiliä, josta hän voi ihailia itseään ja turisteista hän etsii peiliä, josta hän voi todeta farisealaisesti, että tuollainen hän ei ainakaan ole.

Ennen Pietarinkirkkoon menoa rouva Pyyn huomio kiinnittyy torilla seisovaan yksinäiseen kookkaaseen naiseen, jolla on valkoinen puku. Rouva Pyy katselee, kuinka nainen antaa suihkukaivon veden pisaroida kädelleen ja kuinka tämä nojailee pylvääseen. Nainen kuvataan sensuaalisena, sillä hän on vajonnut itseensä nauttiessaan silmät ummessa vesipisaroista ja pylväikön viileydestä. Naisen valkoinen puku ilmentää sisäistä rauhaa ja varmuutta. Rouva Pyy huomaa, että myös miehet kiinnittävät valkopukuiseen naiseen huomiota. Hänen aviomiehensä tarkkailee naisen koholla olevaa kutsuvaa kättä ja itämaalainen mies valokuvaa naista salaa pylväikössä. Pienikokoinen keltapukuinen rouva Pyy haluaisi tulla samaan tapaan huomatuksi kuin isokokoinen valkopukuinen nainen.

Valkopukuisen naisen vastakohtia, joista rouva Pyy haluaa erottautua, ovat meluisat ja räikeästi pukeutuneet naiset, joihin rouva Pyy kiinnittää huomiota Pietarinkirkkoon sisälle mennessään:

⁴²¹ Vartio 1960: 288.

⁴²² Katso esimerkiksi Jokinen-Veijoja 1993.

⁴²³ Käytän tutkimuksessani nimitystä Sikstiiniläiskappeli, koska sitä käytetään myös *Kaikissa naisissa*. Vatikaanissa olevaa kappelia kutsutaan suomeksi myös Sixtuksen (tai Sixtuksen) kappeliksi. Kyse on Giovanni de’Dolcin paavi Sixtus IV:lle vuosina 1473-81 rakentamasta kappelista.

Entä seurueen nuoret naiset – kuinka ne saattavat mennä kirkon ovesta sisään tuollaisissa vaatteissa, melkein kuin olisivat menossa uimarannalle. Täytyi kai nyt edes jotenkin noudattaa tapoja. Ja samassa hän huomasi, että seurueen kaksi vanhempaa naista otti käsilaukuistaan huiveja esiin, ja nyt toinen piteli nauraen toiselle peiliä, kun tämä asetteli huivia päähänsä. Peilin edessä, ajatteli rouva Pyy, ja kirkon ovella. Vanhat naiset, ja huivit kirjavaa silkkiä. (287-288.)

Rouva Pyy paheksuu naisten epäsopivia asuja ja peilaamista. Hän pitää heitä sivistymättöminä ja itseään sivistyneenä, koska tietää, miten Pietarinkirkkoa varten tulee pukeutua ja miten kirkossa tulee käyttäytyä. Vanhat naiset peilaavat huivejaan kirkon portailla mutta paradoksaalisesti rouva Pyy peilaa itseään kirkossa. Näkeekö hän itsensä pyhimyksellisenä Neitsyt Mariana vai syntisenä Maria Magdaleenana?

Madonna vai Maria Magdaleena?

Rouva Pyy on opiskellut taidekirjoista, mitä renessanssin mestariteoksista on sanottu. Vatikaanissa ja sitä ennen Firenzessä hän tunnistaa tenttijän tavoin taidekirjojen kuvien esittämiä veistoksia ja maalauksia. Firenzessä Uffizi-galleria ei tehnyt häneen vaikutusta: ”Uffizi-gallerian hän oli seuraavana päivänä kuitannut suoraan sanoen juoksemalla sen läpi, mutta pitihän se nähdä, kun kerran oltiin Firenzessä.”⁴²⁴ Euroopan merkittävimmän taidekaupungin museoiden ja kirkkojen tunnetut madonnamaalaukset eivät kiinnosta rouva Pyytä, mutta hänen mieleensä on jäänyt Maria Magdaleenaa esittävä puuveistos: ”Mutta kastekappelin seinällä hän oli nähnyt sen luurankonaisen – ja ne pitkät hiukset. Maria Magdalena – oliko se Michelangelon - -. Sen hän muistaisi elämänsä loppuun saakka.”⁴²⁵ Rouva Pyy yrittää muistella taiteilijan nimeä mutta muistaa sen väärin. Ekfrasiksessa on kyse Donatellon puuveistoksesta *Pyhä Maria Magdalena* (1453-1455)⁴²⁶. Demonstratiivipronomini sen ennen luurankonainen-metaforaa paljastaa, että rouva Pyy on katsonut taideteosta taidekirjasta kuten muitakin taideteoksia⁴²⁷.

Donatellon puuveistoksen Maria Magdaleena on korostetun laiha. Hän on pukeutunut eläimen taljaan ja hänen hiuksensa ovat auki. *Raamatussa* katujat ja profeetat antavat hiustensa

⁴²⁴ Vartio 1960: 283.

⁴²⁵ Vartio 1960: 284.

⁴²⁶ Donatellon *Pyhä Maria Magdalena* sijaitsi 1950-luvulla Firenzen kastekirkossa (Okkonen 1947: kuva 20), mutta epävarmaa on, mikä on puuveistoksen alkuperäinen sijaintipaikka. Se restauroitiin Arnon tulvan jälkeen vuonna 1966 ja siirrettiin Museo dell’Opera del Duomoon (*Italian renessanssi* 2006: 195-196).

⁴²⁷ Onni Okkosen *Renessanssin taide* -kirjassa Donatellon *Pyhä Maria Magdalena* -veistoksen kuva on kuvallitteessä numero 20.

kasvaa, joten pitkä tukka merkitsee maailmasta eristäytymistä ja halua olla koreilematta vaatteilla⁴²⁸. Maria Magdaleenan kohdalla pitkien hiusten verhoama lähes luuta ja nahkaa oleva vartalo ilmentää naisapostolin syntisyyttä⁴²⁹. Hannele Koivunen toteaa *Madonna ja huora* -teoksessaan, miten *Uuden testamentin* kolme Mariaa eli syntinen Maria, joka voiteli Jeesuksen jalat öljyllä, Betanian Maria (Lasaruksen ja Martan sisar) ja Jeesusta seurannut Maria Magdaleena menevät sekaisin erilaisissa *Raamatun* tulkinnoissa. Ajan myötä Maria Magdaleenan tulkinnoissa ovat korostuneet – lähinnä syntiseltä Marialta lainattuina – seksuaalisuus ja syntisyys, kun taas Neitsyt Marian tulkinnoissa on manifestoitunut neitsytäidin pyhyys. Maria Magdaleenasta on tullut esimerkiksi kansanrunouden katuva lihallinen nainen.⁴³⁰

Rouva Pyy uskoo muistavansa Maria Magdaleenaa esittävän puuveistoksen ”elämänsä loppuun saakka”. Hän kokee kohtalonyhteyttä naiseen, jonka elämä ”on riistetty” samaan tapaan kuin hänen omansa. Rouva Pyy samaistuu Maria Magdaleenaan mutta ei Neitsyt Mariaan, koska hän haluaa sanoutua irti äitiydestä, joka on ainoa patriarkaatin naiselle tarjoama identiteetti. Hän on myös kokeillut omia siipiään rakastajansa luona ja samaistuu siksi mieluummin syntiseen Mariaan kuin pyhään Mariaan. Rouva Pyy valinta allusoi Vartion *Häät*-kokelman runoon *Kolme olkapäätä*, jossa myös runon puhuja sanoutuu irti Neitsyt Mariasta: ”En ole Maaria,/ en se Maaria,/ - - /en se kaikkein korkein Maaria”. Runon puhuja haluaa olla ”se toinen” Maaria Magdaleena, joka pesi Kristuksen jalat öljyllä ja kuivasi ne hiuksillaan⁴³¹. Tämä toinen Maaria kaipaa pois äidin roolista. Hänelle on annettu lapsi, mutta hän seisoo tien ristillä ja pyytää: ”pois lapsi polviltani ota, minut päästä/ hiukseni takasin antamaan/ vihreille virroille,/ varteni nuorille koivuille, ”. *Kolme olkapäätä* -runossa puuhun veistetty Maaria Magdaleena vertautuu Kristukseen, joka velvoittaa valitsemaan oikean tien: ”Maaria sinä olet, veistetty puuhun, / tien ristille seisomaan pantu.”⁴³² Rouva Pyy puolestaan miettii Sikstiiniläiskappelissa pyhien kuvien äärellä, identifioituuko hän Cumaeaan, vanhaan viisaaseen sibyllaan, vai Delphicaan, nuoreen aistilliseen sibyllaan?

⁴²⁸ Biedermann 1993: 376 [tukka].

⁴²⁹ Koivunen 1996: 148.

⁴³⁰ Koivunen 1996: 160.

⁴³¹ Vartio tavoittelee kuvauksessaan syntistä Mariaa: ”olen toinen – Simonin huoneesta,/ Maaria Magdaleena./ Jalkateriä kyynelin pesijä/ jalkateriä pitkillä hiuksilla kuivaaja./ Nardusöljyni vaihdoin valituksen vesiin” (Vartio 1952: 28). *Luukkaan evankeliumissa* (26: 6-7) sanotaan näin: ”Kun Jeesus oli Betaniassa pitaalisen Simonin asunnossa, tuli hänen luoksensa nainen, mukanaan alabasteripullo täynnä kallisarvoista voidetta, minkä hän vuodatti Jeesuksen päähän ollessaan aterialla. ”

⁴³² Vartio 1952: 29.

Cumaea vai Delphica?

Sibyllojen etsimisestä⁴³³ rakentuu rouva Pyy Vatikaani-vierailua kannatteleva juoni. Rouva Pyy ajattelee Delphica-nimistä sibyllaa astuessaan Pietarinkirkon rappusia, odottaa koko vierailun ajan pääsevänsä Sikstiiniläiskappeliin katsomaan sitä, ja vierailu päättyy siihen, että sibyllat on jäädä näkemättä.

Michelangelo⁴³⁴ maalasi 1500-luvun alussa Sikstiiniläiskappelin attikakerrokseen⁴³⁵ seitsemän istuvaa kristilliseen ikonografiaan kuuluvaa profeettaa ja viisi pakanalliseen maailmaan kuuluvaa sibyllaa⁴³⁶. Sibylla on kreikkalaisen ennustajattaren yleisnimi⁴³⁷. Kaikkiaan tunnetaan kymmenen sibyllaa, ja heidät on nimetty toimipaikkojensa mukaan⁴³⁸. Tutkiessaan Italian renessanssitaidetta taidekirjoista rouva Pyy on kiinnittänyt huomiota kahteen sibyllaan: Cumaeaan ja Delphicaan. Cumaea tarkoittaa Italian niemimaan kreikkalaista siirtokuntaa, jossa kyseisen paikan mukaan nimensä saanut sibylla toimi⁴³⁹. Delphica on kreikkalaisen Delfoin latinalainen nimitys ja myös siellä vaikuttaneen sibyllan nimi.

Sibyllat olivat antiikin Kreikassa ja Roomassa jumalille elämänsä omistaneita naisia, jotka hurmostilaan vaivuttuaan esittivät jumalilta – lähinnä Apollonilta – saamia ennustuksia⁴⁴⁰. Sibyllalla oli hallussaan salattua tietoa, jonka hän kertoi papeille, jotka puolestaan muotoilivat ennustuksen heksametrimuotoon.⁴⁴¹ Maalaustaitteessa sibyllat tunnistetaan yleensä suurista kirjoista, joita he pitelevät käsissään tai joita he lukevat. Siksi heitä on pidetty muun muassa intellektuelli-

⁴³³ Kuvitellun ja toden rajapintaan, ihmismielen hämärän rajoille, sijoittuvat sibyllat kiinnostivat modernisteja kuten muutkin jumaluusolennot. Esimerkiksi Edith Södergran kirjoitti jumaluusaiheisia runoja (Katso Haapala 2005). Modernismin läpimurtoteos T.S. Eliotin *Autio maa* (1922, suomennosvalikoima 1949) on omistettu Ezra Poundille roomalaisen runoilijan Petronius Arbiterin *Satyricon*-teoksen sitaatilla, joka vapaasti suomennettuna kuuluu: ”Kun minä omin silmin näin Cumaean sibyllan roikkuvan ja kuulin pojan sanovan: sibylla, mitä sinä haluat ja tämä vastasi ”minä haluan [lopullisesti, täydellisesti] kuolla”. Per Lagerkvist kirjoitti vuonna 1956 *Sibylla*-nimisen pienoisoromaanin (suomentanut Mika Waltari, 1956), joka kertoo Delfoin oraakkeliksi päätyvästä naisesta.

⁴³⁴ Michelagnolo di Ludovico di Lionardo di Buonarroti Simoni, 1457-1564

⁴³⁵ Attika on muun muassa renessanssin aikaisen kirkon palkiston yläpuolella oleva patsain tai maalauksin koristeltu katon reuna (Italian renessanssi 2006: 445).

⁴³⁶ Michelangelon Sikstiiniläiskappeliin maalaamat sibyllat ovat kappelin sisäänkäynnistä alttarille päin katsottuna katon keskiosan molemmiin puolin: Delfoin sibylla, Eritrealainen sibylla, Cumaean sibylla, Persialainen sibylla ja Libyalainen sibylla (Renessanssin taide 2005: 323).

⁴³⁷ Lilja 2007: 168-169.

⁴³⁸ Esimerkiksi Persialainen sibylla ja Delfoin sibylla (Delphica). Katso esimerkiksi Castrén–Pietilä–Castrén 2000: 522 [sibyllat] ja Gilbert 1994: 65-67.

⁴³⁹ Cumaea on Manner-Italian vanhin kreikkalainen siirtokunta (Castrén–Pietilä–Castrén 2000: 112-113 [sibyllat]). Cumaea oli Rooman tärkein sibylla ja tarun mukaan tuhatvuotias (Biedermann 1993: 332).

⁴⁴⁰ Lilja 2007: 168-169. Kreikaksi Apollon ja latinaksi Apollo on samannimisensä sekä kreikkalaisten että roomalaisten taiteiden ja kulttuurin suojelija. Apollon liitetään läheisesti näkyjen näkijöihin ja ennustustaitoon. (Castrén–Pietilä–Castrén 2000: 44.)

⁴⁴¹ Sibyllojen ennustukset koottiin erityisiin Sibyllan oraakkelikirjoihin, joita säilytettiin Roomassa Capitoliumilla Jupiterin temppelissä pappiskollegion valvonnassa. Sibyllojen ennustuksista etsittiin tietoa muun muassa poliittisiin ongelmiin. (Lilja 2007: 168-169.)

naisten esikuvina⁴⁴². Antiikin kirjallisuuden laajin sibyllan kuvaus on Vergiliuksen *Aeneis*-runoelman kuudennessa luvussa. Aeneis-sankari menee Cumaean kreikkalaiseen siirtokuntaan tapaamaan sibyllaa: ”Hurskas Aeneas asumuksiin ylhän Apollon/ pyrki ja kauemmas sala suojiin hurjan Sibyllan,/ luolaan valtaisaan; /” Vergilius kuvaa ennustamista fyysisesti raskaana toimintana:

Kun oven luo oli tultu, ”jo aika on vaatia enteet”,
virkkoi neitsyt, ”kas jumalhenki on läsnä!” Hän lausui
näin oven suulla, ja niin väri, ilmeet äkkiä vaihtuu,
kammatut kutrit hapsottaa, povi ähkyen huokaa,
paisuu kiihkoissaan sydän, hän ihan nähteni kasvaa,
ei puhu ihmisen ääni, kun tunkeutuu tämän rintaan
saapuessaan jumaluus.⁴⁴³

Sibylla ennustaa vahvan tunnetilan vallassa, mikä ilmenee ääninä, ruumiin liikkeinä ja hapsottavina hiuksina. Ennustaminen on ”ihan villinä mylvimistä” mutta ”toden” todetaan kietoutuvan hämärään. Papitar ennustaa taistelut, jotka odottavat Aeneasta Italian niemimaalla. Sankari pyytää myös päästä tapaamaan isäänsä Manalaan, jonne sibylla hänet johdattaakin. Matka kuoleman valtakuntaan tulkitaan yleensä matkaksi itseen. Aeneaan tavoin rouva Pyy odottaa, että sibylla johdattaa hänet näkemään itsensä ja sitä kautta tuntemaan itsensä.

Cumaeen sibyllassa rouva Pyy näkee isoäitinsä kuvan. Hän haluaa tehdä eron isoäitinsä, Cumaeen, ja itsensä välille vahvistaakseen käsitystä itsestään modernina naisena:

Vähän ennen tälle matkalle lähtöä hän oli tuijottanut sitä vanhaa sibyllaa, Cumaeaa, uskomatta oikein silmiään: se synkkäkatseinen sibylla oli kuin hänen oma isoäitinsä, kauan sitten kuollut. Samat väkevähaksiset käsivarret, ja silmät, silmien ilme, kasvot, kasvojen ilme, sama raskasmielinen katse kuin sibyllalla, joka lukee kohtalon kirjaa.

Hän oli ollut aivan pieni tyttö silloin, kun hänet oli ker-
ran lähetetty viemään pellolle juotavaa. Hän oli kulkenut tietä pitkin ja tullut pellon reunaan, isoäiti oli leikannut pellolla kauraa huivi päässä, käsivarret ja olkapäät puo-
littain paljaina, kumartuneena. Ja isoäiti oli oikaissut it-
sensä, nostanut toisen käden varjostamaan silmiä, seisonut sirppi toisessa kädessä ja katsonut eteen. Suuret kasvot, kuin miehellä, ja silmät, synkät ja ankarat. Ihmiset eivät uskaltaneet hänen lähellään puhua, pelkäsivät, vaikka hän

⁴⁴² Kortelainen 2009: 79-80. Giorgio Vasari (1994: 323-324) luonnehtii 1500-luvun jälkipuoliskolla kirjoittamissaan kuuluisissa taiteilijaelämäkertoissaan sibylloja kauniiksi ja kiinnittää huomiota heidän vaatetukseensa ja mainitsee heidän pitelemänsä kirjat ja myös aikeensa kirjoittaa.

⁴⁴³ Vergilius 1999: 130.

oli hyvä ihminen, oli vain synkännäköinen. (293-294.)

Rouva Pyy korostaa isoäitinsä ja Cumaean maskuliinisia piirteitä. He ovat molemmat synkkäkätseisiä ja heillä on suuret kasvot sekä väkevälihaksiset käsivarret. Rouva Pyyin muistossa isoäiti kuvataan työtätekevänä ja tätä tarkoitusta varten pukeutuneena maalaisnaisena. Hän ei kyseenalaista omaa tehtäväänsä eikä omaa identiteettiään. Hän näkee tulevaisuutensa ja tehtävänsä selkeinä katsoessaan sirppi kädessä eteensä. Cumaean herättämä mielikuva edellisten sukupolvien naisten roolia ja tehtävästä on täysin vastakkainen rouva Pyyin oman identiteetin etsinnälle. Maaseudulla emäntä tiesi paikkansa ja tehtävänsä, mutta kaupungissa rouva etsii rooliaan. Michelangelon freskossa Cumaean kuvataan lukemassa kohtalon kirjaa ja rouva Pyyin muistossa kesken elonkorjuun levähtävä isoäiti katsoo luottavaisesti tulevaisuuteen. Kumpikin nainen siis tiesi tehtävänsä ja sai arvostuksensa sitä kautta. Siksi he myös henkivät turvallisuutta. Rouva Pyy ei kuitenkaan halua samaistua maskuliiniseen ja vanhaan sibyllaan tai isoäitiinsä vaikka kokeekin nostalgista kaipuuta agraarista turvallista elämäntapaa kohtaan.

Rouva Pyy samaistuu mieluummin Delphicaan eli Delfoin sibyllaan, joka ennusti Delfoissa ja jota pidetään Pythian eli Delfoin oraakkelin edeltäjänä⁴⁴⁴. Pythia-nimitys tulee Delfoin vanhasta nimestä Pytho ja se liittyy leikitellen jälleen rouva Pyyin sukunimeen: Pyy-Pythia. Päivi Setälän mukaan Pythia-kultista tiedetään nykyään melko vähän, mutta omana aikanaan Delfoin oraakkelinaiset olivat erittäin kuuluisia. Pythian tehtävänä oli antaa ääni menneisyydelle, nykyisyydelle ja tulevaisuudelle.⁴⁴⁵ Beauvoirin mukaan naiset näkevät edelleen (vuonna 1949) muinaisten oraakkelien tavoin näkyjä, ennustavat, vaipuvat transsiin ja kuulevat ääniä. Beauvoir näkee *Toises-sa sukupuoliessa* naiset jumalista ja kosmoksesta eronneen ihmiskunnan toivoina: ”Nainen ymmärtää tuulen ja puiden kieltä; hän on Pythia, Sibylla, näkijätär.” Beauvoirin mukaan nainen on säilyttänyt modernissa maailmassa arkaaiset yliluonnolliset kykynsä ja hämmentää siksi mystisyyttä kaihtavaa patriarkaattia.⁴⁴⁶ Setälä arvioi yli viisikymmentä vuotta myöhemmin Pythian merkityksen toisin kuin Beauvoir, sillä hänen mukaansa vaiennettu neitsytnainen puhui vain miesjumalan (Apolonin) vaikutuksesta ja miespapit tulkitsivat ennustuksen.⁴⁴⁷ Näin ollen antiikin patriarkaalinen kult-

⁴⁴⁴ Castrén & Pietilä-Castrén 2000: 522 [sibyllat].

⁴⁴⁵ Setälä 2002: 108.

⁴⁴⁶ Beauvoir 1993: 120.

⁴⁴⁷ Antiikin Kreikassa naisen tuli vaieta julkisissa tilaisuuksissa, sillä ajateltiin, että miehen tehtävä oli hedelmöittää sekä naisen ruumis että sielu. Nainen pukeutui ikään kuin vaiteliaisuuden eleganssiin. Siksi ennustajattarenkin täytyi saada äänensä mieheltä. (Setälä 2002: 109.)

tuuri korostui ennustajattarissa eivätkä he Setälän mukaan olleet erilaisen feminiinisen tiedon valtiattaria kuten Beauvoir tulkitsee⁴⁴⁸.

Rouva Pyy on kiinnittänyt ennen matkalle lähtöä huomiota *Renessanssin taide* -kirjan sivuilla Delphicaan. Kyse on taidehistorioitsija Onni Okkosen vuonna 1947 ilmestyneestä taidekirjasta, jonka alaotsikkona on ”Italian rakennus-, veisto- ja maalaustaide 1400- ja 1500-luvulla”. Se sisältää tekstin lisäksi 257 kuvaa ja 128 liitekuvaa. Michelangelon Delphicaa esittävästä freskosta on kuva sivulla 353 ja kuvatekstissä lukee: ”Michelangelo. Sibylla Delphican pää. Vatikaani. Siksituksen kappeli.” Kuva on mustavalkoinen. Michelangelon freskoa kuvataan *Kaikissa naisissa* -mallilla eri tavalla, jolloin myös sibyllan kuvan yhteyteen rakentuu oma ekfrastinen systeemi⁴⁴⁹: Rouva Pyy näyttää taidekirjan kuvaa miehelleen ja keskittyy maalauksen esittämän naisen ja itsensä yhdennäköisyyteen. Hän muistaa ulkoa taidekirjan verbalisoinnin maalauksesta ja lopulta hän näkee omin silmin maalauksen ja arvioi sitä.

Renessanssin taide -kirjan sivulla oleva Delphica on peili, josta rouva Pyy on katsellut omaa kuvaansa. Hän tarvitsee kuitenkin varmistuksen, että myös joku muu näkee yhtäläisyyden:

Rouva Pyy oli säikähtänyt huomattessaan sen. Jonakin iltana ennen matkalle lähtöä hän oli tutkinut taidekirjoja ja nähnyt sen kuvan. Hän oli katsonut sitä kauan. Sitten oli mennyt miehensä luokse, laskenut kirjan pöydälle tämän eteen ja kysynyt: – Tunnetko sinä tämän kuvan, huomaa se että se muistuttaa erästä naista? (285.)

Rouva Pyy kehystää Delphican kuvan demonstratiivipronomineilla se ja tämä erityiseksi ja itselleen tutuksi kuvaksi. Itsensä rouva Pyy etäännyttää käyttämällä indefiniittipronominia eräs ja puhumalla ”eräästä naisesta”. Hän haluaa objektivoida itsensä ja katsoa itseään etäältä, jonakin toisena. Hän haluaa varmistua, että hänen tekemänsä havainto on oikea ja siksi hän tiedustelee mieheltään, tekeekö tämä saman havainnon. Mies myöntää yhdennäköisyyden: ”Kukapa muu se voisi olla kuin sinä itse.”⁴⁵⁰ Työntämällä taidekirjan nopeasti pois ja naurahtamalla mies kuitenkin paljastaa, että hänen mukaansa yhdennäköisyyspuheet ovat outoja. Rouva Pyy aistii miehen vastentahtoisuuden mutta haluaa säilyttää illuusion löydetystä omakuvasta eikä kysy mieheltä, oliko tämä tarkoittanut totta vai laskenut leikkiä. Anna Kortelainen kiinnittää *Hurmio*-kirjassaan (2009) huomiota siihen, että Delfoin sibylla katsoo levottoman näköisenä sivulle, suu aavistuksen verran raollaan. Freskossa

⁴⁴⁸ Beauvoir vertaa (1993:140) sibylloja myös muusiin ja toteaa, että mies turvautuu sibyllojen vaistonvaraiseen ja tuntemattomaan viisauteen mieluummin kuin miesten neuvoihin. Vertaisiltaan kysyminen saattaisi olla nöyryyttävää ja verottaa miehisyttä.

⁴⁴⁹ Smith 1995: 11-12, 35-37.

⁴⁵⁰ Vartio 1960: 285.

ilmenee Marcus Annaeus Lucanuksen kuvaus ko. sibyllasta teoksessa *Bellum civile*.⁴⁵¹ Huolestuneena toisaalle katsova sibylla visualisoi sen kuvan, jonka lukija rakentaa rouva Pyystä tämän toimien, puheiden ja ajatusten perusteella.

Rouva Pyy etsii Delphicasta itselleen mieluista peiliä. Hän korostaa, että Delphica on sibylloista nuorin. Hän haluaa samaistua nimenomaan nuoreen naiselliseen Delphicaan eikä vanhaan miesmäiseen Cumaeaan. *Renessanssin taide* -kirjasta rouva Pyy on lukenut, että Delphican mallina on todennäköisesti ollut ”sama neito” kuin *Aatamin luominen* -freskon Eevan mallina. Hän haluaa samaistua kauniiseen naiseen eikä Cumaeaan kaltaiseen suurikasvoiseen ja synkkäilmeiseen naiseen. Eevan mainitseminen allusoi myös luomiskertomukseen ja Eevan rooliin siinä. Kristillisessä ikonografiassa Eeva on Maria Magdaleenan tavoin lihallinen syntinen nainen – Neitsyt Marian vastakohta.

Pietarinkirkon portailla rouva Pyy identifioi itsensä ja sibyllan:

Sillä

se oli totta, sattuma se oli eikä suinkaan hänen syytään, että nuorin sibylloista, Delphica, muistutti tätä naista joka seisoi juuri tässä Pietarinkirkon ovella sinipunainen kirja kädessä, yllään keltainen puku, jalassa valkoiset kengät, ja ajatteli sibyllaa, joka oli niin hänen näköisensä kuin he olisivat olleet sisarukset. (285.)

Rouva Pyy ajattelee sibyllan itsensä kautta: Delphica muistuttaa kirkon ovella seisovaa naista eikä päinvastoin. Sama asetelma kertaantuu, kun hän kysyy sibyllan ja itsensä yhdennäköisyyttä mieheltään. Rouva Pyy korostaa, että sibylla ”oli niin hänen näköisensä” eikä päinvastoin. Sisaruus ”kuin he olisivat olleet sisarukset” ilmenee hänen mielestään vaatteissa, vaikka Okkosen taidekirjan kasvokuvassa sibyllan vaatetus ei ole näkyvässä ja kuva on sitä paitsi mustavalkoinen⁴⁵². Rouva Pyy on pukeutunut keltaiseen pukuun sekä valkoisiin kenkiin – ja kokee olevansa kuin Delphica. Huomion kiinnittäminen vaatteisiin korostaa perinteistä naisen roolia, jossa nainen pukeutuu muiden katseltavaksi. Rouva Pyy haluaisi kerätä muiden katseita kuten valkopukuinen nainen Vatikaanin aukiolla.

Rouva Pyyn pitelemä ”sinipunainen kirja” on romaanin 20. luvun alussa mainittu ”sinipunerva, kirjanmuotoiseksi taitettu kartta”, jonka rouva Pyy rinnastaa Michelangelon maalaamien sibyllojen kädessään pitämiin kirjoihin tai avattuihin pergamenttirulliin. Sibylla vaikutti ennustuk-

⁴⁵¹ Kortelainen 2009: 81. *Bellum civile* -teosta ei ole suomennettu, mutta Kortelaisen kirjassa oleva Hannu Mäkelän suomennos ko. kohdasta on: ”Yhä hän kohottaa/ hurjistuneet silmänsä ympärilleen silmäillen/ ja hänen silmäteränsä katse harhailee; väliin hän näyttää pelokkaalta/ sitten julmalta ja uhkaavalta ja ilmeet kasvoilla muuttuvat kaiken aikaa.” (mts. 81.)

⁴⁵² Michelangelon sibyllojen vaatteet ovat pastellissävyyisiä, mutta aikaa myöten likaantuneiden freskojen todellista väriä ei juuri tiedetty ennen vuonna 1980 alkanutta ja vuonna 1992 päättynyttä restaurointia. Nykyään freskojen värit muistuttavat alkuperäisiä. (*Italian renessanssi* 2006: 322.)

sillaan, sanoillaan, jotka hän sai Apollonilta ja jotka papit kirjoittivat ns. Sibyllojen kirjaan. Roomalaiset turvautuivat sibyllojen ennustuksiin kriisiaikoina ja etsivät niistä poliittisia ratkaisumalleja. Rouva Pyy pitää kädessään Rooman karttaa (Annus Sanctus 1950) ja tutkii numerojärjestyksessä lueteltuja nähtävyyksiä. Koomisessa analogiassa paljastuu modernin yksilön yksilöistymisen vaikeus. Sibyllat ennustivat kansojen kohtaloja, mutta moderni turisti kulkee paikasta paikkaan jonkun toisen laatimassa yllätyksettömässä numerojärjestyksessä: ”Hän [rouva Pyy] avasi kartan, raotteli sen laskoksia, katsoi nimiluettelo. – Kahdeksan, hän sanoi ääneen. Olisi katsottava siitä missä oli numero kahdeksan.”⁴⁵³

Rouva Pyy on opetellut ulkoa lähes kaiken sen, mitä *Renessanssin taiteessa* on sanottu freskosta. Olen lihavoinut sitaattiin Okkosen Delphicaa esittävää freskoa koskevan verbalisoinnin:

Hän oli lukenut kaiken mitä oli sanottu Siksitiiniläiskappelista, hän osasi ulkoa sen, mitä renessanssin taiteessa oli sibylloista. Vergiliuksen viidestä tietäjänaisesta oli Michelangelo saanut sibylloihinsa lähtökohdan, sibyllat olivat kohtalottaria, naisellisia vastineita profeettain sarjalle. Ja rouva Pyy toisti Pietarinkirkon oven edessä kirjan sanoja: ”Nuorin on Delphica, **mallina nähtävästi sama neito, joka on esitetty Eevana Aatamin luomisessa Jumalan käsi-varren suojassa. Delphica on esimerkki siitä, miten erilaisia tunnearvoja voi lukea Michelangelon henkilökuvien kasvoilta: tässä itsetiedotonta kaihoa, aavistelevaa tulevaisuudennäkemystä -.**”

Hän toisti. ”Itsetiedotonta kaihoa, aavistelevaa tulevaisuudennäkemystä.” (285-286.)

Rouva Pyy hokee ulkoa taidehistorioitsijan luonnehdintaa taideteoksesta, koska hän ei kykene kohtaamaan taideteosta ilman välittäjää. Puolisivistyneenä hän tietää, mitä hänen pitäisi tietää, mutta hän pelkää, että hän ei osaa havaita ja kokea asioita oikealla tavalla. Siksi hän turvautuu ulkokuun. Okkosen luonnehdinnassa rouva Pyytä viehättää Delphican nuoruus ja se, että sibyllat mainitaan profeettojen ”naisellisina vastineina”. Sibyllat katsoivat tulevaisuuteen kuten *Vanhan testamentin* profeetat. He olivat naisia, mutta heillä oli samanlaisia kykyjä kuin miehillä. Rouva Pyy haluaa olla naisellinen nainen, jolla on oikeus olettaa elämän tarjoavan itselleen muutakin kuin naisen reproduktiivinen tehtävä äitinä. Hän toistaa taidekirjasta oppimiaan luonnehdintoja ”itsetiedotonta kaihoa” ja ”aavistelevaa tulevaisuudennäkemystä”. Rouva Pyy haluaa olla aito ja luonnollinen – itsetiedoton. Paradoksaalisesti hän on koko ajan korostetun tietoinen itsestään. Hän haluaa suhtautua tulevaisuuteen levollisesti ja luottavaisesti, mutta hän käyttäytyy juuri päinvastoin. Hän ei kyke-

⁴⁵³ Vartio 1960: 280.

ne elämään tässä ja nyt vaan murehtii tulevaa – myös Vatikaanissa hän on koko ajan askeleen edellä eikä kykene siksi kokemaan esteettistä nautintoa.

Paradoksaalista on myös se, että sibyllat ovat jäädä rouva Pyyttä kokonaan näkemättä, sillä hän ei muiden turistien tapaan huomaa tullessa Sikstiiniläiskappeliin. Rouva Pyy oivaltaa erehdyksensä kuunnellessaan aikaisemmin kirkon portailla havaitsemansa naiskaksikon keskustelua. Katsoessaan tarkemmin ympärilleen hän miettii nolostuneena:

Tämä oli nyt Sikstiiniläiskappeli. Miten kaikki näytti niin pieneltä, nuo kuvat, jotka hän oli kuvitellut valtaviksi, katon korkeaksi kuin taivas. Tämä kaikki oli niin pientä ja hämärää, eihän täällä edes nähnyt kunnolla. Missä olivat sibyllat? Hän haki seiniltä, haki katosta, ja löysi ne. Noin pieniä ja mustia. (299.)

Sibyllojen, välittäjähahmojen, paikka on rajatilassa katon ja seinän välisessä attikassa. Näkökulma niiden katsomiseen on fyysisesti mahdoton. Ne ovat korkealla katon rajassa ja rouva Pyy alhaalla lattiatasossa. Kappelissa on hämärää ja sibyllat ovat vuosisatojen saatossa likaantuneet, joten rouva Pyy näkee sibyllat mustina. Delphicaa hän ei kykene erottamaan muista sibylloista. Esteettinen elämys aidon taideteoksen äärellä jää saavuttamatta. Rouva Pyy olisi halunnut nousta arkensa yläpuolella ja kokea suurta ja ylevää, mutta hän ei kykene haltioitumaan levottomassa kappelissa katsoessaan liian korkealla olevia, mustuneita freskoja. Suuri odotus muuttuu suureksi pettymykseksi. Kappelin hän rinnastaa savusaunaan ja sibylloja hän luonnehtii pieniksi ja mustiksi. Kuvitelmat ja toiveet paremmasta ovat romahtaneet: ”vaikka näki ne kuvat joista oli niin paljon toivonut ja uneksinut, joihin oli uskonut – niin oli uskonut, että koko sielu muuttuisi toiseksi, saisi voiman ja rauhan, kun näkisi nämä kuvat”⁴⁵⁴.

Rouva Pyy haluaa taiteen avulla hahmottaa omaa identiteettiään, mutta vanha taide – sen enempää kuin moderni taidekaan⁴⁵⁵ – ei kosketa hänen tunteitaan. Ylevät kuvitelmat vaihtuvat arkisiksi fyysisiksi tuntemuksiksi. Rouva Pyy silmiä koskee, häntä huimaa, päätä särkee ja hän tuntee pahoinvointia. Koominen yksityiskohta on myös se, että taidearteiden äärellä rouva Pyy alkaa pohtia silmiensä ”taittovirhettä eli piilevää kiersilmäisyyttään”. Vertauskuvallisesti hänen elämäänsä hallitsee taittovirhe: asiat vääristyvät hänen mielessään ja kuvitelmat vieraannuttavat hänet todellisuudesta. Michelangelon maalaaman Delphicaa esittämän freskon kautta rouva Pyy peilaa itseään, mutta koko episodi osoittaa, miten valheellista kuvaa hän peilistään katsoo. Hän toi-

⁴⁵⁴Vartio 1960: 300.

⁴⁵⁵Käsittelen rouva Pyy suhdetta moderniin taiteeseen tutkimukseni kuudennessa luvussa *Diletantti taiteen kentällä*.

voi voivansa kohota pyhässä Sikstiiniläiskappelissa itsensä ja tylsän arkielämänsä yläpuolelle mutta joutuu myöntämään kuvitelmiensa harhaisuuden ja putoaa takaisin arkeensa.

4.4. Moderni nainen ihailee itseään

Maalausta katsova ja siinä itsensä näkevä nainen on tyypillinen eurooppalaisen kaunokirjallisuuden ja kuvataiteen kuva, joka liittyy itseään peilaavan naisen laajaan kuvastoon⁴⁵⁶. Tämän kuvan kautta *Kaikki naiset* allusoi L. Onervan *Mirdja*-romaaniiin (1908), jonka päähenkilö Mirdja kärsii rouva Pyyntä tavoin häilyvästä identiteetistä ja yrittää naista esittävässä maalauksessa nähdä oman kuvansa⁴⁵⁷. Mirdja elää 1900-luvun alkuvuosikymmeniä ja hänen elämäntilanteensa on tyystin toinen kuin 50-luvulla elävän rouva Pyyntä, mutta siitä huolimatta he ovat rinnastettavissa, koska he elävät uuden ja vanhan murroskohdassa ja haluavat kiihkeästi identifioitua oman aikansa moderniksi naiseksi. Paradoksaalisesti he kuitenkin etsivät omaa kuvaansa renessanssin kuvataiteesta. Mirdja samaistuu Italian-matkallaan Carlo Crivellin *Madonna*-maalaukseen⁴⁵⁸ ja rouva Pyy Michelangelon maalaamaan sibyllaan. Mirdja etsii taiteesta vastausta kysymykseen ”Mikä minä oikeastaan olen?”⁴⁵⁹ ja rouva Pyy haluaa todistaa yhdennäköisyytensä Delphican kanssa.

”Jumalani, miten nainen sentään voi olla kaunis!”⁴⁶⁰ huudahtaa Mirdja Crivellin maalauksen edessä. Hän ihastuu madonnan kauneuteen, mutta hän ei kiinnitä lainkaan huomiota äidin ja lapsen liittoon, jonka kautta madonnaa maalaus signifioidaan⁴⁶¹. Rouva Pyy valitsee samaistumiskohteekseen nuorimman ja kauneimman sibyllan, Delphican. Mirdja ja rouva Pyy haluavat molemmat ”omistaa” katsomansa maalauksen. Mirdja kokee, että Madonnasta on tullut hänen epäjumalansa ja hän vertaa sitä Medusaan, naispuoliseen hirviöön, joka katseellaan muutti ihmisen kiveksi. Mirdja alkaa kopioida maalausta, jotta voisi ”varastaa” naisen itselleen ja kuljettaa hänet omaan elämäänsä. Rouva Pyy takoo päähänsä taidekirjan Delphica-luonnehdintoja vakuuttuakseen siitä, että ”omistaa” freskon. Pyhistä kuvista – toinen esittää madonnaa, toinen Sikstiiniläiskappeliin sijoitettua kohtalotarta – tulee peilejä, joista naiset katsovat ihannenaista, mutta samalla he uskovat katsovansa itseään.

⁴⁵⁶ Venukseksi tunnistettava nainen peilaa omaa naiseuttaan milloin lähteestä milloin peilistä. Hän on oman kauneutensa lumoissa ja löytää peilistä paitsi itsensä niin myös toiset naiset. (Dijkstra 1986: 119-159. Katso myös Kortelainen 2003: 302.)

⁴⁵⁷ Katso Rojola 1992: 66. Katso myös Lyytikäinen 2002 ja Kortelainen 2003.

⁴⁵⁸ Carlo Crivelli (noin 1436-1495) on italialainen renessanssitaiteilija, joka maalasi lukuisia madonnankuvia mutta myös aatelisnaisten muotokuvia. *Mirdja*-romaanissa ei yksilöidä mainittua maalausta.

⁴⁵⁹ L. Onerva 2002: 167.

⁴⁶⁰ L. Onerva 2002: 167.

⁴⁶¹ Rojola 1992: 67.

Lappalainen huomauttaa, että Crivellin madonna on Mirdjan ainoa naissuhde⁴⁶². Myös rouva Pyy on vaikea ystävystyä toisten naisten kanssa. Naapurinrouvien kanssa hän ajautuu jatkuvasti erialaisiin kahnauksiin ja taiteilijaystävättäriensä joukkoon hän ei koe kuuluvansa. Mirdjalla sen enempää kuin rouva Pyylläkään ei ole elävää naisihannetta, mutta ylevä samaistumiskohde lievittää sosiaalisessa elämässä koettuja vastoinkäymisiä ja pönkittää käsitystä itsestä jonakin erityisenä. Samalla se todistaa, miten vieraantuneita sekä Mirdja että rouva Pyy ovat arjestaan. Mirdjan on vaikea löytää itselleen naisenmallia, koska tarjolla on vain kaksi vaihtoehtoa madonna tai huora. Kovin paljon vaihtoehtojen määrä ei ole kasvanut viidessäkymmenessä vuodessa, joten rouva Pyy on varsin samanlaisen tilanteen edessä: ei hänelläkään ole valittavanaan kuin Maria Magdaleena tai Neitsyt Maria, mikä sibyllojen osalta tarkoittaa Delphicaa tai Cumaeaa. Rouva Pyy ja Mirdja elävät murrosaikana, jolloin on mahdollista esittää naisena olemiseen liittyviä kysymyksiä mutta mahdoton saada niihin vastauksia.

Peiliin ja peilaamiseen liittyy myös toisen – useimmiten miehen – katse. Mirdja tapaa museossa satunnaisen kulkijan ja tämä lumoutuu Madonnan ja Mirdjan yhdennäköisyydestä. Lyytikäisen mukaan *Mirdja*-romaanissa esitetään narsistisen naisen sisäisen maailman kuva: miten miesten epäjumalana naisesta tulee lopulta peilinsä vanki ja itsensä näyttelijä ja miten hän tarvitsee ihailijoita, joissa peilata valtaansa⁴⁶³. Miehen ihailu vahvistaa myös Mirdjan itseihailua⁴⁶⁴. Samaan tapaan – vaikkakin huomattavasti arkisemmin – rouva Pyy haluaa, että mies vahvistaa hänen oman havaintonsa siitä, että Delphica muistuttaa häntä. Nainen katsoo peiliin nähdäkseen peilissä miehen katseen.

4.5. Peilistä katsova vanheneva nainen

Peili ja peilaaminen ovat *Kaikkien naisten* keskeinen rakenteellinen elementti, joka muodostaa moniaalle ulottuvan motiiviverkoston. Rouva Pyy peilaa itseään jatkuvasti toisten ihmisten kautta joko kadehtien heitä tai tyytyväisenä omaan erinomaisuuteensa. Koomisesti hän näkee oman kuvansa myös kuvataiteessa. Tämän lisäksi rouva Pyy harjoittaa itsereflektiota ihan oikeinkin peilin edessä. Länsimaisen kulttuurin ikonografiassa peili on kaksijakoinen: toisaalta se on ylellisyyden ja aistillisuuden vertauskuva, jolloin se houkuttelee turhamaisuuteen, toisaalta se on totuuden ja viisauden vertauskuva, jolloin se johdattaa itsensä tuntemiseen⁴⁶⁵.

⁴⁶² Lappalainen 1992: 157.

⁴⁶³ Lyytikäinen 1997: 155-158.

⁴⁶⁴ Lyytikäinen 2002: xii.

⁴⁶⁵ Biedermann 1993: 270.

Tarkastelen tässä luvussa *Kaikkien naisten* 16. luvun peilaamiskohtausta, joka rajataan ensin lakonisesti yksittäiseen kylpyhuoneessa tapahtuvaan peilaamishetkeen ”rouva Pyy katsoi peiliin” ja sen jälkeen kertoja toteaa sen toistuvuuden: ”Hän oli katsonut peiliin joka päivä, joka aamu ja ilta, vuodesta vuoteen.”⁴⁶⁶ Viittaus jatkuvaan peilaamiseen yhdistyy narsismiin, jossa omasta kuvasta tulee fetissinomainen palvonnan kohde. Rouva Pyy peilissä on yhtä aikaa kaksi kuvaa: todellinen kuva ja haavekuva. Hän palvoo mieleensä piirtynyttä nostalgista nuoruudenkuvaansa, jota hän ei harmikseen enää tunnista peilikuvasta. Näkemänsä todellisen peilikuvan hän kokee vieraana ja torjuttavana itsestään erillisenä olentona.

Peilaamiskohtausta on korostetun visuaalinen, fragmentaarinen proosarunon kaltainen tihentymä, jossa peilikuva elollistetaan yhtä aikaa ystäväksi ja viholliseksi: minäksi, joka puhuu sinälle. Sinä ja minä ovat sama mutta kuitenkin eri:

Hän näki poimut kaulassa, näki kuivuneen ihon. Ja hymyili äkkiä, veti suun hymyyn, paljasti hampaat.
Peilissä oli hymy. Se oli ilkeä.

- -

– Minä se olen. Se olen minä.

Ja suu peilissä liikkui ja muodosti sanat: ”Minä se olen, se olen minä.”

Rouva Pyy laski kädet alas. Hän hymyili.

Ja kuva peilissä hymyili ja sanoi: ”Minä se olen. Katso vain. Minä, sinun kuvasi, tarkalleen samanmuotoinen kuin sinä.” (228-229.)

Rouva Pyy katsoo peiliin kuin *Lumikki*-sadun kuningatar, joka tahtoo tietää ”ken on maassa kaunehin”. Kuningatar ei saa mieleistään vastausta kysymykseen, eikä rouva Pyy näe peilissä mieleistään kuvaa: kaula on ryppyinen ja hymy on ilkeä. Hän todistelee itselleen sanajärjestyksellä vaihtamalla ”minä se olen” ja ”se olen minä”, koska kuva näyttää vieraalta – se ei ole mieluinen. Minä- ja sinä-pronominien vaihtamisella rakentuvat vanha ja nuori nainen. Minä on kokemus itsestä nuorena naisena, joka on säilynyt, ja sinä on peilistä näkyvä nykyhetken kuva, joka ei kuitenkaan vastaa kokemusta itsestä. Rouva Pyy ei näe peilistä nuorta Delphicaa vaan vanhan Cumaean, eikä hän halua tunnistaa itseään.

⁴⁶⁶ Vartio 1960: 228.

Nostalginen nuori nainen, todellinen vanheneva nainen

Harhaisesti rouva Pyy etsii peilistä sadun nuorta tyttöä: ”oli kerran metsä ja metsässä tyttö”. Sadun tytön suu on kuin kukka, kasvot sydämenmuotoiset, leuka kuin sydämenkuvan kärki, iho kuin persikka ja hiukset kypsän viljan väriset. Muistiin tallentunut nuoren tytön kuva on rakentunut nostalgisista agraarisista kuvista kuten kypsän viljan värisistä hiuksista. Rouva Pyy kysyy itseltään, koska tyttö on vaihtunut ”tuoksi” eli nykyiseksi peilikuvaksi, jonka hän kokee vieraana ja luotaan työntävänä. Peilistä näkyy tytön kuvan vastakohta, jossa korostuvat keinotekoisuus ja vanheneminen: ”- sormenpäät, kuivat, halkeilleet, niissä kynnet, huonosti hoidetut, kynsilakan, lohkeilleen.” Peilikuva vakuuttaa, miten ”sinä olet minä ja minä sinä”, mutta rouva Pyy ihmettelee, milloin on tapahtunut ”tämä hirveä vaihtuminen”. Rouva Pyyn peili näyttää vanhenemisen ja elämän aikaansaamat muutokset, jotka Dorian Gray lopulta näki muotokuvassaan mutta ei peilistä.

Peilaamiskohtauksen keskeinen vanhenemisen kuva on verkko, johon liittyy vangittsemisen ja vangiksi joutumisen konnotaatioita⁴⁶⁷ samaan tapaan kuin Uno Kailaan *Verkossa*-runoon⁴⁶⁸, jota luen Vartion ko. kohtauksen intertekstinä ja jota siteeraan Vartion tekstin rinnalla:

Olet minun kuvani ja minä sinun,
minä, sinun kuolemasi. Nämä tiheet viivat silmäkulmissa
ja kaulassa ja otsassa, ja tässä, suun ympärillä. Niitäkö
sinä pelkääät ja vihaat? Verkko, niin juuri. Tiheä-
silmäinen, sitkeää, sitkeää, hyvin hienoa, näkymätöntä,
et näe etkä tunne mutta se painuu ihoosi, ja sinä yrität
perääntyä, yrität päästä irti, mutta kuljet aina vain eteen-
päin, minun jäljessäni, kasvot verkkoa vasten, ja verkko
syöpyy yhä syvemmälle, sinun ihosi kiristyy ja työntyy
verkon silmien lomitse, noin, näetkö, kun yrität hymyillä,
se kiristyy suun ympärillä, silmäkulmissa. Et hymyile
enää. (230.)

Verkossa

Olen verkon silmässä kala. En pääse pois:
ovat viiltävät säikeet jo syvällä lihassa mulla.
Vesi päilyvä, selvä ja syvä minun silmäini edessä ois.
Vesiaavikot vapaat, en voi minä luoksenne tulla!

Meren silmiin vihreisiin vain loitolta katsonut oon.

⁴⁶⁷ Biedermann 2003: 405. Kristillisessä symboliikassa verkon merkitys on positiivinen. Opetuslapset jättivät verkkon-
sa, kun he lähtivät seuraamaan Jeesusta. Heistä tuli ihmisten kalastajia (Luuk. 5:1-11). Hämähäkin verkko puolestaan
on negatiivinen symboli, koska siihen joutuminen ei ole vapaasta tahdosta kiinni, vaan kyse on saaliiksi joutumisesta.

⁴⁶⁸ *Verkossa*-runo ilmestyi Uno Kailaan runokokoelmassa *Purjehtijat* vuonna 1925.

Mikä autuus ois lohen kilpaveikkona olla!
 Kuka rannan liejussa uupuu, hän pian uupukoon!
 – Vaan verkot on vitkaan-tappavat kohtalolla.⁴⁶⁹

Verkossa-runon puhuja kokee kalan lailla olevansa verkon vanki ja uupuvansa rannan liejuun. Va-
 paidessa näkyvät vesiaavikot, meren vihreät silmät ja kisaavat lohet. Samaan tapaan verkko on
 vanginnut *Kaikissa naisissa* metsässä olleen tytön, joka puun alla oli kokenut oman eksistenssinsä:
 ”sinä olet ja mikä sinä olet ja miksi”. Juuri kun hän kokee löytäneensä itsensä, hän kadottaa löytä-
 mänsä. Runon puhuja kokee, miten verkon säikeet viiltävät syvälle lihaan, ja rouva Pyy kokee, mi-
 ten verkko painuu ihoon ja syöpyy yhä syvemmälle. Vanheneminen on verkon vangiksi joutumista
 – hidasta kuolemaa. Runossa todetaan, että verkot tappavat vitkaan ja *Kaikissa naisissa*, miten
 verkko kiristyy suun ja silmäkulmien ympärillä ja tappaa vähitellen hymyn, elämänilon merkin.
 Verkko merkitsee *Kaikissa naisissa* kuten Kailaan runossakin vanhenemisen poltinmerkkiä.

Rouva Pyy murehtii peilin edessä nuoruutensa katoamista. Myös rakastajan luo
 mennessään hän miettii kahtiajakautunutta peilikuvaansa – kasvoja, jotka hän näkee peilistä ja
 kasvoja, jotka hän haluaisi nähdä peilistä:

Kun hän kokoajan ajattelisi vain tuulta, ja että meri oli
 tuolla, ja että aurinko paistoi, paistoi kaislikkoon, ja että
 sorsat uivat rannoilla, kun hän ajattelisi vain sitä, niin
 hänen kasvonsa olisivat edes hetken ne kasvot, jotka hän
 tahtoi muistaa, jollaisina tahtoi miehen ne näkevän. Älä
 niitä, hän ajatteli, älä niitä kasvoja, jotka ovat peilissä –
 hän oli puhuvinaan miehelle – katso minun todellisia kas-
 vojani, etkö näe että suu on kuin kukka ja hiukset, vaikka
 ne ovat tällaiset, elävät kuitenkin vielä ja kiiltävät – ja
 itse hän katsoisi niin että mies näkisi hänen silmiensä poh-
 jalla ne kasvot jotka hän itse näki kun sulki silmänsä. (125-
 126)

Rouva Pyy yrittää tavoittaa ”todellisia kasvoja” eli nuoruutensa kasvoja sulkemalla silmänsä ja ajat-
 telemalla tuulta, merta ja aurinkoa. Rakastajalleen hän haluaisi näyttää valokuvan itsestään 18-
 vuotiaana, ikään kuin tallennetun peilikuvan, jotta mies näkisi hänet sellaisena, kuin hän haluaisi
 miehen silmissä näyttää. Nämä kasvot hän kokee todellisiksi kasvoikseen ja peilissä olevat vieraiksi
 kasvoiksi. Hän torjuu keski-ikäisen naisen kuvansa ja takertuu nuoruuden kuvaansa.

Vartio käsittelee *Kaikissa naisissa* mielenkiintoisella tavalla naisten vanhenemisen
 ongelmaa, joka saa uusia merkityksiä modernissa kaupunkikulttuurissa. Agraarissa kulttuurissa ih-
 minen – mies tai nainen – vanheni luonnonjärjestyksen mukaan ja vanhat ihmiset nauttivat yhtei-

⁴⁶⁹ Kailas 2002: 49.

sönsä arvostusta, koska heidän kokemuksestaan koko yhteisö hyötyi. Modernisaation myötä uusi nousi vanhaa tärkeämmäksi, mikä heijastui myös ihmisten, erityisesti naisten arvostukseen. Beauvoir kirjoittaa *Toisessa sukupuoleessa*, miten naisen elämä perustuu eroottiseen viehättävyyteen enemmän kuin miehen elämä ja kun se alkaa vähetä, nainen alkaa kammota vanhenemista⁴⁷⁰. Rouva Pyy toteaa, että kadulla, jos hänen on onnistunut pukeutua erityisen tyylikkäästi, hänen peräänsä katsovat korkeintaan enää toiset naiset. Kaupunkikulttuurissa vanhenevasta naisesta tulee vähitellen näkymätön, Beauvorien määrittelemä kolmas sukupuoli. Naisen vanheneva ruumis ja sen metonymiana vanhenevat kasvot eivät lupaa tulevaisuudesta parempaa kuin nykyisyys, päinvas-
toin⁴⁷¹. Oman tulevaisuudenkuvansa rouva Pyy näkee muissa naisissa kiinnittämällä huomiota heidän ulkonäköönsä ja pukeutumiseensa. Milloin hän nimittää taiteilijatarta ”elähtäneen näköiseksi” milloin toteaa että naapurinrouva ei pidä alushametta eikä paitaa, koska haluaa näyttää solakammalta.

Rouva Pyy päätyy säälimään itseään, koska hän ei osaa käsitellä naisen kohtaloaan. Esiäitien agraarinen naisenmalli ei auta häntä rakentamaan modernia kaupunkilaista identiteettiä eikä hänellä ole muitakaan naisenmalleja, joihin tarttua. Niinpä hän takertuu nuoreen menetettyyn minäänsä ja säälii itseään. Itku on naisten ikiaikainen keino käsitellä tunteitaan ja itkemällä hän puhdistaa mielensä:

Sääli. Ei kukaan sinua sääli. Ei kukaan minua sääli.

Itke vain. **Itke** itsesi pois tästä rumaksi maalatusta rapeutuneesta kylpyhuoneesta, tästä keskikaupungin synkstä vanhasta pahalle lemuavasta kivitalosta, irti tavaroista, irti lapsista, jotka eivät sinusta mitään tiedä, **itke** pois miehesi luota, joka ei ollut oikea mies, ei ollut se oikea ...

Itke; vielä vähän aikaa. Ja **kun olet itkusi lopettanut** – kas noin, huuhdot kasvosi kylmällä vedellä, levität kasvoille rasvaa ja ihojauhetta, järjestät hiukset, olemme taas yhtä, sinä ja minä. Minä elän, sinä kuolet. Kun sinä et enää vihaa minua, en minäkään vihaa sinua. Ja peset pyykkä kohta, asetat pesukoneen käyntiin ja peset pyykin. (230-231.)

Rouva Pyy on tragikoominen hahmo. Hän ei jää itsesäälin valtaan eikä hänen itkunsa kestä kauan. Hän putoaa nopeasti arkeensa, sillä kaiken surun keskellä hän muistaa, että hänen pitää laittaa pyykkikone käyntiin. Arjen rutiinit, jotka ovat vieroittaneet hänet ihanneminästä, kuitenkin lopulta pelastavat hänet.

⁴⁷⁰ Beauvoir 1993: 320-321.

⁴⁷¹ Vartio eli kiihkeästi aikuisuuden aikansa. Noin kymmenen vuoden aikana hän synnytti kolme lasta ja kirjoitti kuusi proosateosta. Heikki A. Reenpää totesi haastattelussa 17.12.2003, että Marja-Liisa Vartio eli nopeammin kuin vuodet.

5. ”HÄN OSASI OSANSA”

Kaikki naiset on Vartion kaupunkilaisin romaani, sillä sen tapahtumat sijoittuvat satunnaista maaseudulla käyntiä lukuun ottamatta kaupunkiin – sekä lähiöön että kaupungin keskustaan. Rouva Pyy on asettunut kaupunkiin ja pyrkii eri tavoin kaupunkilastumaan eli identifioitumaan kaupunkilaiseen elämänmenoon, mutta hänen kaupunkinsa on erilainen kuin kaupunkisosiologi Georg Simmelin klassisessa *Suurkaupunki*-esseessä (1903, suomeksi 2005) luonnehtima kaupunki tai urbaania elämää tutkineen Richard Sennettin *The Fall of Public Man* -teoksen (1974) luonnehtimat kaupungit, jotka kaikki ovat 1800-luvun kaupunkeja. Rouva Pyy asuu toisen maailmansodan jälkeen rakennetulla uudella asuinalueella, joka on kaupungin keskustasta irrallinen satelliitti. Tässä lähiöksi kutsutussa asuinpaikassa rouva Pyy toteuttaa yhteiskunnallista kotirouvan rooliaan. Hän kuitenkin käy aina välillä kantakaupungissa, jossa hän tapaa rakastajaansa, taiteilijaystäviään, saattaa ystävä-tärtään junaan, harhailee asemalla ja käy psykiatrilla. Näillä ”kaupunkimatkoilla” rouva Pyy rakentaa minuuttaan pyrkimällä erottautumaan kaupunkilaisesta kasvottomuudesta.

Kaupunki on modernin elämän paikka, jossa esimoderni paikkoihin ja ihmisiin sitoutuminen vaihtuu moderniksi paikkojen ja ihmisten virraksi. Kaupungissa toisilleen vieraat ihmiset kohtaavat hetkellisesti eikä kohtaamisen aikana ole tarkoitus tutustua. Kohtaamisella ei myöskään ole mitään merkitystä menneisyyden tai tulevaisuuden kannalta. Näin ollen kaupunkilaisten sosiaalista kanssakäymistä leimaa kohtelias välinpitämättömyys, eikä vieraiden kanssa keskustella.⁴⁷² Simmel tarkastelee tavallisen ihmisen kaupunkilaisuutta, ei taiteilijan tai flanöörin kaupunkilaisuutta, kuten esimerkiksi Walter Benjamin esseessään *Silmä väkijoukossa* (1939, suomeksi 1986)⁴⁷³. Simmel ei ota huomioon sukupuolikysymystä, mutta voidaan ajatella, että kaupungissa yksilö – mies tai nainen – hukkuu massaansa⁴⁷⁴:

Laajojen piirien henkiset elämänehdot, molemminpuolinen henkinen varautuneisuus ja välinpitämättömyys, eivät missään vaikuta yksilön riippumattomuuteen voimakkaammin kuin suurkaupungin vilinässä, sillä ruumiillinen läheisyys ja tilanahtaus nimenomaan korostavat henkistä etäisyyttä. Vapauden käänttöpuoli on, että missään oloissa ihminen ei tunne itseään niin yksinäiseksi ja hylätyksi kuin juuri suurkaupungin hälinässä.⁴⁷⁵

⁴⁷² Sennett 1992:39; Bauman 2002: 116-120.

⁴⁷³ Katso Noro 1991: 140.

⁴⁷⁴ Simmel 2005: 43-44.

⁴⁷⁵ Simmel 2005: 39.

Kaupungissa toteutuu klassinen theatrum mundi -asetelma, jossa yhteiskunta nähdään teatterina. Julkiset paikat kuten kadut, asemat, torit, puistot ja ravintolat ovat kaupunkilaisten näyttämöitä. Kaupunkilaiset ovat yhtä aikaa näytteillä toisilleen ja toistensa yleisöinä. Toinen toisilleen vieraat ihmiset esiintyvät erilaisissa rooleissa: miehinä ja naisina, köyhinä ja rikkaina, ammattilaisina ja ammattitaidottomina. Kaupungissa yksilö katoaa naamion taakse ja luo itselleen ikään kuin teatteriroolin. Kaupunkilaiseen käyttäytymiseen siis kuuluu oikkuja, teeskentelyä ja pyrkimystä tulla huomatuksi, koska yksilö haluaa erottautua massasta.⁴⁷⁶ Performanssitaidetta lähtökohtanaan pitävä Carlson kiistää teeskentelyn konnotaatiot ja lähtee siitä, että kaupunkilaisen esitys on aina tiedostettua ja kaupunkilainen esiintyy aina jotakuta varten⁴⁷⁷. Näin kaupunkilaisuuden ja maalaisuuden vastakohtaisuudesta poistuu arvottava dikotomia aito–epäaito. Kaupungissa kuuluukin olla esillä!

Rouva Pyy 50-luvun Helsinki koostuu erilaisista osista, joiden välillä hän liikkuu bussilla⁴⁷⁸. Häntä pelottaa mennä lähiöstä keskusta, sillä ensipolven kaupunkilaisena hän ei ole sisäistänyt aikojen kuluessa muotoutuneita kaupunkilaisuuden pelisääntöjä, joissa agraarinen toimeentulokamppailu luonnon kanssa on muuttunut toimeentulokamppailuksi ihmisten kanssa⁴⁷⁹: ”Auto oli jo ehtinyt kaupungille, ja kun hän näki Metsätalon puustikon ja tiesi että kohta ollaan perillä, hän pelkäsi lähteä pois autosta. Taas ihmisten joukkoon, - -.”⁴⁸⁰ *Kaikissa naisissa* mainitut reaali maailmassa tunnistettavat paikat, Metsätalon puustikko, *Äidinrakkaus*-veistos sekä apteekki⁴⁸¹, muodostavat portin, jonka kautta rouva Pyy tulee lähiöstä kaupungin keskusta ja lähtee sieltä pois. Keskusta edustaa paradoksaalista perinteistä modernia kaupunkitilaa ja lähiö uusinta kaupunkitilaa. Kummankin tilan rouva Pyy kokee itselleen vieraana, koska hän ei osaa kummankaan käyttäytymissääntöjä.

5.1. Moderni kaupunkilainen tarvitsee rahaa

”Näyteikkunoita; takkeja, naistenpukuja. Kirjakauppa.”⁴⁸² luettelee rouva Pyy mielessään katsoessaan bussin ikkunasta ulos, kun hän on lähtemässä kaupungista takaisin lähiöön. Näyteikkunat ovat täynnä haluttavia tavaroita, mutta hänellä ei ole omaa rahaa, jotta hän voisi toteuttaa täysipainoisesti kaupunkilaista elämäntyyliä. Lapsilisän hän toteaa olevan ainoa palkkansa ja perintörahat hän on jo ehtinyt tuhлата. Virginia Woolf julistaa teoksessaan *Oma huone*, miten nainen tarvitsee oman huo-

⁴⁷⁶ Sennett 1992: 34–42. Katso myös Karkama 1994: 136, 180.

⁴⁷⁷ Carlson 2006: 19.

⁴⁷⁸ Saarikangas korostaa (2002: 488–489), miten uudessa kaupunkitilassa nopea pisteestä toiseen siirtyminen on modernia ihmisten elämää määrittävää kaupunkilaisuutta.

⁴⁷⁹ Simmel 2005: 41–42.

⁴⁸⁰ Vartio 1960: 120.

⁴⁸¹ Kaisaniemen apteekki sijaitsi 1950-luvulla Liisankadun ja Unioninkadun kulmassa.

⁴⁸² Vartio 1960: 104.

neen ja omaa rahaa ollakseen oma itsensä. Simmel puolestaan toteaa *Raha*-esseessään, että raha on modernin elämän lähtökohta, koska vain se, jolla on rahaa, on vapaa toteuttamaan haaveitaan. Raha on välttämätön kaupungissa olemisen väline, koska rahan voi vaihtaa mihin tahansa toiveeseen. Rahasta on tullut modernin ihmisen jumala: ”rahan kaipuu on rahatalouden aiheuttama pysyvä siehluntila.”⁴⁸³ Rouva Pyy toteaa miehelleen ”rahaan tässä talossa kaatuu kaikki”, kun hän huomaa, että perheen varallisuus ei riitä hänen haaveilemaansa elämäntyyliin, jonka avulla hän haluaa tehdä itsestään erilaisen ja paremman kuin muut.

Sodanjälkeinen 50-luku oli taloudellisen vaurastumisen aikaa ja raha oli keskiluokkaisessa kaupunkilaisperheessä keskeinen puheenaihe. Perheitä kehoitettiin kansantalouden näkökulmasta säästämään ja hankkimaan varallisuutta. Tavoitesäästäjiä kehoitettiin hankkimaan kodinkoneita, ja muun muassa Työtehoseura ja pankit auttoivat perheenemäntiä ”ostamaan oikein”. Samaan aikaan mainonta ja markkinointi loivat uusia moderneja kaupunkilaisia tarpeita.⁴⁸⁴ Rahan avulla alettiin kilpailla elintasosta. Rouva Pyy tietää, että naapurinrouva ostaa krimiturkin talveksi ja yhdessä Pyyin pariskunta toteaa: ”Salosilla on auto.”⁴⁸⁵ Toisten varakkuutta hämmästellään ”ovat ilmeisesti varakasta väkeä”⁴⁸⁶ -kommentilla ja omaa vähävaraisuutta tuskaillaan: ”Sano minulle sitten millä konstilla ovat nousseet muitten ihmisten talot ja rakennukset.”⁴⁸⁷ Suhde rahaan ja kuluttamiseen on sukupuolittunut, sillä mies on kiinnostunut isoista hankinnoista kuten talosta ja autosta, mutta rouva Pyy haluaa ostaa huonekaluja, verhoja ja vaatteita. Paradoksaalista on se, että hedonistinen kulutuskulttuuri syntyi askeettisella 50-luvulla⁴⁸⁸, kun rouva Pyyin kaltaiset keskiluokkaiset naiset alkoivat haluta erilaisia rahalla saatavia tavaroita erottuakseen muista ja vahvistaakseen omaa identiteettiään.

Rouva Pyy valitsee Emma Bovaryn tavoin tuhlailevan elämäntyylin säästeliäisyyden sijaan käyttämällä esimerkiksi perintörahojaan rakastajaansa: ”Voi taivas, mitä kaikki tämä on minulle maksanut. Kaikki automaksut, entä ne herkut, joita olen tuon lohikäärmeen kitaan kaatanut ...”⁴⁸⁹ Hän miettii edelleen, että naisten pitämisen pitäisi olla miehille kallista, mutta rakastajan pitäminen on tullut hänelle itselleen kalliiksi: ”Hullu hän oli ollut, opettanut itse miehelle sen, että

⁴⁸³ Simmel 2005: 61-64.

⁴⁸⁴ Pantzar 2000: 41-83. Katso esimerkiksi Yhdyspankin mainos Kaunis koti -lehdessä 1950/2, joka kuuluu ko. pankin ilmoitusarjaan, jolla neuvotaan perheenemäntiä pitämään raha-asiat järjestyksessä ”vaikeinkin aikoina”. Vaikeat ajat viittaavat sodanjälkeiseen aikaan ja erityisesti Neuvostoliitolle maksettavaviin sotakorvauksiin, jotka saatiin maksetuksi syksyllä 1952.

⁴⁸⁵ Vartio 1960: 24.

⁴⁸⁶ Vartio 1960: 10.

⁴⁸⁷ Vartio 1960: 241.

⁴⁸⁸ Minna Sarantola-Weiss tarkastelee kulutuskulttuurin syntyä 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa tutkimuksessaan *Sohvaryhmän läpimurto* (2003). Monet seuraavilla vuosikymmenillä vahvistuneet kuluttamisen ilmiöt olivat kuitenkin näkyvissä jo 50-luvulla, jolloin keskiluokka alkoi kaupunkilaistua.

⁴⁸⁹ Vartio 1960: 153.

hän oli, muka, omista menoistaan huolehtiva nainen.”⁴⁹⁰ Emma Bovaryn toimintaa ohjaa romantiikan kaipuu, mutta rouva Pyy ei tiedä, mitä hän lopulta on etsinyt rakastajansa sylistä. Hän on halunnut olla samaan aikaan romanttinen heikko nainen, josta mies huolehtii, ja moderni vahva nainen, joka huolehtii itse itsestään. Rakastajan seurassa hän on näytellyt modernia itsenäistä kaupunkilaista naista maksamalla itse laskunsa, mutta kotona hän toteuttaa perinteistä vaimon roolia pyytämällä aviomieheltä rahaa kuin lapsi isältään.

Perintörahoillaan rouva Pyy on ostanut pianon ja taidetta, koska hän on halunnut päihittää elintasokilvassa naapurinsa. Rahan tuoma uusi elämäntyyli – moderni vapaus toteuttaa omia haaveita – ei kuitenkaan kestä kauan, sillä perintörahat loppuvat eikä kotirouvalla ole omia tuloja, paitsi äidin palkaksi mielletty lapsilisä. Pyy pariskunnan talohankkeen yhteydessä paljastuu, että rouva Pyy ei ymmärrä talousasioista mitään. Häntä ei ole tavoittanut nimenomaan naisille ja lapsille suunnattu taloudellinen kasvatus, jota erityisesti pankit harrastivat jälleenrakennuksen vuosina⁴⁹¹.

Rouva Pyy sekoittaa koomisella tavalla jopa pankkien ja kauppojen lyhenteet:

- Mitä ne liikepankit oikein ovat? rouva Pyy kysyi, kun he olivat istuneet juomaan kahvia.
- Etkö sinä nyt sitä tiedä, PYP, KOP ja HOP. Mies lausui jokaisen kirjaimen erikseen kuin olisi tavannut. Rouva Pyy oli kysymäisillään, oliko HOP sama kuin HOK, mutta katsoi parhaaksi olla kysymättä, Mies saattaisi taas luulla hänen vain heittäytyvän tietämättömäksi ja suuttuisi niin kuin usein oli suuttunut, kun luuli hänen leikkivän pientä ymmärtämätöntä naista. (191.)

Pyy pariskunnan keskeinen keskustelunaihe on kuitenkin raha, vaikka rouva Pyy ei pelkästään esitä vaan todella on ”pieni ymmärtämätön nainen”. Mies tekee ylimääräisiä töitä hankkiakseen itseään ja vaimoaan tyydyttävän elintason, mutta rouva Pyy ei kuitenkaan tiedä, mitä töitä hänen miehensä tekee. Miehen kotona tekemät työt ovat hänelle vain ”joku tilaustyö” tai ”ylimääräistä”. Tärkeintä on tietoisuus siitä, että niistä saadaan lisää rahaa. Mies puhuu rahasta omana rahanaan, ei perheen yhteisenä rahana: ”Ei minulla nyt ole mitään ihmeempää rahanpuutetta, - -?”⁴⁹² Rahaa mieheltään pyytäessään rouva Pyy kokee olevansa samanlaisessa tilanteessa kuin isänsä edessä lapsena. Vartio osoittaa *Kaikissa naisissa* sarkastisesti, miten lapsilisää nostava kotirouva on kaukana taloudellisesta riippumattomuudesta, joka on kaupungissa vaadittavan yksilöllisyyden ehto. Maaseudulla

⁴⁹⁰ Vartio 1960: 154.

⁴⁹¹ Panzar 2000: 66-78. Esimerkiksi Pohjoismaiden Yhdyspankin mainoksessa säästäjäperheen sukupuoliroolit sekoitetaan ja perheenäitiä kutsutaan ”perheen rahaministeriksi”. Mainoksessa vedotaan naisten ja miesten roolien sekoittumiseen sota-aikana ja siihen, että sodan jälkeenkin naisten tehtävänä on huolehtia perheen rahavaroista. (mts. 75.)

⁴⁹² Vartio 1960: 22.

isäntä ja emäntä työskentelivät molemmat yhteisen elannon eteen eikä rahaa tarvittu samalla tavalla kuin kaupungissa. Kaupunkilainen kotirouva sen sijaan ei saa työstään palkkaa mutta tarvitsisi omaa rahaa kulutuskeskeisessä kaupunkikulttuurissa.

Pyyn perhe ajautuu vararikkoon ylimitoitettun talohaaveen takia, Bovaryn perhe taas Emman tuhlavuuden takia. Sekä rouva Bovaryta että rouva Pyytä kohtaa huutokauppa: Emman tavaroita kaupitellaan julkisessa huutokaupassa uteliaille kyläläisille. Rouva Pyy järjestää itse huutokaupan pahansuopina pitämilleen ystävättäriille. Huutokauppa-aikomusta julistaessaan hän siteeraa miehelleen Jeesuksen opetuslapsille esittämää kutsua ”mene ja myy kaikki mitä sinulla on ja seuraa minua.”⁴⁹³ Jeesus lausuu *Matteuksen evankeliumissa* sanat miehelle, joka tulee kysymään, miten hän saisi iankaikkisen elämän. Jeesus vastaa, että miehen täytyy myydä kaikki, mitä hänellä on ja antaa rahat köyhille. Miehellä on paljon omaisuutta, ja siksi hän lähtee pettynään Jeesuksen luota pois.⁴⁹⁴ Rouva Pyy turvautuu hädissään kristilliseen etiikkaan, mutta muistaa raamatunkohdan vain osittain ja itselleen edullisesti. Modernin kaupunkilaisen tavoin hän on aikeissa auttaa vain itseään ja ennen kaikkea aikeissa säilyttää kasvonsa. Hän haluaa muuttaa rahaksi kaikki tavaransa, mutta kukaan ei halua ostaa hänen tavaroitaan. Myöskään taidekauppias ja antikvariaatin pitäjä eivät suostu maksamaan juuri mitään hänen tauluistaan ja kirjoistaan. Rahalla hankkimaansa kaupunkilaista habitusta rouva Pyy ei pysty muuttamaan takaisin rahaksi. Tappion hetkellä hokiessaan ”osta, osta, osta” hän kuitenkin tarjoilee huutokauppaan tulleille kahvia ja puolukkapiirakkaa. Jälkeenpäin muistelllessaan ko. tapahtumaa hän muistaa merkitsevän yksityiskohdan: ”oli kasannut tupakkapöydälle amerikkalaisia savukkeita.”⁴⁹⁵ Vararikosta ja rahattomuudestaan huolimatta rouva Pyy haluaa esiintyä hyvin toimeen tulevana keskiluokkaisena mutta hieman boheemina kaupunkilaisrouvana.

5.2. Kaupunki näyttämönä

Kaikkien naisten kahdeksannessa luvussa rouva Pyy on palaamassa rautatieasemalta Rautatienorille saatettuaan ystävättärensä junaan. Asema on kaupungin julkinen läpikulkupaikka, jossa ei ole tapana oleilla. Ohi kulkevat ihmiset pelottavat rouva Pyytä, sillä häntä ahdistaa sekä vieraiden ihmisten kohtaaminen että kohtaamattomuus: ”ja olisi ihmisiä, ihmiskasvoja, ja kuitenkin kuin ei kehtään.”⁴⁹⁶ Asemalla rouva Pyy menettää tuntemuksen itsestään: ”Hän tuskin tiesi, seisoiko tässä, tus-

⁴⁹³ Vartio 1960: 242.

⁴⁹⁴ Matt: 19: 16-22.

⁴⁹⁵ Vartio 1960: 250.

⁴⁹⁶ Vartio 1960: 99.

kin tajusi kuka tässä seiso, seisoiko kukaan.”⁴⁹⁷ Rautatientori on täynnä kaupungille tyypillisiä hermoärsykeitä, joista rouva Pyy pyrkii saamaan tolkkua:

- - jossakin saattoi olla piilossa silmä, jonkin silmä, jossain peitossa tähyilemässä. Saattoi olla, että nuo tuolla, nuo suuret tuntosarvekkaat, eivät tiedä hänestä mitään, eivätkä ehkä nuokaan pienemmät ... Mutta hän vaistosi että hänet oli huomattu. Rouva Pyy liikahti ja kurkottautui katsomaan kelloa. Viisitoista yli yhdeksän. Ja hän katsoi uudestaan, pimeässä taivaalla oli ympyrä. Mutta kun hän käänsi päänsä ja katsoi taas aukiota, hänen kelloksi juuri ajattelemansa loistava pyöreä oli kuin jonkin katse, silmä, ja se tiesi nyt, että hän seiso tässä, muukalainen. Rauhallisena sopivaa hetkeä odottaen silmä vaani: kun tuo tuolla liikahtaa, liikahdan myös minä. Liikahdan ettet huomaa; mutta minä pidän sinua silmällä. Minulla on aikaa, minä pidän sinua silmällä. (102-103.)

Arkinen Rautatientori muuttuu rouva Pyyntä tajunnassa surrealistiseksi tilaksi, jota hallitsee kello. Surrealismi on nimensä mukaisesti realismin ylittävää ”ylitodellista” ja surrealistien tarkoituksena on rikkoa luonnollinen tapa nähdä todellisuus ja etsiä innoitusta unista ja alitajunnasta⁴⁹⁸. Rouva Pyyntä kokemuksessa yhdistyvät kaksi surrealismille tyypillistä kuvaa: kello ja silmä. Salvador Dalin maalasi valuvia kelloja⁴⁹⁹ ja Luis Buñuelin lyhytelokuva *Andalusialainen koira* (1929) alkaa silmän viiltämisellä. Rouva Pyyntä kokemuksessa korostuu jumaluuteen liittyvä kaikkinäkevä silmä, joka voi olla uskonnosta riippuen hyvä tai paha. Rouva Pyyllä silmäksi hahmottuva kello merkitsee vierauden, muukalaisuuden ja yksinäisyyden kokemuksen syvenemistä. Hänet on nähty, mutta näkijä on salaperäinen ja pelottava. Kafkamaisesti hän ei tiedä, kuka häntä valvoo.

Liikenne on modernin kaupunkitilan suoni, ja autoissa konkretisoituvat modernille ominainen päämäärättömältä näyttävä meneminen ja tuleminen. Bussilla kulkevat ihmiset kuvittelevat matkustavansa, vaikka he kulkevat edes takaisin samaa reittiä. Autot rouva Pyy näkee elävinä olentoina, suurina kiiltomatoina, joiden tarkoitusta ja tehtävää hän ei ymmärrä. Siksi hän haluaa inhimillistä anonyymia, pelottavan liikenteen ja tehdä siitä ihmisen näköisen ja kokoisen. Romaanin surrealistisimpia yksityiskohtia on se, kun rouva Pyy elollistaa bussin ja miettii sen kasvoja ja ”sen järkähtämätöntä ajattelemista, sen johdonmukaisuutta.” Hän katselee Rautatientorilla, miten

⁴⁹⁷ Vartio 1960: 99.

⁴⁹⁸ Kallio:1991 [surrealismi]

⁴⁹⁹ Salvador Dalin valuvat kellot (*Muiston pysyvyys*, 1932 Museum of Modern Art, New York) ovat surrealistisen unenomaisuuden kliseytynyt kuva.

bussi pysähtyy, avaa ovensa ja miten siitä purkautuu ulos ihmisiä. Pysähtynyt kuva alkaa elää ja rouva Pyy katsoo sitä kuin mykkäfilmiä, jossa liikutaan epänormaalilla tavalla.

Rouva Pyy arvelee bussin suorittavan suurta ja salaperäistä tehtävää: ”Kukaan ei edes ajatellut, mikä heitä kuljetti edestakaisin, ei ajatellut sen nimeä – ne eivät nähneet miten merkittävä se oli, miten välinpitämätön ja määrätietoinen, miten mielteliäs, miten syvissä ajatuksissa se koko ajan kulki, niin syvissä ettei edes huomannut noita, jotka pitivät sitä niin itsestään selvänä esineenä, - -.”⁵⁰⁰ Rouva Pyy:n kokemuksessa konkretisoituu toisto: bussi kulkee samaa reittiä lähtöpisteestä lähtöpisteeseen, joten meneminen ja tuleminen toistuvat loputtomasti. Kaupungin arki näyttäytyy päämäärättömänä ja mieltä vailla olevana toistona. Rouva Pyy suhtautuu varauksellisesti ja epäluuloisesti kaupunkilaiseen elämänmenoon ja ihmisvirrassa hän kokee itsensä vieraaksi.

Rouva Pyy ei ymmärrä kaupunkilaista kasvottomuutta. Hän kykenee inhimillistämään liikennevälineitä mutta satunnaisista ohikulkijoista hän ei saa otetta. Hän sanoo ”kiitos” miehelle, joka avaa hänelle oven ja jää miettimään, että hänen olisi pitänyt kiittää kohteliaammin. Rouva Pyy ei ole oppinut kaupunkilaista tapaa kohdata ohimennen ihmisvilinässä. Ohikulkijoissa ei ole mitään tuttua, mutta Lauran vieressä junassa istunut maalaisemäntä toimii muistipaikkana, jonka kautta aseman ihmisvilinässä tutunoloinen maalaiselämä palautuu hänen mieleensä. Rouva Pyy muistaa tarkkaan, miltä emäntä näytti ja miten hän oli pukeutunut. Vieraan maalaisemännän habitus on tuttu ja siksi turvallinen toisin kuin ovissa tai portaissa satunnaisesti kohdatut kaupunkilaiset. Maalaisemännän tapaaminen korostaa kaupungissa koettua vierauden tunnetta. Tämä on kuin hänen äitinsä ja tätinsä, jotka seuraavat rouva Pyytä puheissa, ajatuksissa ja unissa:

Ja rouva Pyy:n
mielessä viipyi emännän kuva, tummansininen puku ja
valkea kaulus, vanhat lihavat jäykät kädet pitelemässä
mustaa käsilaukkua polvien päällä, päässä hattu, vihertävää
huopaa. Hän oli näkevinään emännän tulevan kotiinsa,
maalaistaloon, ja ottavan siellä hatun päästään,
oli näkevinään emännän istuvan pöydän ääreen ja lähtevän
navettaan varhain aamulla, pihan poikki. Hiljaisuus,
pimeys, emäntä käveli navettaan ja aukaisi oven ja leh-
mien ääntely kuului pimeästä. (98.)

Muistikuva on visuaalinen ja yksityiskohtainen. Rouva Pyy kertoo mielessään tarkasti jopa emännän vaatteiden värit. Emännän kaupunkiasu kauluksineen, hattuineen ja käsilaukuineen on hänen kaupunkinaamionsa. Rouva Pyy näkee mielessään, miten tämä riisuu itselleen vieraan naamion palatessaan maaseudulle. Junassa nähty kuva on pysähtynyt ja jäykkä. Emäntä istuu pelokkaana pitelemässä kiinni mustasta käsilaukustaan, joka on kuin polville asetettu kaupunkia varten konstruoitu

⁵⁰⁰ Vartio 1960: 101.

minuus. Maalaistalossa ei tarvita sen enempää hattua kuin käsilaukkuakaan! Emännän kotiinpaluuseen liittyvä kuva muuttuu elokuvaksi, jossa rouva Pyy näkee kotoisen kuvasarjan aitanpolulla astelevasta emännästä, mikä syventää hänen omaa vierauden- ja yksinäisyydenkokemustaan: ”Hän olisi yksin, kuulisi äänet, äänen paljouden, ja kulkisi, ja tuntisi todeksi vain tämän ikävän, ja pimeän joka oli äkkiä ympäröinyt hänet. Hän tuskin tiesi, seisoiko tässä, tuskin tajusi kuka tässä seiso, seisoiko kukaan.”⁵⁰¹ Emännällä on turvapaikkansa, kotitalonsa, johon hän palaa, mutta rouva Pyyllä ei ole.

Kaupungin julkiset tilat on perinteisesti mielletty miesten tiloiksi ja yksityiset tilat naisten tiloiksi. Jean Paul Sartren *Inho*-romaanin (1938, suomeksi 1981) päähenkilö Roquentin on säälimätön kaupunkielämän tarkkailija. Hän kulkee sunnuntaina päämäärättömästi pitkin Bouvillen katuja ja tekee havaintoja sekä kaupungista että siellä liikkuvista ihmisistä. Lopputuloksena on havainto: ”Takanani – kaupungissa, sen leveillä, suorilla kaduilla, kaasulyhtyjen kylmässä valossa – riutui viimeisillään kauhistuttavan sosiaalinen tapahtuma: sunnuntai.”⁵⁰² Ihmisvilinä musertaa Roquentin kokemusta itsestään mutta samalla saa hänet tuntemaan itsensä sivulliseksi, kaiken porvarillisen yläpuolella olevaksi näkijäksi. Kaupungissa kulkiessaan rouva Pyy on Roquentin tavoin hukassa ihmisten joukossa:

Ihmisiä tuli ja meni, kiipesi portaita ylös ja portaita alas, käveli yksitellen ja käsikkäin, kulki äänettömänä, jutellen, nauraen. Hän katseli ja kuunteli kuin muistamatta mistä oli tullut, miten joutunut tähän, kuin tuntemattoman viidakon reunaan. Hän näki ihmiset kuin olisi katsellut outojen olentojen liikehtimistä viidakon polkuja pitkin. Hän tiesi vain, että ne olivat tämän seudun asukkaita, ne tulivat ja menivät ja ääntelivät niin kuin sellaiset, joille seutu on tuttu, sen polut tuttuja.

Mutta hän oli tässä muukalainen, vieras, hän ei tuntenut olevansa samaa joukkoa kuin nuo, ei tuntenut teitä. Hän seiso, hän oli varuillaan ja tähyili. (102.)

Toisin kuin Roquentin kaltaiset päämäärättä kuljeksivat miessivulliset rouva Pyy on aina tulossa jostakin tai menossa jonnekin. Hän kulkee rationaalisesti eri rooliensa mukaisesti paikasta toiseen, mutta kesken kulkemisen hän unohtaa erilaiset naamionsa ja astuu sivullisen tarkkailijan asemaan. Kaupunki rinnastuu viidakkoon ja siellä kulkemiseen liittyy alkukantainen vieraan pelko. Paradoksaalisesti kaupungissa, jossa Simmelin mukaan⁵⁰³ ihmisen pitäisi reagoida älyllisesti, rouva Pyy reagoi tunnevaltaisesti. Hänen ihmisvilinässä kokemansa ahdistuneisuus ilmenee fyysisinä oireina

⁵⁰¹ Vartio 1960: 99.

⁵⁰² Sartre 1981: 84.

⁵⁰³ Simmel 2005: 29.

kuten silmien kirvelemisenä, päänsärkynä ja väsymyksenä, joita pidetään modernin kaupunkielämän vitsauksina.

Mies ja nainen ravintolassa

Asemalla kohdataan ohimennen vieraita ihmisiä, mutta ravintolassa rakennetaan peilimaailmaa, jossa vieraat ihmiset keskittyvät tarkkailemaan toisiaan ja toisiin tekemäänsä vaikutusta. Ihmiset ovat olemassa toisilleen katseen kautta, jolloin ulkoisesta olemuksesta tulee keskeinen minuutta määrittävä tekijä. Ravintola on myös ystävyuden tai romanttisen rakkauden kulissi, jossa intiimi hetki on julkista näyttäytymistä. 50-luvulla naisten oli sopivaa mennä ravintolaan vain miesseuras-⁵⁰⁴, joten naisella ei ollut mahdollista rakentaa ravintolassa omaa sosiaalista identiteettiään kuten esimerkiksi tavarataloissa, joissa naiset saattoivat vapaasti liikkua keskenään⁵⁰⁵.

Rouva Pyy on tapaillut rakastajaansa ravintoloissa ja kerta toisensa jälkeen hän on odottanut romanttisia kohtaamisia, mutta mies ei ole ollut hänelle sellainen peili, josta hän olisi nähnyt toivomansa kuvan: ”Hän oli odottanut että mies olisi sanonut hänelle, naiselle, mikä hän oli. Nainen tahtoi nähdä itsensä miehen kautta, kuin vasta tämän silmien kautta näkisi itsensä.”⁵⁰⁶ Viimeisenä yhteisenä ravintolailtana rouva Pyy katsoo itseään monesta eri peilistä ikään kuin kartoittaakseen tilanteensa ja alkaakseen rakentaa identiteettiään uudelleen ilman rakastajan suoma peiliä. Hän toteaa olevansa miehen pitämä huora eikä mies kiellä sitä. Hän näkee itsensä miehen silmin rumana ja mitättömänä:

Sitten hän tuijotti miestä pää koholla, ja oli kuin hän olisi nähnyt itsensä sivusta, ulkoa päin: ilkeä ilme silmissä, pää koholla, kädet vapisten hän katsoi miestä ja oli itseensä tyytyväinen. Tietysti olen nyt kauhean näköinen hänen silmissään, mutta sitäpä juuri haluan. Olla kerrankin se mikä olen. (157.)

Rouva Pyy ei halua enää esittää miehelle mitään, vaikka mies syyttääkin häntä dramaattisuudesta ja traagillisuudesta. Aikaisemmin hän on yrittänyt näytellä viisaampaa kuin on ja pelännyt menettävänsä viehätysvoimansa miehen silmissä ”tällaisena tyhmänä pienenä rouvasihmisenä”. Paradoksaalisesti rakastaja pitää rouva Pyyn tunteiden osoittamista teatterina mutta varsinaista tämän esittämää teatteria mies ei ole huomannut. Kaupunkilaisuudessa aitouden ja epäaitouden vastakohtaisuus on liudentunut, joten kohtaamisissa on kyse vain erilaisista performansseista.

⁵⁰⁴ Katso *Käytöksen kultainen kirja* (1954), jossa määriteltiin keskiluokan käytöstapoja.

⁵⁰⁵ Katso Karkama (1994: 121-140) ja Kortelainen (2005: 15-20).

⁵⁰⁶ Vartio 1960: 165.

Rouva Pyy on valmis riisumaan naamionsa, koska suhde ei enää merkitse hänelle mitään. Mies yrittää ylläpitää suhdetta edelleen tavoittelemalla pöydän alla rouva Pyy'n jalkaa mutta tämä toteaa kuivasti: ”Älä yritä lämmittää keittoa, se on kerta kaikkiaan hapantunut.”⁵⁰⁷ Hän ei myöskään anna miehen sytyttää savukettaan vaan haluaa toimia korostetun itsenäisesti. Moderni urbaani nainen poltti 50-luvulla tupakkaa toisin kuin maaseudun naiset. Itsenäinen nainen myös sytytti itse tupakkansa. Rouva Pyy haluaa osoittaa rakastajalleen, että tämän valta häneen on päättynyt:

Hän oli ottanut savukkeen ja huomasi naputtaneensa sitä kaksi kertaa pöytää vasten kuin olisi antanut merkin. Kun hän näki sytytetyn tulitikun miehen kädessä hän otti sen ja sytytti savukkeensa itse. (157.)

Mies pyytää, että rouva Pyy ei järjestäisi hysteerisiä kohtauksia ja häntä kiusaa se, että ”meitä katsotaan”. Rouva Pyy tietää kuten mieskin, että nimenomaan naista katsotaan, koska tämä on juovuksissa ja käyttäytyy naiselle sopimattomalla tavalla. Rouva Pyy ei halua huonon naisen leimaa ja siksi häntä häiritsevät erityisesti ravintolahenkilökunnan katseet. Hän näkee tarjoilijan yleistävän näkemänsä: ”tuon olen nähnyt, olen nähnyt monta kertaa.” Samaan tapaan hän uskoo hovimestarin arvelevan, että hän on jälleen yksi humalaan juotettu nainen. Selvittääkseen juopumustaan – ja toisaalta koko suhteen aikaista päihtymystään – rouva Pyy kiinnittää huomiota ravintolasalin yksityiskohtaan, pianoon, jota hän nimittää flyygeliksi. Viimeiseen saakka hän yrittää olla hienompi ja sivistyneempi kuin on!

Ravintolassa rouva Pyy tarkkailee itseään ja miestä ulkopuolisen silmin kehystämällä itsensä ja tämän erilaisiksi kuviksi. Raadollisessa omakuvassaan hän näkee miehen silmin sivuprofiilinsa: ”oli kuin hän olisi nähnyt itsensä sivusta, ulkoa päin: ilkeä ilme silmissä, pää koholla, kädet vapisten - -.”⁵⁰⁸ Hissin peilistä rouva Pyy näkee viimeisen kerran samassa kuvassa itsensä ja rakastajansa. Mies ja nainen eivät kuitenkaan ole kuvassa enää rinnakkain vaan sivuttain kääntyneinä erillään toisistaan:

Mutta peilistä katsoi nainen ja hän tiesi kuka se oli. Ja takana sivuttain seisoi mies. Sivuttain, jotteivät hänen kasvonsa olisi enää tuon naisen kasvojen vieressä. Ei miehen tarvitse seisoa sivuttain. Ja hän kääntyi, ja nainen peilissä kääntyi, vihreässä takissa oli krimikaulus - -. (165.)

⁵⁰⁷ Vartio 1960: 159.

⁵⁰⁸ Vartio 1960: 157.

Viimeisessä kuvassa rouva Pyy katsoo itseään ja rakastajaansa etäältä. Peilissä näkyvä pariskunta on kuin mikä tahansa kaupungin lukuisissa ravintoloissa vieraileva pariskunta – mies ja nainen. Merkittävää on se, että huomio kiinnittyy vaateen vihreään väriin (toivon väri) ja mahdolliseen arvoon (krimikaulus). Kokemiensa nöyryytysten jälkeen rouva Pyy on tyytyväinen, että tyylikkäästään vaatteet ylläpitävät hänen kaupunkilaista habitustaan ja hän näyttää ulkopuolisen silmin edelleen kunnialliselta naiselta. Tärkeintä kaupunkilaisten esityksissä on kulissien ja naamioiden säilyminen moitteettomina.

5.3. Lähiö naisten kilpailun näyttämönä

50-luvulta alkaen lähiössä syntyi uusi yhteisöllisyyden muoto, kun samaan aikaan samaan taloon muuttaneet naapurit alkoivat seurustella keskenään. Erityisesti kotona työskentelevät kotirouvat hakivat seuraa toisistaan. He kokivat itsensä yksinäisiksi viettäessään päivänsä lasten kanssa kotona ilman aikuisseuraa, ja siksi he halusivat löytää vastaavassa tilanteessa olevista naisista ystäviä, joille uskoutua ja kertoa huoliaan. Kortteisen mukaan kotirouvien suhteita leimasi uteliaisuus muiden elämää kohtaan ja tarve verrata omaa elämää toisten elämään.⁵⁰⁹ Ensipolven kaupunkilaiset rakensivat modernia yksilöllisyyttä ottamalla etäisyyttä perinteeseen ja luomalla itseä omien pukeutumisen ja sisustusvalintojen kautta⁵¹⁰. Vartio kuvaa *Kaikissa naisissa*, miten naapurinrouvien välinen sosiaalinen kanssakäyminen tapahtuu tavaroiden kautta ja miten rouva Pyyin sosiaalinen identiteetti on sidoksissa siihen, millaisia tavaroita hänen kotonaan on, millaisista tavaroista hän unelmoi ja millaisia tavaroita naapurinrouvilla on. Tarkastelen rouva Pyyin tavaroiden kautta tapahtuvaa sosiaalista erottautumista Bourdieun distinktio-teoriassaan esittämän *hyvän maun* -käsitteen avulla. Maalta kaupunkiin muuttanut opintonsa ylioppilastutkintoon päättänyt rouva Pyy on bourdieulainen sosiaalinen nousukas, joka on kiinnostunut korkeakulttuurista ja joka pyrkii omaksumaan elitistisen hyvän maun muun muassa sisustusharrastustensa avulla.

Rouva Pyy toteaa kotinsa näyttävän ”jonkun näytelmän lavastukselta”⁵¹¹, mutta hänen käsikirjoituksestaan näyttää puuttuvan parenteesi. Keskiluokkainen moderni koti oli vasta muotoutumassa 50-luvulla, eikä rouva Pyyin hyvin tuntema agraarinen kodin malli ollut siirrettävissä lähiökotiin. Moderni sisustaminen alkoi modernin arkkitehtuurin tavoin vaikuttaa 50-luvulla myös tavallisten ihmisten arkeen. Kymmenluvun puolivälissä luovuttiin kulutustavaroiden säännöstelystä, joten niukkuuden ajan jälkeen uusien tavaroiden haaveilemisesta ja hankkimisesta tuli tärkeä osa

⁵⁰⁹ Kortteinen 1982: 76-79.

⁵¹⁰ Katso esimerkiksi Sarantola-Weiss 2003: 356.

⁵¹¹ Vartio 1960: 14.

ihmisten elämää. Matka kohti kulutusyhteiskuntaa oli alkanut: keskiluokka alkoi säästää pesukonetta, autoa tai omaa asuntoa varten. Rouva Pyy pyrkii sisustamalla tekemään rivitalokodistaan ajanmukaisen ja naapurustossa kilpailukykyisen näyttämön, jossa hän saattaa esiintyä sivistyneenä ja hienostuneena kaupunkilaisrouvana. Vähävaraisuuttaan ja koulutuksensa puutteellisuutta hän kompensoi julistautumalla hyvän maun haltijaksi.

”Minulla on hyvä maku”

Kaikkien naisten ensimmäisessä luvussa rouva Pyy seuraa ikkunasta uusien naapureiden muuttoa. Muutto on intiimiä teatteria, jossa paljastetaan lavasteet ja kulissit: ”- - samat vanhat huonekalut vaikka asunto on uusi, ja pitää näyttää elämänsä vieraille ihmisille.”⁵¹² Rouva Pyy katsoo uteliaasti – ja pahansuovasti – ikkunaverhon takaa tätä näyttämistä ja kommentoi miehelleen naapureiden huonekaluja:

– **Niillä on** kristallinen kattokruunu, hän sanoi ja kääntyi ikkunasta pois. – Se oli kyllä kaunis kruunu, vaikka **minä en ymmärrä**, miten se sopii tällaiseen kattoon. **Minä en laittaisi** tuohon kattoon kristallikruunua, ajattele – hän viittasi ylös – miltä sellainen näyttäisi tuossa riippumassa. Vain katto kuin jossain vinttihuoneessa, ja nuo ruskeat lankut, kuin jonkun tuvan kattoparruja. **Minun mielestäni** tähän ei sovi muu kuin aivan moderni tai sitten joku yksityinen kaunis vanha esine, mutta ei tyylihuonekalut eikä kristallikruunu. (10-11.)

Rouva Pyy retoriikka viittaa 50-luvun arkiestetiikkakeskusteluun, jota käytiin esimerkiksi laajalevikkisessä *Kaunis Koti* -sisustuslehdessä. Siinä välitettiin makukäsityksiä ja esineiden järjestyssääntöjä keskiluokalle⁵¹³, jolle lehden lanseeraama pelkistetty sisustaminen, ”spartalainen koti”, oli erottautumista edellisten vuosikymmenten ”chippendalehapsuista”. *Kaunis koti* -lehti loi käsityksen siitä, millainen on ”sivistynyt ja kaunis suomalainen koti”⁵¹⁴. Sisustuslehden hengessä rouva Pyy esittää mielipiteitään (minun mielestäni, minä en laittaisi) sekä ironisen retorisen toteamuksen, johon sisältyy ylemmyyden tunto omasta hyvästä mausta (minä en ymmärrä). Myös kysymykset (miten se sopii, miltä sellainen näyttäisi) korostavat kysyjän omaa asiantuntemusta. Uusista naapureista hän käyttää miehelleen puhuessaan ne-demonstratiivipronomia eikä persoonapronominia he, millä

⁵¹² Vartio 1960: 13.

⁵¹³ Altti Kuusamo, 1992: 165. Taideteollisuusyhdistys perusti *Kaunis Koti* -lehden 1948 ja sitä kustansi *Valiolehdet* vuoteen 1972 saakka, jolloin se sulautettiin *Avotakkaan*. *Kaunis Koti* -lehti keskittyi taajama- ja kaupunkikoteihin. Maalaiskodeista siinä kirjoitettiin vähän. (Paatero 1994, 187-168.) Sarantola-Weissin mukaan (2003: 107) *Kauni koti* -lehdessä säilyi aikaisempien vuosikymmenten kansanvalistusihanne.

⁵¹⁴ Sarantola-Weiss 2003: 107.

hän osoittaa, että uudet naapurit ovat sekä vieraita että alempiarvoisia kuin hän. Rouva Pyy identifioituu sisustuslehtien asiantuntijoihin, jotka ovat legitimoineet käsityksen hyvästä mausta. Uusien naapureiden huonekalut – kattokruunu ja kultakehyksinen peili, piano, sohva ja nojatuolit, joissa on leijonankäpäliä muistuttavat jalat – viittaavat chippendalesisustukseen, mikä on osoitus hyvän maun puutteesta. Rouva Pyy arvioi uudet naapurit omaa perhettään varakkaammiksi, mutta varakkuus ei merkitse heidän kohdallaan tyyliä, mikä lievittää rouva Pyy:n naapureitaan kohtaan tuntemaa kateutta.

Rouva Pyy arvioi myös oman kotinsa lavastusta. Katse kiinnittyy epämiellyttäviin yksityiskohtiin:

Hän katsoi toiseen huoneeseen. Oviverhossa oli **rasvatahroja**, hän oli nähnyt ne siinä jo eilen, mutta nyt hänen katseensa pysähtyi niihin. Lapset, hän ajatteli, niin kauan kuin lapset ovat tuossa iässä, ei kannata yrittää mitään. Ja hän katsoi huonetta, olohuonetta, ja näki **naarmut** tuolien jaloissa ja käsinojissa. Ne olivat olleet niissä jo niin kauan, että hän oli tottunut. Päälliset olisi uusittava, hän oli katsellut kankaita. Huonekalut näyttivät **rumilta**. Täällä oli **köyhän näköistä**. (17-18.)

Rouva Pyy näkee oviverhon rasvatahrat, naarmuuntuneet tuolinjalat ja rumat tuolinpäälliset. Käytössä kuluneet tavarat merkitsevät elettyä elämää, mutta ne ovat myös osoitus vähävaraisuudesta. Huonekaluihin jääneet arjen jäljet näyttävät ankeilta ja ikäviltä. Pettymystään rouva Pyy lievittää uskomalla omaan tyyliin. Hän on katsellut kankaita ja hän tietää, mitä hän ostaisi, jos hänellä olisi rahaa. Sen puutteen hän kompensoi vetoamalla toistuvasti omaan hyvään makuunsa, jota ei rahalla voi ostaa: ”Minun mielestäni tähän ei sovi muu kuin aivan moderni tai sitten joku yksityinen kaunis vanha esine, mutta ei tyylihuonekalut eikä kristallikruunu.”⁵¹⁵ Rouva Pyy:n ihanteena on moderni vaalea spartalainen koti, jossa korkeintaan jokin yksityiskohta viittaa perheen historiaan.

Kaunis koti -lehdessä esiteltiin 50-luvulla, miten persoonallisessa modernissa kodissa yhdistetään vanhaa ja uutta⁵¹⁶. Samaan tapaan *Joka kodin sisustusoppaassa* (1953) neuvottiin sisustajia: ”Voimme tietysti käyttää yksityisiä vanhoja huonekaluja ja muita sisustusesineitä nykyaikaisen kotimme täydentäjinä ja pehmentäjinä. Monet vanhat esineet sopivatkin hämmästyttävän hyvin nykyaikaisten huonekalujen rinnalle, ja jos ne kaiken lisäksi liittyvät esimerkiksi lapsuutemme tai esivanhempiemme elämään, on niillä oma tunnelmaa luova arvonsa jo pelkän tämän takia.”⁵¹⁷

⁵¹⁵ Vartio 1960: 11.

⁵¹⁶ Niironen 1955.

⁵¹⁷ Mäenpää & Mäenpää 1953. Sarantola-Wiessin mukaan (2003: 109-110) 50-luvulla ilmestyi useita sisustus- ja kodinhoito-oppaita, joiden tavoitteena oli nykyaikaistaa kotia ja tehdä arkielämästä viihtyisää. Sisustusneuvoilla ohjattiin muun muassa valitsemaan oikeita värejä, valaisemaan oikeaoppisesti ja asettelemaan tauluja tyylikkäästi.

Funktionaalisten huonekalujen joukkoon haluttiin jotakin omaperäistä ja käsintehtyä. Vanhoista aitoista ja maalaistalojen ullakoilta löytyi kirnuja ja rukiinlapoja muistuttamaan agraarisista juurista. Ajan hengen mukaisesti myös rouva Pyy on tuonut palan maaseutua kaupunkiin, kun hän on raa-
hannut kaupunkiasuntoonsa navetan parvelta löytämänsä vanhan kaapin

Rouva Pyy inhimillistää perintökaapin lähestymällä ja koskettamalla sitä kuin elollista olentoa: ”Hän katsoi kaappia, meni sen luokse, kosketti ovea kämmenellä, kuljetti sormeaa oven pystyjä uurteita pitkin.”⁵¹⁸ Paradoksaalista on se, että rouva Pyyllä on emotionaalisempi suhde perintökaappiin kuin perheenjäseniinsä:

Hän otti pari askelta taakse, pysähtyi ja katsoi kaappia pää kallellaan, kuin kaappi olisi ollut jokin veistos, moderni, josta ei tiedä mikä se on. Kaappi oli oven vieressä. Se oli vaaleaksi maalattu.
– Ajattele, että ne eivät tahtoneet antaa minulle tätä kaappia, joka ennen aina oli tuvassa. Sanoivat että eivät tienneet minne se oli joutunut. Eivätkä ne siitä välittäneet, mutta epäilivät, että se on arvokas, kun minä sitä kysyin. Ja minä löysin sen navetan parvelta. (11.)

Kaupunkiasunnossa talonpoikaiskaappi on osoitus hyvästä mausta, jota rouva Pyy haluaa naapureilleen osoittaa, mutta se toimii myös merkityksellisinä henkilökohtaisena muistipaikkana. Bachelard tarkastelee kaappia kotoisuuden tilana. Hänen mukaansa se liittyy omistajansa historiaan, koska kaapin olemukseen kuuluu, että se kätkee, muistaa ja säilyttää⁵¹⁹. Kaappi muistuttaa rouva Pyytä sekä lapsuudenkodin lämmöstä että ikävistä perintöriidoista. Samalla se on merkittävä osa nykyisyyttä. Vanha kaappi on yhtä aikaa vieras, jota rouva Pyy luonnehtii ”joksikin veistokseksi, moderniksi, josta ei tiedä mikä se on” ja tuttu, jonka tila ja ulkonäkö identifioidaan yksinkertaisin päälausein: ”Kaappi oli oven vieressä. Se oli vaaleaksi maalattu.”⁵²⁰ Kaappi ilmentää rouva Pyyntä ristiriitaisia tunteita menneisyyttä kohtaan. Hän ei tiedä, miten hänen tulisi suhtautua yhtä aikaa tuttuun ja vieraaseen huonekaluun. Toisaalta hän haluaa pitää kiinni idealisoidusta menneisyydestään ”minä olen sentään talosta”, toisaalta kaappi muistuttaa häntä lapsuuden ja nuoruuden lopullisesta päättymisestä.

⁵¹⁸ Vartio 1960: 11.

⁵¹⁹ Bachelard 2003: 199-211.

⁵²⁰ Vartio 1960:11.

Sivistyneen ihmisen kirjahylly

Muuton seuraamisen yhteydessä *Kaikkien naisten* ensimmäisessä luvussa rouva Pyy miehineen järjestelee kirjahyllyä⁵²¹. Kohtauksessa kangastelee Charles Bovaryn kirjahylly, jolla osoitetaan, miten mitätön maalaislääkäri on ammatillisesti: ”Lääketieteellisen Sanakirjan avaamattomat niteet, joiden paperikannet olivat sentään ränstyneet kaikissa niissä huutokaupoissa, joiden kautta ne olivat kulkeneet, täyttivät melkein yksinään honkapuisen kirjakaapin kuusi hyllyä.”⁵²² Charlesin kirjahylly on kulissi, jolla hän näyttää ulkopuolisille, että hän on oppinut lääkäri, mutta todellisuudessa Charles ei ole vaivautunut edes leikkaamaan kirjan sivuja auki. Charlesin tavoin *Kaikissa naisissa* keskiluokkainen kotirouva pyrkii näyttämään sivistyneeltä ihmiseltä kirjahyllyn avulla. Huvittavaa on, että Emma Bovary sentään luki kirjoja, mutta rouva Pyy ja Charles Bovary rakentavat kirjoilla pelkkää oppineen ja sivistyneen ihmisen kulissia.

Kirjahylly kuului 50-luvulla moderniin kaupunkilaiseen elämäntyyliin ja siihen liittyi sosiaalinen viesti, jonka Ritva Sievänen kiteytti vuonna 1959 *Kaunis koti* -lehden artikkelissa *Edustushylly vai kirjahylly*: ” - - nykyinen kirjahyllymme on ensi sijassa näyttävä esine, perheen varallisuuden ja sivistystason forum, jolle asetetaan paitsi kirjoja myös taide- ja taideteollisuusesineitä”.⁵²³ Kirjahylly paljastaa omistajansa sosiaalisen statuksen, mutta myös kirjahyllyä tarkasteleva vieras kertoo jotakin itsestään. Vieraillessaan rakastajansa kanssa keskellä yötä vieraan miehen asunnossa rouva Pyy yrittää pelastaa kasvonsa kirjahyllyn avulla: ” - - Rouva Pyy oli siirtynyt tuoilta ovenpieleen kirjakaapin luo; katsellut kirjoja jottei luultaisi sentään aivan kadulta otetuksi, - -”.⁵²⁴ Bourdieun distinktioteoriassa kulttuurinen pääoma esineellistyy muun muassa kirjahyllyssä oleviksi kirjoiksi⁵²⁵ – kirjojen lukemisesta ei kuitenkaan puhuta mitään.

Eero Ojanen toteaa kirjassaan *Sivistyksen filosofia*, miten *sivistys*-käsitteelle ei ole mitään täsmällistä määritelmää. Arkipuheessa se liittyy koulutukseen, tietoon ja oppimiseen sekä ulkonaisiin tapoihin että käyttäytymiseen.⁵²⁶ Bourdieulaisittain ajateltuna sivistys on olemassa vain, jos voidaan olettaa myös se, mikä ei ole sivistystä⁵²⁷. Tästä on vedettävissä yksinkertainen johtopäätös: koulutettu, opintonsa loppuun suorittanut henkilö on sivistynyt, mutta kouluttamaton tai

⁵²¹ Ennen toista maailmansotaa kirjat säilytettiin lasiovilla varustetuissa kirjakaapeissa. Sodan jälkeen yleistyivät avohyllyt, joiden katsottiin paremmin sopivan ”käytännön kirjallisuudelle”. (Sievänen 1959.)

WSOY alkoi markkinoida 1930-luvulla ”Sivistyskodin kirjastoa”, jolloin kirjasarjoja tarjottiin edullisesti ja kylkiäisenä tuli ilmainen kirjahylly. (Sarjala 2006: 37; Rahiala 2006: 53-55.)

⁵²² Flaubert 1984: 34.

⁵²³ Sievänen 1959. 50-luvulla ihmisiä kuvattiin usein kirjahyllyn äärellä. Tausta oli viesti katsojalle kohteen lukeneisuudesta. Otavan historiassa (1990) on muun muassa Marja-Liisa Vartiosta kuva, jossa hän selailee kirjaa kirjahyllyn äärellä (mts. 165).

⁵²⁴ Vartio 1960: 170.

⁵²⁵ Saaristo & Jokinen 2004: 177; Bourdieu 1984: 260-267.

⁵²⁶ Ojanen, Eero 2008: 6-7.

⁵²⁷ Saaristo & Jokinen 2004: 180.

opintonsa kesken jättänyt ei ole. Rouva Pyytä harmittaa, että hän on pelkkä ylioppilas. Hän yrittää ”paikkailta sivistystään” eli näyttää – hän itsekin tiedostaa lavastamisensa – naapureilleen, että hän on ”sivistynyt ihminen”. Merkittävä, varsin näkyvä keino osoittaa sivistyneisyytensä on rakentaa olohuoneeseen omistajansa sivistyneisyyttä ilmentävä kirjahylly.

Käytöksen kultaisessa kirjassa suositeltiin 50-luvulla kahta eri tapaa järjestää kirjat hyllyyn. Ensimmäinen ehdotus oli järjestää yhtenäiseen tyyliin sidotut kirjat omistajansa ajatusten mukaiseen järjestykseen. Toisessa ehdotuksessa painotettiin omistajan elävää suhdetta itse kirjoihin ja kehoitettiin järjestämään kirjahylly sen mukaan. Tällöin ulkomuoto olisi sivuseikka, mutta kirjastosta tulisi kiinnostavampi.⁵²⁸ Rouva Pyyllä on tärkeää, että kirjat ovat aakkosjärjestyksessä – selkeässä mutta mielikuvituksettomassa ja persoonattomassa järjestyksessä. Aakkosjärjestys tai kirjojen ulkonäköön perustuva järjestys paljastaa, että kirjojen omistajalla ei ole henkilökohtaista suhdetta omistamiinsa kirjoihin:

Ja hän mietti, että ehkä olisi sittenkin parasta laittaa kaikki kirjat samaan paikkaan, vaikka hän ensin oli suunnitellut, että osa niistä vanhat nahkaselkäiset tummat kirjat, Tietosanakirjat ja muut sellaiset, joita ei koskaan luettu, pantaisiin tuonne sisäparvekkeen ulkonevalle reunalle, ne olisivat siellä käyneet koriste-esineistä. Mutta kun hyllykkö on noin vaalea, olisi parempi sijoittaa tummakantiset kirjat siihen – mutta pitäisikö ne laittaa ylävai alahyllyille, vai pitäisikö jakaa eri paikkoihin? Mutta silloin menisi aakkosjärjestys sekaisin. Kyllä ne täytyisi järjestää nyt aivan toisin. (9.)

Rouva Pyy identifioi kirjojaan sidosasun ja värin perusteella ja kutsuu niitä ylimalkaisesti ”vanhat nahkaselkäiset tummat kirjat” ja ”tietosanakirjat ja muut sellaiset”. Ensiksi mainitut kirjat kertovat omistajansa kytköksistä vanhaan sivistykseen, sillä ennen sotia myytiin kokonaisia ”sivistyskodin kirjastoja”⁵²⁹, mikä tarkoitti yhtä aikaa myytävää kokoelmaa kansalliskirjallisuuden merkkiteoksia, tietoteoksia, maailmankirjallisuutta ja kuvateoksia, joilla oli yhtenäinen sidosasu. Nahkaselkäiset kirjat indikoivat paitsi omistajansa sivistyneisyyttä myös varakkuutta. Tietosanakirjasarjoja markkinoitiin 1900-luvulla jokaiseen kotiin – vähävaraisiin koteihin vähittäismaksulla. *Tietosanakirjalla* eli ”Isolla mustalla”, *Pienellä tietosanakirjalla* tai myöhemmin 1960-luvulla *Uudella tietosanakirjalla* pyrittiin luomaan suomalaisiin koteihin sivistynyttä vaikutelmaa.⁵³⁰ Tietosanakirjoja tai ”nah-

⁵²⁸ Elmgren-Heinonen 1956: 86.

⁵²⁹ Sarjala 2006: 37.

⁵³⁰ Sarjala 2006: 40, 46-49. *Tietosanakirja* (10 osaa) ilmestyi vuosina 1909-1922, *Pieni tietosanakirja* (4 osaa) vuosina 1925-1928 ja *Uusi tietosanakirja* (24 osaa) vuosina 1960-1966. *Uuden tietosanakirjan* ensimmäisen osan sai tilata veloitukselta. Siksi se löytyy edelleen monen suomalaiskodin kirjahyllystä.

kaselkäisiä tummia kirjoja” ei rouva Pyy toteamuksen mukaan kuitenkaan lueta, mutta ne ovat tärkeitä kirjahyllyssä, koska ne antavat omistajastaan sivistyneen kuvan. Tärkeintä on, miltä kirjat näyttävät kirjahyllyssä, jos vieras sattuisi katsomaan kirjahyllyä.

Rouva Pyy kirjahyllyssä on taidekirjoja, koska hän harrastaa kuvataiteita ja jopa lukee niitä, koska osaa siteerata niitä Italian-matkallaan: ”Hän meni kirjahyllyn luo ja muutti Värien mestareita alle ja pani Sivistyssanakirjan muitten sanakirjojen viereen, - -.”⁵³¹ *Sivistyssanakirjan* nimellä ilmestyi 1900-luvulla lukuisia vierassanojen suomennosvalikoimia. Sivistyssanoilla eli kieleen mukautumattomilla lainasanoilla viitataan yhteiseen länsimaiseen kulttuuriperintöön ja niillä osoitetaan kuuluminen oppineiden ja sivistyneiden ihmisten joukkoon. Rouva Pyy toteaa ”paikkai-levansa sivistystään”, jolloin voidaan olettaa, että rouva Pyy jopa lukee sivistyssanakirjaa.

Rouva Pyy arvostaa klassisia opilliseen sivistykseen liittyviä vierasperäisiä sanoja, mutta karsastaa moderneja kielen variaatioita. Hän haluaa lastensa puhuvan ”oikeaa suomea” eikä ”sitä kauheaa sakilaiskieltä”⁵³². Maalta kaupunkiin muuttaneet, usein ulkotöitä tekevät nuoret miehet⁵³³, sakilaiset, edustavat hänelle sivistyksen kääntöpuolta: röyhkeää käytöstä, vetelehtimistä ja slangin käyttöä. Rouva Pyy ei salli lastensa lukevan sarjakuvia, joissa huonoa kieltä puhuvat ”gangsterit ovat sankareita”. Hän kieltää lapsiltaan myös iskelmät, koska hän näkee itse niitä kuunnellessaan ”vain takapuoltaan vaapottavia perverssejä ihmisiä”. 50-luvulla käytiin monenlaisia kulttuurisotia, joissa yksi rintamalinja kulki siten, että korkeakulttuuri ja kansanperinne liittoutuivat populaarikulttuuria vastaan. Paradoksaalisesti modernia elämäntyyliä tavoitteleva rouva Pyy halveksii populaarikulttuuria, joka oli nimenomaan osa modernia kaupunkilaista kulttuuria, ja pyrkii samaistumaan korkeakulttuurin, joka edusti perinteisiä arvoja. Rouva Pyy kirjahylly edustaa korkeakulttuuria ja siksi sinne eivät mahdu salapoliisiromaanit, joita hän kuitenkin lukee öisin, kun ei saa unta. Sivistynyttä esittävä rouva Pyy riisuu yöksi naamionsa ja lukea sellaisia kirjoja, joista hän oikeasti pitää. Nauttiessaan tästä ”salailosta” rouva Pyy muistuttaa Goffmanin luonnehtimia 50-luvun amerikkalaisia kotirouvia, jotka jättivät harkitusti *The Saturday Evening Post* -lehden ajelehtimaan olohuoneen pöydälle mutta jotka kätkivät *True Romance* -lehden makuuhuoneeseen ja perustelivat tätä toteamuksella ”täytyyhän siivoojalla olla jotakin lukemista”⁵³⁴.

⁵³¹ Vartio 1960: 14. Rouva Pyy taideharrastusta käsittelen tutkimukseni neljännessä (vanha taide) ja kuudennessa (moderni taide) luvussa.

⁵³² Vartio 1960: 223.

⁵³³ *Nykysuomen sanakirja 3* 1989: 23 [sakilainen].

⁵³⁴ Goffman 1971: 51-52.

Auringonkukkaverhot kätkevät ja paljastavat

Rouva Pyy ostaa Artekista⁵³⁵, joka edusti 50-luvun Suomessa elitististä hyvää makua, auringonkukkakuvioidut verhot. Hän haluaa valita ikkunoihinsa ”jotain erikoista, iloista ja rohkeaa”, vaikka miehen mielestä verhoiksi olisi kelvannut ”jotakin yksiväristä, harmaata”. Rouva Pyy vertaa ostamaansa kukkakangasta Vincent van Goghin *Auringonkukkaa*-maalaukseen⁵³⁶, millä hän korostaa tavoittelemansa taiteentuntijan identiteettiä. Van Goghin omaperäinen taide kummastutti 1800-luvun ranskalaista taideyleisöä ja paralleelisesti rouva Pyy olettaa, että hänen verhonsa tekevät saman vaikutuksen rivitalonaapureihin. Värikkäiden verhojen avulla hän pyrkii erottautumaan naapureistaan ja osoittamaan hyvää makuaan. Rouva Pyy käy itse ikkunan takana katsomassa – ja pakottaa miehensäkin katsomaan – , miltä verhot näyttävät kadulle. Hän haluaa varmistua, että hänen kotinsa näyttää muiden silmin siltä, miltä hän haluaa sen näyttävän.

Ikkunaverhot suljetaan ja avataan sen mukaan, mitä naapureille ja ohikulkijoille halutaan näyttää. Verhoillaan rouva Pyy haluaa suojella yksityisyyttään ja näyttää paremmalta kuin naapurinsa. Hän uskoo, että auringonkukkakuvioidut verhot saavat hänen kotinsa näyttämään ulospäin iloiselta ja rohkealta, vaikka arki niiden takana onkin yksiväristä ja harmaata. Verhot ovat talohaaveen kaltainen unelma paremmasta elämästä, joka jää toteutumatta. Muutamia vuosia myöhemmin vararikon kärsinyt rouva Pyy asuu vanhassa kerrostalossa ja auringonkukkaverhot ovat menettäneet loistonsa – samaan tapaan kuin hänen elämästään on kadonnut hohto:

Kyllähän minä tiedän etteivät ne tähän huoneeseen sovi eikä tuohon ikkunaan. Eivät ne ole minkään näköiset. Mutta tiesinkö minä silloin että minun pitäisi olla niin kaukaa viisas että olisi pitänyt ottaa huomioon kaikki, harkita niin pitkälle kuin tähän huoneeseen ja tähän elämään. Ja nehän on pesty moneen kertaan, tietysti ne ovat nuhruiset ja haalistuneet. (226.)

Rouva Pyyn on myönnettävä, että arki ja haaveet jäävät kauaksi toisistaan. Verhoilla hän voi rakentaa sosiaalista identiteettiään – näyttää hyvältä – mutta itseään hänen on lopulta vaikea huijata. Arki haalistaa lopulta koreimmatkin lavastukset.

⁵³⁵ Artekin perustivat vuonna 1935 Alvar ja Aino Aalto, Maire Gullichsen ja Nils-Gustav Hahl. Yritys lanseerasi modernia arkiympäristöä, minkä Hahl kiteytti väitteeseen: ”Artek on uuden asumisideologian myynti ja propagandakeskus.” (Artek, yritysesittely www.artek.fi, luettu 11.6.2010.)

⁵³⁶ Auringonkukat olivat hollantilaisen Vincent van Goghin (1853-1890) mielialihe. Hän maalasi 12 auringonkukka-maalausta, joista suurin osa syntyi Arlesissa vuosina 1888-1890. Tunnetuimmat ja kuvatuimmat auringonkukkamaalaukset ovat *Kaksitoista auringonkukkaa maljakossa* -maalauksen Neue Pinakothek -museossa Münchenissä ja *Auringonkukkaa*-maalauksen The National Galleryssa Lontoossa. (Katso esimerkiksi *Fokus taide* 1972 ja Cumming 2009.)

”Kuka katsoisi tätä kaunista käytöstä”

Sosiaalisia suhteita ohjasi 50-luvulla ”kaunis käytös”. Uusi kaupunkilainen keskiluokka harjoitti itsekontrollia ja itsehillintää, mikä ilmenee muun muassa *Käytöksen kultaisen kirjan* (1956) käytösohjeissa. Siinä lukijaa pyydetään kirjan rivien välistä kokoamaan itselleen ”kauniin käytöksen, hyvän maun ja tahdikkaan ilmaisun kokonaisuutta”. Tragikoomisesti rouva Pyy harjoittelee omissa oloissaan käytöstapoja:

Lusikka kilahti kuppia vasten, kun rouva Pyy laski sen lautaselle. Hän oli kaatanut kahvia, ottanut sokeria ja kermaa, sekoittanut lusikalla, oli tehnyt tuon kaiken varoen äkillisiä liikkeitä, istunut selkä suorana, pidellyt kahvikuppia pikkusormi sojossa, juonut lyhyin, pienin siemauksin kuin olisi istunut kahvikutsuilla, missä kahvinjuonti on sivuasias, pääasia, miten juodaan ja mitä juodessa puhutaan. Mutta hän istui yksin. - -

Kuka oli katsonut tätä kaunista käytöstä, keneen oli yritetty tehdä vaikutus? (17.)

Rouva Pyy tarkkailee selkänsä suoruutta, kuten käytösoppaassa neuvotaan: ”Ruokapöydässä istutaan selkä suorana, ei kuitenkaan jäykkänä.” Hän ei kuitenkaan muista, että kahvikupin piteleminen ”pikkusormi sojossa” ei kuulu kauniiseen käytökseen, sillä edellä mainitussa käytösoppaassa varoitetaan erikseen juuri pikkusormen sojottamisesta: ”Pikkusormeja ei koskaan koukisteta tai kohoteta sievistelevästi.”⁵³⁷ ”Lyhyet, pienet siemaukset” kahvia kielivät myös nousukasmaisesta ulkokohtaisesta tapojen opettelemisesta. Harjoiteltu hillitty käytös joutuu koetukselle, kun rouva Pyy seurustelee naapurinrouvien kanssa.

Koti työpaikkana

Naapurinrouvat – rouva Högström ja rouva Viita – ovat merkittäviä sosiaalisia kontakteja rouva Pyyn identiteetin rakentumisessa, sillä hän peilaa itseään ja omaa elämäänsä nimenomaan heihin. Herra Pyy on hyvän tavan mukaisesti kehottanut vaimoaan solmimaan hyvät suhteet naapurinrouviin, mutta kummastelee kuitenkin pian naisten kokoontumisia ja kahvinjuonnin tarvetta: ”Ystäviä, niinpä niin. Tuli tänne kotiin sitten mihin aikaan tahansa, niin aina täällä istuu joku niistä rouvista ja kahvia juodaan aamusta iltaan.”⁵³⁸ Mies ei ymmärrä, että kotirouvan päivä täyttyy kodinhoidon ja lasten kanssa olemisen lisäksi myös naapuruston asioista. Lähiöelämää tutkinut Kortteinen nimittää

⁵³⁷ Elmgren-Heinonen 1956: 110.

⁵³⁸ Vartio 1960: 31.

naapureiden asioita ”kotirouvien työasioiksi”⁵³⁹, sillä niin oleellinen rooli naapureilla sosiologin mielestä on kotirouvan päiväohjelmassa. Olavi Pyy kuitenkin pitää naisten seurustelua ajanhukkana, koska sen lopputuloksena on aina riitely ja toisten arvostelu: ”Te naiset olette kaikki hulluja mutta sinä olet pahimmasta päästä. Kyllä tämän pitää olla yhtä helvettiä.”⁵⁴⁰ Työpaikalla voi olla erimielisyyttä ja jopa riitoja mutta työn ja kodin välimaastoon, rivitaloyhteisöön, riitely ei miehen mielestä sovi.

Rouva Pyy:n oma suhtautuminen naapurinrouviin paljastuu siitä, miten hän nimittää heitä. Etunimen käyttö merkitsee ystävyyttä, etu- ja sukunimen mainitseminen kireyttä ja loukkaantumista. Rouvittelulla ”rouva Viita” tai ”rouva Högström” rouva Pyy ottaa etäisyyttä naapureihinsa. ”Se nainen” merkitsee närkästymistä, mutta varsinaista suuttumista merkitsee ”käärmeeksi” nimityminen. Naapurinrouvista keskustellessaan miehensä kanssa rouva Pyy eläytyy loukatun naisen rooliin:

Hänen silmänsä kapenivat kuin hän olisi edessään nähnyt jokaisen niistä naisista erikseen, noista, joista hän nyt puhuisi suunsa puhtaaksi. Hän ei kutsunut heistä enää yhtäkään pelkällä etunimellä, ei sanonut ”Airi” eikä ”Kirsti”, ei ”rouva Viita” eikä ”rouva Högström”, vaan sanoi huolellisesti ääntäen sekä etunimen että sukunimen kuin olisi sillä tavoin manannut nuo naiset silmiensä eteen. (29.)

Rouva Pyy:n esityksessä on tärkeää, että roolityö tehdään kunnolla. Hän haluaa tehdä mieheensä vaikutuksen ja ”puhua suunsa puhtaaksi”. Tämä edellyttää vihan nostattamista siten, että hän näkee naiset ikään kuin edessään – samaan tapaan kuin teatterissa ohjataan näyttelijöitä löytämään oikea tunnerekisteri! Lukijan on pakko nähdä rouva Pyy koomisena komeljanttarina.

Lähiöistä muodostui jo 50-luvulla naisten sosiaalinen tila, jossa oman ja toisen kodin rajat häilyivät. Yksityinen ja kollektiivinen törmäävät, koska kotirouvat ovat keskenään ikään kuin työkavereita. Koti ei ole kuitenkaan sama kuin työpaikka, joten rajanylitys hiekkalaatikolta toisen keittiöön on merkittävämpi kuin vieraiden ihmisten tutustuminen työpaikalla, jossa kuitenkin pysytään työnantajan tiloissa. Toisen kotiin astuminen merkitsee kutsujalle oman yksityisyyden paljastamista ja kutsutulle toisen yksityisyyden tunkeutumista. Rouva Pyy kaipaa ystäviä, mutta hän vierastaa lähiössä syntynyttä välittömyyttä:

⁵³⁹ Kortteinen 1982: 77, 248.

⁵⁴⁰ Vartio 1960: 31.

Ja sitä paitsi hän [rouva Pyy] on sydänjuuriaan myöten kyllästynyt siihen, että teki mitä tahansa, niin aina olivat kaikki näkemässä. Oliko tänä nyt asumista; minä hetkenä hyvänsä joku noista naisista saattoi pistäytyä ovesta sisään. Eikä tarvinnut muuta kuin että unohti keittiön oven raolleen, niin jo joku huusi ”haloo” keittiössä. (187.)

Suomalaisessa talonpoikaiskulttuurissa ovet pidettiin auki sekä talonväen että satunnaisten kulkijoiden tulla ja mennä. Talon jäädessä tyhjäksi avain ”piilotettiin” portaikon alle tai luuta asetettiin poikittain oven eteen, sillä ihmiset luottivat toistensa rehellisyyteen. Kaupunkilaisuuteen taas on aina liittynyt vieraan pelkoa ja oma yksityisyyden rajaamista suljetuilla ja lukituilla ovilla. Omaisuuden suojelemisen lisäksi ovilla alettiin varjella myös sosiaalista identiteettiä. Rivitalossa asuminen ja läheiset suhteet naapureihin vaativat kodin lavastajalta paljon, sillä naapurinrouvat saattavat pistäytyä koska tahansa ja arvioida lavastusta: ” - - sillä sellaista naista ei ole, joka ei toisen kodissa huomaisi joka ikistä muutosta, ja olihan Airi huomannut heti sen, että olohuoneen ikkunaverhot oli pesetty sillä välin kun hän viimeksi oli käynyt.”⁵⁴¹ Rouva Pyy pelkää, että hän ei ole oikeassa roolissa, jos joku yllätysvieras tulee. Hänen esityksensä menee hukkaan, jos naapurinrouvat näkevät hänet ilman naamiota.

Juoruilevat naapurinrouvat

Naiset rakentavat yhteisyyttä puhumalla. Yhtä tärkeää kuin se, mitä puhutaan, on se kenelle puhutaan, milloin puhutaan, miksi puhutaan ja missä sävyssä puhutaan. Naisten puheiden keskeinen sisältö liittyy naisten arkeen. Yksityinen ja yleinen menevät sekaisin, jolloin ollaan juoruilun noidankehässä. Juorua on pidetty halveksittavana puheenmuotona niin arkielämässä kuin kaunokirjallisuudessa⁵⁴², koska siihen liittyy kateuden, pahansuopuuden ja ilkeyden konnotaatioita⁵⁴³. *Suomen kielen perussanakirja* määrittelee juorun ”tavallisesti jonkun johonkin henkilöön liittyväksi huhuksi, joka koskee jotakin intiimiä tai epäedullista seikkaa”. Juoruilevaa ihmistä kutsutaan juorukelloksi tai juoruakaksi tai juoruämmäksi. Nimitykset viittaavat siihen, että juoruilu on ensisijaisesti

⁵⁴¹ Vartio 1960:

⁵⁴² *Raamatussa* apostoli Paavali kutsuu roomalaiskirjeissä juoruilijoita korvaan kuiskuttelijoiksi ja pitää heitä yhtä syntisinä kuin Jumalaa vihaavaisia tai panettelijoita (Room. 1:30). William Shakespearen *Othello*-näytelmässä mustasukkainen Othello tappaa juorun kuultuaan rakastettunsa Desdemonan.

⁵⁴³ Koskinen 2000: 14.

naispuheen laji.⁵⁴⁴ Juorun lähtökohta on kahden tai useamman kertomishetkellä läsnä olevan henkilön välinen luottamus, jolloin kertoja luottaa kuulijaan ja sitoo tämän yhteiseen salaisuuteen. Varsinaisesti juorusta tulee juoru vasta, kun se kerrotaan eteenpäin. Juorututkimuksia esittelevässä teoksessa *Väritetty totuus* (2000) vuorovaikutuksen tutkija Ilpo Koskinen jaottelee juorut arkisen vaikuttamisen, sosiaalisen kontrollin, tiedon jakamisen ja tunteiden ilmaisun keinoiksi. Juoru on lörpötelyä muiden asioista ja se tapahtuu kolmiossa, jossa A puhuu B:n kanssa C:stä, joka ei ole paikalla. Poissaolevasta puhutaan arkaluontoisia tai intiimejä asioita, ja juorun tehtävänä on korostaa juorun kertojan omaa asemaa juorun kuulijalle ja samalla mustamaalata juorun kohdetta.⁵⁴⁵

Kaikkien naisten juorupuheet kulminoituvat rouva Pyyin posliinimaalausharrastukseen ja perheen vararikon jälkeen pidettyyn epäviralliseen huutokauppaan. Rouva Pyy peilaa juoruista, mitä muut ihmiset ovat hänestä puhuneet tai mitä hänestä olisi voitu puhua. Seuraavassa sitaatissa rouva Pyy kertoo miehelleen, mitä on siivoojalta kuullut talon muiden rouvien puhuvan itsestään. Kertojan ja rouva Pyyin diskurssit yhtenevät (KHD), jolloin juoruun muodostuu yksi kerros lisää ja näin vahvistuu loukkaantumisen ja oikeassa olemisen sävy. Lukijan on syytä epäillä sekä kuultua että tapahtunutta:

– Minähän kuulin sen omilla korvillani, hän sanoi. Hän oli kuullut sen siivoojalta. Tämä oli kertonut mitä oli kuullut rouvien puhuvan. Rouvat olivat ensin keskustelleet kupeista, Airi Viita oli sanonut, että häntä harmitti kun oli tullut ostetuksi sellaiset kupit, hän olisi halunnut ostaa juuri tällaiset sisältä kullatut ja ruusukoristeiset. Ja siivooja oli kuullut ja jäänyt sitten kuuntelemaan tarkemmin. He olivat puhuneet rouva Pysytä kaikenlaista, ja kurseista, ja ettei kurseja muka ollut maksettu. Ja että sille kurseja pitävälle rouvalle oli tullut harmia kun rouva Pyy oli jättänyt kesken, olisi ollut toinen oppilas tiedossa mutta se oli ehtinyt mennä toiselle kurssille, koska rouva Högström oli varannut rouva Pyylle sen paikan; ja nyt tämä oli jättänyt kesken. Ja siivooja oli kuullut naisten vielä puhuvan, että rouva Pyy oikeastaan olisi saanut jotenkin korvata tuollaisen teon, se opettaja oli vanha ihminen, rouva Högström oli toimittanut, ja siivooja oli sanonut että häntä oli aivan hävettänyt tulla sitten sieltä heille, hänellä oli ollut rouvan puolesta oikein paha olla ja hän oli itsekseen ajatellut, että hän varottaisi rouvaa, sillä sellaista puhetta ei kyllä olisi uskonut ihmisten ilkeävän pitää toisistaan selän takana, kun kuitenkin oltiin olevinaan ystäviä. (34-35.)

⁵⁴⁴ *Suomen kielen perussanakirja A-K* 1990: 335-336 (juoru). *Nyky-suomen etymologinen sanakirja* (2004) määrittelee juorun ilkeämieliseksi kulkupuheeksi. Suomen sukukielistä vastine löytyy karjalasta. Sanan alkuperän on arveltu olevan deskriptiivinen puheenäänien sorinaa jäljittelevä muodoste. (mts. 294).

⁵⁴⁵ Koskinen 2000: 37-42.

Siivooja haluaa osoittaa lojaalisuutta rouva Pyylle kertomalle tälle, mitä muut talossa hänestä puhuvat. Rouva Pyy puolestaan haluaa paikata omaa mainettaan miehen silmissä vetoamalla siivoojan kertomukseen, miten muut talon rouvat levittelevät perättömiä puheita. Moniäänisestä kertomuksesta ei enää selviä, kuka lopultakin on sanonut mitään. Juoru on moneen kertaan matkan varrella muuttunut oma itsenäinen kertomus, jolla on merkitystä nimenomaan juoruna. Se ei ole alkuperäisen asian informaatiota vaan moniäänistä tulkintaa, jolla on sosiaalinen funktio. Juorun kertominen yhdistää naisia, mutta juorun kohteeksi joutuminen erottaa naisten joukosta.

Psykiatrin luo mennessään romaanin 18. luvussa rouva Pyy muistelee pitämäänsä huutokauppaa ja siitä kuulemiaan tai kuvittelemiaan puheita. Lähtökohtana muistelemiselle on se, että Aune Penttilä oli tekeytynyt tietämättömäksi rouva Pyyin kokemasta katastrofista, mutta rouva Pyy on varma, että Aunen täytyy tietää siitä jotakin. Rouva Pyy kuvittelee mielessään, miten hänen epäonninen tarinansa on kulkenut eteenpäin ja miten siitä on juoruttu:

Miten helposti sai toiset naiset lankaan, miten voi nauttia nähdessään heidän syylliset ilmeensä, miten huvitti ajatella ja tietää, että naiset samassa hetkessä alkoivat seuloa päässään, kuka oli oikein puhunut, kuka niistä, joille he olivat asian uskoneet, oli kertonut eteenpäin. Oli vallan monta kertaa naurattanut ajatella, miten naiset heti kun hän sulki oven perässään – kun hän todella oli mennyt eikä ollut enää kuulomatkan päässä – tarttuivat puhelimeen ja alkoivat soitella toisilleen ja ihmetellä, kuka kumma oli mahtanut mennä kertomaan, ja ihmettelivät, mistä se oikein tiesi, ja vannottivat toisiaan, että et kai sinä vain ole sanonut. (249.)

Rouva Pyy näkee mielessään juoruilun draamana ja asettuu itse sen katsojaksi. Hän asettaa loukkaantuneen itsensä muiden yläpuolelle ja kuvaa muiden toimintaa naurettavana ja huvittavana touhuamisena kompensoidakseen oman harminsä. Juorun etenemisen kuvaus on mise en abyme -rakenne, jossa kuvataan tiivistetysti rouva Pyyin omaa käyttäytymistä. Hän on itse halveksimiensa naisten kaltainen ihmisten arvostelija ja pahanpuhuja, mutta hän ei näe omaa typeryyttään, mikä on Vartiolla tyypillistä komiikkaa.

Rouva Pyy muistaa luetelleensa Aunelle kaikki elämänsä viimeaikaiset tapahtumat, joita hän kuvittelee toisten naisten juoruillessaan naureskelleen:

”Sanoivat tietysti että koko talo oli mielettömyyttä ja että rouva oli koko sen touhun alkuunpanijana, sanoivat että mies raukka, sanoivat että vaimo on ajanut miestä ruoskalla saadakseen läpi kaiken hullutuksensa, niinkö?”

Ja hän oli korostanut 'rouva'-sanaa sisällyttäen siihen kaiken sen ilkeyden, halveksinnan, vähättelyn, kaiken minkä tiesi ihmisten mielissä olevan kun puhuivat hänestä.

- -

Kyllä hän oli nähnyt, miten **ne** silmillään repivät hänen kotinsa hajalle, miten repivät hänen turkkinsa, taulunsa, pianonsa, kirjansa. Ja vain siksi, että hän oli uskaltanut olla erilainen kuin muut, että hän oli väistänyt niitä naisia, kun oli nähnyt, millaisia **ne** oikein ovat. Eikö hän muka tiennyt, mitä **ne** olivat puhuneet silloinkin kun anoppi oli muuttanut yksioon. Että hän muka ajoi miehensä vanhan äidin kadulle saadakseen rauhassa pettää miestään ja juoda ja viettää huonoa elämää taiteilijoitten kanssa. Sen hän oli sanonut Aunelle, ja siitä sai tämäkin osansa. Ja hän oli lisännyt, että sellainen on ihmisten käsitys taiteilijoista; että ne ovat jonkinlaisia yhteiskunnan loisia. Ja siitä huolimatta, hän oli sanonut, ihmiset ovat edessä päin taiteilijoille mielin kielin, ylpeilevät heidän tuttavuudestaan. Imartelevat. ”Mutta kuulisitpa sinäkin, mitä sinustakin puhuvat takana päin, samat naiset, samat ihmiset. Vaikka sinulla olisi millainen nimi, vaikka sinun nimesi olisi sata kertaa päällekkäin lehdessä, niin sanovat, ihmiset, että minkähän konstin se on tehnyt kun on saanut nimensä lehteen. Kadehtivat sinun apurahojasi, kaivelevat sinun elämäsi kuin tunkiota; mutta jos joku heistä juo tai mellastaa, sen kyllä antavat anteeksi.” (253-254.)

Rouva Pyy nimittää naapurinrouvia yleistävällä ne-pronominilla, millä hän osoittaa halveksuntansa heitä kohtaan. Hän uskoo, että toiset naiset kadehtivat hänen turkkiaan, taulujaan, pianoaan ja kirjojaan, jotka kaikki ovat sivistyneisyyden ja varakkuuden mittareita. Rakastaja ja taiteilijaystävät erottavat hänet tavallisista keskiluokkaisista kotirouvista. Rouva Pyy uskoo, että naiset juoruilevat hänestä samalla tavalla kuin taiteilijoista, jolloin mahdollisten juorujen kohteena olo tuntuu tärkeältä, koska rouva Pyy arvostaa taiteilijoita ja heidän elämäntapaansa.

5.4. Moderni ripittäytyjä

Kaikkien naisten 18. luvussa rouva Pyy käy psykiatrilla ja peilaa omaa psykiatrin luo menoaan aikakauden yleisiin käsityksiin psykiatrilla käynnistä: ”Hän oli lukenut lehdistä ja kuullut ihmisten puhuvan mitä asioita psykiatrit haluavat tietää, siivoojakin oli kertonut hänelle kerran, mitä kaikkea häneltä oli kyselty.”⁵⁴⁶ Rouva Pyy valmistautuu mielessään esiintymään psykiatrin luona ”sivistyneenä ihmisenä”. Hän vetoaa mielessään ”hyviin vanhempiinsa” ja ”hyvään lapsuuteensa”: ”mutta

⁵⁴⁶ Vartio 1960: 247.

ei hän ollut sellainen ihminen, joista naistenlehdissä kirjoitetaan, - - mitä traumoja hänellä saattaisi olla?”⁵⁴⁷ Hän pitää ”sentimentaalisenä hupsutuksena” mieleensä tulevia asioita, joita hän ei halua kenenkään tietävän. Fyysiset oireet – päänsärky, hengenahdistus, sydänoireet ja unettomuus – kieli- vät kuitenkin ahdistuneisuudesta. Lukijalle ikään kuin vakuutetaan, että hän on todella psyykkisen avun, ripittäytymisen, tarpeessa.

Modernisaatio merkitsi kirkon yhteiskunnallisen roolin ja henkisenkin otteen vähene- mistä ihmisten elämässä. Myös 50-luvun Suomessa kiihtyvä maalta kaupunkiin muutto katkaisi ensipolven kaupunkilaisten yhteyksiä seurakuntaan ja uskonnon merkitys arkielämässä väheni. Kaupungissa psykologia ja psykiatria ottivat uskonnon ja kirkon paikan. Luterilaisuudesta peräisin oleva arvomaailma oli kuitenkin piirtynyt syvälle kulttuuriin, vaikka sitä ei enää kaupungissa tie- dostettu. 1940-luvulta alkaen psykologiasta tuli Eino Kailan luentojen ja teosten ansiosta nuorten akateemisten kaupunkilaisten muotitiede. Myös Freudin ja Jungin teoksia luettiin ahkerasti. Juuri siksi monet 50-luvun modernisteista suhtautuivat ennakkoluuloisesti psykologiaan ja halusivat vä- hätellä sen merkitystä.⁵⁴⁸ *Kaikissa naisissa* Rouva Pyy psykiatrilla käynti on farssi, jossa ilkutaan paitsi päähenkilön hulluutta niin myös uuden psykiatriuskonnon pinnallisuutta.

”Sulkisitteko oven perässänne”

Rouva Pyy käynti psykiatrin luona on perusasetelmaltaan freudilainen: potilas ja analyttikko kes- kustelevat, ja analyttikko kysyy, millaisia unia potilas on nähnyt. Kohtauksella on myös osoitteleva intertekstuaalinen yhteys Freudin *Johdatus psykoanalyysiin* -teoksen 16. luento- on, sillä rouva Pyy käyttäytyy psykiatrin luona samaan tapaan kuin Freudin kuvaamat potilaat, ja psykiatri lausuu ko- teoksessa olevia repliikkejä. Lukijalle tarjotaan myös irrallinen Freud-alluusio, kun rouva Pyy nä- kee Freudin kirjoja psykiatrin kirjahyllyssä. Psykiatri ottaa kirjan ”juuri siitä kohdasta missä hän oli huomannut sen nimen, siitä rivistä, se oli ottanut kirjan ja katsonut siitä jotain”⁵⁴⁹ samalla, kun hän kyselee rouva Pyytä, millaisia unia tämä näkee. Kirja on mitä ilmeisimmin Freudin *Unien tulkin- ta*.⁵⁵⁰

Kaikkien naisten 18. luvussa on kolme kohtausta: rouva Pyy menee psykiatrille, on psykiatrin luona ja poistuu vastaanotolta. Kohtausten fokalisointi tapahtuu rouva Pyy kautta, mutta freudilainen viitekehys asettaa hänet koomiseen valoon. Uskonnollinen ja freudilainen diskurssi

⁵⁴⁷ Vartio 1960: 247.

⁵⁴⁸ Katso Makkonen 1992: 105-106.

⁵⁴⁹ Vartio 1960: 266.

⁵⁵⁰ Freudin klassikkoteos *Unien tulkinta* suomennettiin ensimmäisen kerran vasta 1968, kahdeksan vuotta *Kaikkien naisten* ilmestymisen jälkeen. Ilmeisesti psykiatrin hyllyssä on saksankielinen alkuteos *Die Traumdeutung* tai ruotsin- kielinen versio *Drömydning*, joka ilmestyi 1958.

sekoittuvat siten, että perinteisellä uskonnollisilla fraaseilla rouva Pyy yrittää ymmärtää modernia psykiatria. Sanavalinnat paljastavat rouva Pyn asenteen ja epäluulon koko tieteenalaa kohtaan. Hän vertaa psykiatrin vastaanottoa kristilliseen sielunhoitoon, joka on hänelle kulttuurisesti tuttua:

Se piru, kello kädessä rahoja mittaava narri, muka ihmisten auttaja, sielunhoitaja, joka kirjoitteli lehtiin ja sotki yksin Jumalan saastaisiin noituuksiinsa – oli ottanut hänet, pahaa-aavistamattoman ihmisen kaniinikseen. Sielu, sille hän oli etsinyt apua. Missä se oli nyt? Paleli. Hänen sielunsa oli jättänyt hänet, hän oli tyhjä, tyhjä, oli vilu, vilu. Hampaat kalisivat vastatusten. (268.)

Kaupungissa psykiatri on ottanut luterilaisen kirkon sielunhoidolliset tehtävät, ja rouva Pyy näkee hänet valheellisena ”muka ihmisten auttajana” verrattuna maaseudun tuttuihin sielunpaimeniin⁵⁵¹. Rouva Pyy kunnioittaa kristillistä arvomaailmaa käyttämällä siitä positiivisia ilmauksia, mutta psykiatriin hän liittää negatiivisia metaforia. Toisaalta psykiatri on paholainen, kristillisen Jumalan vastustaja ”se piru”, toisaalta nousukasmainen kaiken ajassa ja rahassa mittaava kaupunkilainen ”kello kädessä rahojaan mittaava narri”. Epäluottamusta psykiatria kohtaan osoittavat myös rouva Pyn hänestä käyttämät nimitykset ”olento”, ”hahmo” tai pelkkä etäännyttävä demonstratiivipronomini tu.

Rouva Pyy käyttäytyy samalla tavalla kuin Freud kuvaa *Johdatusta psykoanalyysiin* -teoksessa epäluuloisten potilaidensa käyttäytyvän. Hän varaa ajan ennakoita ja hämmästyä, kun saa sen niin helposti. Hän odottaa tulewansa odotushuoneeseen, joka on täynnä muita apua tarvitsevia ja hämmästyä, kun odotushuone on tyhjä. Freudin potilaiden tavoin rouva Pyy hämmästyä myös odotushuoneen vaatimattomuutta:

Hän oli yksin odotushuoneessa. Ei ketään muuta, ei ainakaan vielä. Joku nainen oli avannut oven ja häipynyt. Mutta tämä oli aivan tavallinen eteinen, kapea ja hie-man hämärä. (258.)

Huoneen kokeminen tavallisena merkitsee sitä, että potilas ei voikaan tuntea itseään erityiseksi. Hän ei ole tärkeä henkilö, joka on menossa tärkeään tapaamiseen, koska huone on niin arkinen ja mitätön. Tärkeä intertekstuaalinen yhteys on *Kaikkien naisten* psykiatrin repliikki ”Sulkisitteko oven perässänne.” Freud neuvoo opiskelijoitaan *Johdatus psykoanalyysiin* -teoksessa:

⁵⁵¹ Giddensin (1991: 34) mukaan terapia on katolisen ripin sekulaari versio .

Älkää siis hämmästykö. Kun sanon, että suosituimpienkin psykoanalyttikoiden vastaanotolla on yleensä hiljaista. Minä olen laitattanut odotus- ja vastaanottohuoneitteni välille kaksinkertaiset ovet ja vielä päällystyttänyt ne huovalle. Tämän järjestelyn tarkoitus on ilman muuta selvä. Mutta tuon tuostakin jättävät vastaanottohuoneeseen kutsumani potilaat tuon oven auki. Tavallisesti vieläpä molemmat ovet perässään auki. Kun huomaan sen, vaadin jokseenkin tyyliä tulijaa, olipa hän miten hieno herra tai nainen hyvänsä, palaamaan ovelle ja sulkemaan sen.⁵⁵²

Siitä, miten potilas suhtautuu oveen, erottaa lääkäriä arvostavat potilaat niistä, jotka eivät häntä arvosta. Oven auki jättävät potilaat ilmaisevat, että he kaipaavat ulkoista auktoriteettia ja tahtoivat tulla häikäistyksi ja alistetuiksi. He huomaavat kuitenkin tullessaan tyhjään ja vaatimattomasti kalustettuun odotushuoneeseen ja pettyvät. Psykiatri ei olekaan merkittävä! Jättämällä oven auki he kostavat lääkärille, että olivat uskoneet tämän auktoriteettiin. Avonainen ovi ilmaisee, että vastaanotolla ei ole muita, ja että ketään ei tulekaan, koska lääkäri ei ole hyvä. Rouva Pyy kaipaa auktoriteettia, psykiatria tai muuta papin kaltaista isähahmoa, joka sanoisi hänelle, miten hänen pitäisi elää, toisaalta hän kavahtaa auktoriteettia, joka ilmenee valvovina silminä:

Mutta silmät vastapäätä olivat jälleen kuin kaivo.
Mutta minähän näin, ajatteli rouva Pyy. Hän oli nähnyt. Mutta mitä, sitä hän ei enää tiennyt. Hän oli vain nähnyt jotakin, kuin naamio olisi ratkennut ja kasvot vilahtaneet. (262.)

Rouva Pyy näkee hetkellisesti psykiatrin naamion taakse, mutta hänellä ei ole rohkeutta ryhtyä vastustamaan miestä, koska hän ei osaa kaupunkilaisten pelisääntöjä. Mies näkee hänessä helposti hypnotisoitavan hiukan tolaltaan olevan keski-ikäisen naisen, jonka tapaus ei kiinnosta häntä. Rouva Pyyille hän suosittelee lihasjännitystä lieventävää Amytalia⁵⁵³.

Vaikutuksen tekeminen

Ennen psykiatrin luo menoa rouva Pyy kiinnittää merkittävän paljon huomiota ulkonäköönsä. Hän pesee hiuksensa, silittää pukunsa ja lakkaa kyntensä. Hän haluaa tehdä psykiatriin vaikutuksen naisena, millä parodioidaan psykiatriaan liittyvää klisettä siitä, että naispotilaat rakastuvat miespsykiat-

⁵⁵² Freud 1969: 212.

⁵⁵³ Amytalia-niminen lääke on riippuvuutta aiheuttavasta amobarbitaalista käytetty myyntinimi. Erityisesti sitä käytettiin unilääkkeenä. Vuodesta 1996 alkaen sosiaali- ja terveysministeriö on luokitellut Amytalian kielletyksi huumausaineksi.

reihin. Rouva Pyy tarkastelee tapahtunutta jälkikäteen pluskvamperfektissä (oli pessyt, oli tuntenut, oli tuntunut), mikä merkitsee sitä, että psykiatrin luona tehdyt tunnustukset ovat nöyryyttäviä, koska valmistautumisestaan huolimatta hän ei onnistunut tekemään vaikutusta psykiatriin, joka pysytteli koko tapaamisen ajan etäisenä. Rouva Pyy ei tuntenut olevansa psykiatrin luona merkittävä henkilö, koska tämä piti häntä aivan tavallisena potilaana.

Odotushuoneessa rouva Pyy ryhtyy puuteroimaan kasvojaan ja pelästyy, kun psykiatri avaa oven. Hän pelkää, että hänen luullaan varastaneen jotakin. Viittaus kleptomaniaan liittyy rouva Pyy pelkoon siitä, että psykiatri huomaa hänen yrityksensä tehdä vaikutus. Samalla leikitellään freudilaisella symboliikalla. Käsilaukku on vertautuu naisen kehoon⁵⁵⁴, minuuteen, jota rouva Pyy ei halua paljastaa. Hän kätkee käsilaukkuun salaisuutensa, koska hän pelästyy, että psykiatri paljastaa hänet – niin kuin sitten paljastaakin.

”Sana oli nyt sanottu”

Puhuminen, psykoanalyysin lähtökohta, on keskeistä *Kaikkien naisten* psykiatriepisodissa. Puhua-, sanoa- tai kuulla-verbit toistuvat korostetusti. Siitä huolimatta romaanissa ei kerrota, mitä rouva Pyy itse asiassa puhuu tai mitä psykiatri hänestä lopulta sanoo. Kaksi rouva Pyy kertomuksen osaa referoidaan ja kummatkin liittyvät taloon, Freudin keskeiseen ihmismielen symboliin ja *Kaikkien naisten* keskeiseen rakenteelliseen elementtiin. Oleellisia yksityiskohtia ovat myös ikkunat ja niiden puuttuminen. Ikkuna merkitsee talosta ulospäin suuntautuvaa aukkoa, jonka kautta ollaan yhteyksissä ulkomaailmaan. Ensimmäisessä sisäkertomuksessa rouva Pyy kertoo psykiatrille Porvoon tien varressa näkemästään talosta, jossa on ”mustaksi maalattu ikkunakuva seinässä”. Sen takana hän arvelee olevan jonkin salaisuuden: ”Minusta tuntuu kuin siellä talossa olisi jotain, joku kuollut, murhattu.”⁵⁵⁵

Toisessa sisäkertomuksessa rouva Pyy referoi psykiatrille, miten hän oli käynyt lapsineen laittamassa ikkunoita rakenteilla olevaan taloon. Ikkunallinen talo on rouva Pyyille mysteeri ja hän epäilee, että siellä on tapahtunut murha. Oman talon takia hän on taas kokenut nöyryytyksen yrittäessään asettaa ikkunoita paikoilleen. Nämä taloihin liittyvät sisäkertomukset ovat paralleelisia rouva Pyy sisäisille kokemuksille. Ensimmäisen kertomuksen salaisuus paljastuu, kun rouva Pyy tunnustaa psykiatrille, että hän ei rakasta miestänsä ja näin ikään kuin murhaa miehensä – talossa tapahtunut murha paljastuu! Toisessa kertomuksessa ikkunoiden kiinnittäminen keskeneräiseen

⁵⁵⁴ Freud 2001: 298.

⁵⁵⁵ Vartio 1960: 261.

taloon on aiheuttanut nolon tilanteen rouva Pyylle samaan tapaan, kuin hän kokee itsensä noloksi istuessaan epävarmana psykiatrin vastaanotolla.

Psykoanalyysin vaiheisiin kuuluu potilaan vastarinta ja torjunta, koska potilas ei halua, että totuus hänestä paljastuu⁵⁵⁶. Rouva Pyy käyttäytyy samoin kuin Freudin *Johdatus psykoanalyysiin* -teoksen keskiverto neuroosipotilas⁵⁵⁷: Toisaalta hän väittää, ettei hänen mieleensä tule mitään, toisaalta hänen suustaan virtaa sanoja kuin koskesta. Hän uskoo kertoneensa psykiatrilille kaikesta, enemmän kuin unissaan. Todellisuutta rakennetaan puhumalla niin kristinuskossa kuin psykoanalyysissäkin, jolloin kielellä on merkittäviä performatiivisia tehtäviä. Psykiatrin luona rouva Pyy rakentaa omaa kertomustaan itsestään ja odottaa, millaisen kertomuksen psykiatri hänestä rakentaisi. Yksi sana erottuu rouva Pyy'n puhetulvasta, kun psykiatrin kysyy, rakastaako hän miestänsä, ja hän vastaa: ”En.”

Hän istui tuolissa. Ja se oli yhä ilmassa, **sana, yksi sana**. Hänkö **oli sen sanonut**, kovalla äänellä vastannut kysymykseen epäröimättä hetkeäkään, miettimättä hetkeäkään oli vastannut.

Mutta **sana oli nyt sanottu** kuin hän olisi oksentanut itsestään ulos jotakin mikä oli aiheuttanut hänelle jatkuvaa pahoinvointia. Hän tuijotti lattiaan kuin **sana** olisi ollut hänen jaloissaan. (261.)

--

Juuri sinä hetkenä kun hän oli vastannut – hän muisti sen – oli kuin hän olisi nähnyt miehensä kasvot ja silmät: ne sammuiivat, kääntyivät pois. Ja hänen lävitseen oli kulkenut kauhu; hän oli surmannut miehensä **sanomalla sen sanan**.

Kaikki oli murskana, avioliittonsa hän oli polkenut jalkoihinsa, hän oli kieltänyt ja häpäisyt oman hyvän miehensä, kun se kauhea tunnustus oli narrattu hänen suustaan ulos. Mautonta, mautonta. Hän oli joutunut uhriksi. (268.)

Rouva Pyy'n tunnustuksessa korostuu lausutun ei-sanan merkityksellisyys. Sanat ovat tekoja. Vihkikaavassa kysytään vihittäviltä vuoron perään: ”Näiden todistajien läsnä ollessa kysyn Teiltä (miehen nimi) tahdotteko ottaa tämän (naisen nimi) aviovaimoksenne rakastaaksenne häntä myötä- ja vastoinkäymisiissä. Vastaus (Tahdon).” Psykiatri kysyy rouva Pyytä ikään kuin pappi, rakastaako tämä miestänsä ja tämä vastaa odotuksen vastaisesti ”en”. Näin hän ikään kuin kumoaa vihkikaavassa antamansa lupauksen. Hän kieltää avioliiton perustan eli rakkauden mieheensä ja kokee murhaneensa miehensä. Rouva Pyy elollistaa kieltosanan: se on pahoinvointia, joka voidaan oksentaa ja

⁵⁵⁶ Freud 1969: 258.

⁵⁵⁷ Freud 1969: 250.

oksennus on mahdollista nähdä pyörimässä jaloissa. Konkreettisenä esineenä, tavarana, hän hallitsee ikävän asian, ja voi siivota sen pois näkyvistään. Tunnustus sisältää kuitenkin jotakin hallitsematonta ja häpeällistä. Pietarin tavoin⁵⁵⁸ hän ensin kieltää herransa – miehensä – ja sitten häpeää tekoaan. Rouva Pyy ei kuitenkaan ota Pietarin tavoin vastuuta puheistaan, vaan syyttää psykiatria narraamisesta ja väittää joutuneensa tämän uhriksi.

Sieluntila vai hartiajännitystä?

Rouva Pyy kuvaa psykiatrin käyttäytymistä lakoniseksi ja vähäpuheiseksi. Kahdesti hän mainitsee miehen tuijottavan kynää. Hän huomaa myös, että kesken istunnon lääkäri ottaa hyllystä Freudin kirjan. Kynä ja kirja symboloivat psykiatrin kirjaviisautta. Hän on elämästä vieraantunut kirjaviisas ja siksi groteski ihmisten auttaja. Rouva Pyy'n turhautuminen ja pettymys psykiatriin tulevat esille ilmaisuissa, joilla hän luonnehtii ja nimittää lääkäreitä. Psykiatrin silmät vertautuvat kaivoon ja huone muistuttaa noidan luolaa. Hän nimittää tätä poppamieheksi, selvännäkijäksi, robotiksi, narriksi ja moukaksi. Rouva Pyy'n mieleen tulee myös hänen äitinsä käyttämä vertauskuva, joka huvittaa häntä, koska se maalaisuudessaan on ristiriitainen kaupunkilaisen ja oppineen psykiatrin maailman kanssa:

Hyväluoja, mikä narri hän oli ollut! Istunut siinä. Hyvä kun ei ollut imarrelluna hymyillyt, kun se oli alkanut selittää, mikä hän oli ja miksi oli sellainen kuin oli. Hän oli saanut sanoja korvat täyteen, sanoja oli rapissut hänen ylleen kuin . . . Rouva Pyy muisti vertauksen, jota hänen äitinsä käytti nopeasta ja suulaasta puhujasta, ja häkeltyi hieman. Se ei sopinut, se vertaus, tähän hetkeen, tähän mielentilaan. Sillä hänhän oli palaamassa epätoivoiselta matkalta, hakemasta apua, jota ei ollut saanut. Hänen sielunsa ei ollut tullut autetuksi, se oli lyöty, se oli hajalla, rikki. Hän purskahti nauruun, pysähtyi keskelle katua. Siten hän ihmetteli itseään, kummastui sitä, että oli nauranut. Mutta oli totta, että se psykiatri oli puhunut, laskenut kuin kusta tuoheen. (269.)

Rouva Pyy palaa psykiatria ja siellä käyntiä koskevissa luonnehdinnoissaan lapsuuteen. Eläinmetaforissa ja kristillisessä retoriikassa maalainen ja kaupunkilainen diskurssi törmäävät. Groteski esimerkki tästä on rouva Pyy'n mieleen tuleva hänen äitinsä käyttämä vertaus puheliaasta ihmisestä: ”oli puhunut, laskenut kuin kusta tuoheen”. Hän kokee sielunsa olevan psykiatrikäynnin jälkeen vielä enemmän ”hajalla” ja ”rikki” kuin ennen sinne menoa. Nauru on absurdiin tilanteeseen reagoimista absurdilla tavalla. Rouva Pyy ei hallitse tunnetilojaan vaan ailahtelee raivosta hulluun nau-

⁵⁵⁸ *Uudessa testamentissa* ei-sana on merkityksellinen, kun Pietari kieltää Jeesuksen.

ruun. Kadulla nauraminen epäsovivalle rinnastukselle on paralleelista koko psykiatrin luona käynnille. Hän valmistautuu näyttämään itseään ja kertomaan psykiatrille itsestään itselleen oivallisen kertomuksen, mutta hän tulee huomaamattaan hypnotisoiduksi ja paljastaneeksi itsestään paljon enemmän kuin oli aikonut. Hän on hävinnyt ja psykiatri voittanut pelin: ”Se oli nyt tyydytetty, kuin nuo silmät olisivat sanoneet: niinhän se oli kuin arvelinkin.”⁵⁵⁹

Rouva Pyy kokee häviönsä itsesäälinä. Hän kuvaa itseään eläinmetaforin: hän on kuin kaniini, hänen sieluaan on tutkittu kuin hyönteistä tai häntä on lyöty kuin koiraa. Hän kokee olevansa myös avuton lapsi, jolloin korostuu eksistentiaalinen ahdistus siitä, että hänet on heitetty maailmaan. Kaikki itseen liittyvät kuvat tai luonnehdinnat ovat positiivisia ja hellyttäviä, mutta psykiatriin liittyvät kuvat ovat negatiivisia tai koomisia. Potilaan tunteensiirto on osa psykoanalyysin repertoaaria ja tarkoittaa potilaan lääkäriin kohdistamia positiivisia tai negatiivisia tunteita, jotka kehittyvät pitkän terapiaprosessin aikana⁵⁶⁰. Rouva Pyyin vihamieliset tunteet psykiatria kohtaan ovat lähinnä koomisia.

Rouva Pyy saa diagnoosin psykiatrilta: Hän elää affektien vallassa, hän on herkkä hypnoosille ja hän on joko vähä-älyinen tai hyvin älykäs mutta hän ei ole lainkaan herkkä. Lääkäri toteaa, että hän ei ole hysteerikko vaan tyypillinen tapaus, jolla on taipumusta sielullisen paineen alla joutua tiloihin, jotka muistuttavat hysteriaa. Rouva Pyy miettii sielunsa tilaa ja lääkäri puhuu banaalisti hartiajännityksestä ja määrää tähän lääkettä. Psykiatri kehottaa rouva Pyytä miehineen matkustamaan ja hakemaan vaihtelua. Rouva Pyy menee psykiatrin luokse saadakseen hyväksynnän sille, ”ettei hän ehkä ollutkaan aivan tavallinen ihminen”, mutta palaa sieltä keskinkertaisuuden leima otsassaan. Hän meni etsimään sielulleen rauhaa mutta tuli käsitellyksi kuin tieteellisen tutkimuksen koekaniini.

⁵⁵⁹ Vartio 1960:262.

⁵⁶⁰ Freud 1969: 387-388.

6. DILETANTTI TAITEEN KENTÄLLÄ

Rouva Pyy seurustelee taiteilijoiden kanssa, ostaa modernia taidetta ja harrastaa keramiikkaa. Hän on ammattitaidoton keskiluokkainen nainen, joka pyrkii elämään todeksi modernin elämän ihanteita, kuten esimerkiksi sen, että moderni taide kuuluu moderniin elämään⁵⁶¹. Siksi hän pyrkii taiteen kautta etsimään itseään. Vaatimattoman lähtökohdan ja suurisuuntaisten pyrkimysten törmätessä yhteen rouva Pyystä rakentuu koominen diletantti. Hän haluaisi olla taiteentuntija ja jopa keraamikko, mutta häneltä puuttuvat tarvittava lahjakkuus, sivistys ja esteetikon herkkyyks, joten hänestä koutuu pelkkä diletantti⁵⁶².

Tutkimuksessaan *Moderni elämä* Jallinoja kirjoittaa ”tavallisten ihmisten modernisuudesta”, jolloin oppositioparina ovat tavallinen ihminen kontra boheemi tai intellektuelli. Modernia elämää on kuvattu kirjallisuudessa yleensä taiteilijoiden, boheemien ja intellektuellien kautta, mutta *Kaikissa naisissa* modernin elämän subjekti on tavallinen ihminen – tavallinen nainen⁵⁶³. Aikalaisvastaanotossa rouva Pyyntä tavallisuutta luonnehdittiin seuraavasti: ”se keskitason nainen”⁵⁶⁴, ”tavallinen helsinkiläisrouva”⁵⁶⁵, ”keskitason henkilöitymä”⁵⁶⁶. Kyllikki Villa yltyy jopa alleviivaamaan rouva Pyyntä tavallisuutta: ”Niinpä Marja-Liisa Vartion uudessa romaanissa kohtaamme erittäin yleispätevän, kenelle tahansa tutunomaisen naishenkilön, helsinkiläisrouvan, joka edustaa keskipolvea, keskiluokkaa ja epäilemättä eräitä keskimääräisominaisuuksia omassa lajissaan.”⁵⁶⁷ Vartio itse kuitenkin kiistää ihmisen tavallisuuden Uudessa Suomessa (1/1961) ilmestyneessä nurkkakirjoituksessa ” – hämmästys, uteliaisuus, ilo – ”:

Mikä on tavallinen ihminen? Haluan tuntomerkit. Onko kysymyksessä jokin uusi laji? Näyttäkää tämän lajin edustava yksilö. Tuollainen rajan vetäminen ihmisten ja ihmisten välille on minun ymmärrykseni mukaan väkivaltaa. Ihmisten vähättelyä. - - En näe aiheita suurina enkä pienenä, en näe tavallista enkä tavatonta ihmistä, näen ihmisiä, näen kaiken silmiäni tasalta. Mistä on kysymys?⁵⁶⁸

⁵⁶¹ Karjalainen 1990: 21.

⁵⁶² Lyytikäisen mukaan (1997: 164) diletantti haluaisi olla nero mutta häneltä puuttuu neron voima.

⁵⁶³ Jallinoja 1991: 11-16, 149-176.

⁵⁶⁴ Havu 1960.

⁵⁶⁵ Koskimies 1960.

⁵⁶⁶ Ruohtula 1960.

⁵⁶⁷ Villa 1960.

⁵⁶⁸ Vartio 1961. Tavallisuuden korostaminen näkyi 50-luvulla myös lehtiteksteissä. Esimerkiksi Hopeapeilissä (8/1959) otsikoitiin hääjuttu ”Tavallisen Marja-Leenan häät”.

Rouva Pyyn opintie on päättynyt ylioppilaaksi tuloon. Miehelleen rouva Pyy marisee ”jos minun vain olisi annettu yrittää”⁵⁶⁹ tai kiivailee ”yritän edes paikkailla sivistystäni”⁵⁷⁰. Hän ei ole kiinnostunut yhteiskunnallisista asioista, mikä näkyy siinä, miten hän lukee lehdestä vain ”taidepalstan” ja ”vuokralle tarjotaan -ilmoitukset”. Kyseiset sanomalehden osastot ovat ikkunoita rouva Pyyn haaveksimaan parempaan elämään: ”kuin olisi niitten lävitse katsonut toiseen maailmaan, toisiin ympäristöihin, kuin ne olisivat antaneet lohtua, rohkaisseet.”⁵⁷¹ Tätä ”toista maailmaa” rouva Pyy etsii taiteesta ja taiteilijoiden seurasta. Hän pyrkii toteuttamaan itseään modernin elämän ihanteiden mukaisesti.

Rouva Pyy taideharrastusten kautta Vartio pohtii sekä kuvataiteen että kirjallisuuden 50-luvun modernismin vastaanottoa ja luovaan työhön liittyviä ongelmia, joita hän käsitteli kirjeissään⁵⁷² koko 50-luvun. Yllättävää on, että *Kaikkia naisia* ei ole tutkittu modernismia kommentoivana tai naisen luovan työn ehtoja pohtivana teoksena, vaikka jo kriittikoluennassa tähän kiinnitettiin huomiota: ”- Vartion romaani on taiteilijan aiheellinen puheenvuoro siihen haitallisen naiiviin suunsoittoon, mitä taiteen taloudellisista edellytyksistä harjoitetaan.”⁵⁷³ Särkilähti mainitsee väitöskirjassaan vain ohimennen, että Vartio tekee *Kaikissa naisissa* pilaa taiteilijapiireihin pääsemisestä ja että lähtökohtana ovat Vartion omat kokemukset helsinkiläisistä taiteilijapiireistä sodan jälkeisinä vuosina⁵⁷⁴. Haavikko luonnehtii muistelmateoksessaan *Vuosien aurinkoiset varjot* 50-luvun taiteen tekemisen ehtoja seuraavasti:

1950-luvusta puhuttaessa unohtuu helposti se tärkein ja yhteisin seikka että maa oli köyhä ja harvapiirteinen. Vuosikymmenen alussa oli uudisrakentaminen tuskin päässyt alkuun. Asuntopula oli sitä ja seuraavaa vuosikymmentä ja käytännön elämää leimaava asia. Autoja oli vähän, suureksi osaksi vielä vanhaa sotaa edeltävältä ajalta periytyvää kantaa, tieverkosto hidasliikenteinen ja harva, sotaa edeltävältä ajalta periytyvä sekkin ja puhelinverkosto kaukopuheluiden osalta käsivälitteistä. Hidasta, harmaata ja köyhää ja sotien takaiselta ajalta periytyvää. Kulttuurin arvo ja merkitys olivat korkealla, korkeakulttuurin piirissä kirjalla oli keskeinen merkityksensä. Kirjalistat alkoivat täyttyä modernisteiksi sanotuista tekijöistä, se hermostutti ja harmitti

⁵⁶⁹ Vartio 1960: 25.

⁵⁷⁰ Vartio 1960: 78.

⁵⁷¹ Vartio 1960: 39-40.

⁵⁷² Anna-Liisa Haavikon mukaan (Vartio1996:5)Vartio ei ilmeisesti pitänyt enää päiväkirjaa vuoden 1953 jälkeen mutta joitakin irrallisia päivättyjä muistiinpanoja on kuitenkin tallennettu *Lyhyet vuodet* -kirjekokoelmaan. 50-luvun kirjailijoiden suhde kuvataiteisiin on tutkimisen arvoista, sillä esimerkiksi Sinikka Kallio-Visapää kirjoitti 40-luvun lopulta 50-luvun puoleenväliin saakka merkittäviä kuvataidetta ja kirjallisuutta käsitteleviä esseitä (Hökkä 1996: 150-167).

⁵⁷³ Laurila 1960.

⁵⁷⁴ Särkilähti 1973: 14.

pysyvien esteettisten käsitysten kannattajia. Traditionalistit hallitsivat lehdistöä ja kirjastoja, he olivat lukijoiden valtavirta.

Modernismi kyllä herätti huomiota. Sitä ei ehkä tunnettu, mutta siitä oli laajasti varma käsitys. ”Minä en halua kuulla mitään lentävistä lautasista enkä Marja-Liisa Vartiosta”, oli joku rouvasihminen joillain kahvikutsuilla sanonut.⁵⁷⁵

Tekemässäni haastattelussa Haavikko totesi, että rouva Pyy kaltaiset naiset tuskin kävivät taide-näyttelyissä tai ostivat modernia taidetta. Siinä mielessä romaanissa on kyse poikkeuksellisesta keskiluokkaisesta rouvasta.⁵⁷⁶

6.1. ”Mitä tuo oikein esittää”

Kaikkien naisten kuudennessa luvussa rouva Pyy on kutsunut naapurit ja miehen työtoverin rouviin katsomaan taulua, jonka hän on hiljattain ostanut. Taulu on monimerkityksinen kuva, joka ei ole tunnistettava taideteos. Sen merkitys romaanissa avautuu, kun sitä tarkastellaan 50-luvun taide-elämän kontekstissa.

50-luku oli Suomessa myös kuvataiteen murroskausi ja vireän kuvataidekeskustelun vuosikymmen⁵⁷⁷. Suomalaiset taiteilijat olivat kyllä tutustuneet maailmansotien välisenä aikana eurooppalaiseen abstraktiin taiteeseen⁵⁷⁸, mutta vasta toisen maailman sodan jälkeen Helsingissä järjestettiin abstraktia taidetta esitteleviä näyttelyitä⁵⁷⁹, joista suuren yleisön kannalta merkittävin oli Artekissa⁵⁸⁰ ranskalaista nonfiguratiivista taidetta esitellyt *Klar Form eli Ranskalaista nykytaidetta* -näyttely. Se synnytti kuvataidealan julkaisuissa, sanomalehdistössä ja aikakauslehdissä lähes koko 50-luvun kestäneen kuvataidekeskustelun, jossa ennen sotia asemiin nousseen älymystön kannattama kansallinen traditio joutui puolustautumaan uuden polven kannattamaa eurooppalaista modernismia vastaan⁵⁸¹. Abstraktit taideteokset herättivät katsojissa selkeästi joko positiivisia tai negatiiv-

⁵⁷⁵ Haavikko 1994: 127-128.

⁵⁷⁶ Haavikko 13.7.2006.

⁵⁷⁷ Karjalainen 1990: 7-74.

⁵⁷⁸ Abstrakti taide syntyi 1930-luvulla ja nimensä mukaisesti se välttää yhtymäkohtia todellisuuteen. Sitä kutsutaan myös ei-esittäväksi tai nonfiguratiiviseksi taiteeksi. Konkretismi on merkittävä abstraktin taiteen suuntaus, jossa kaiken lähtökohtana ovat konkreettisesti havaittavissa olevat väri, viiva ja pinta. (Katso esimerkiksi Teittinen 2009.)

⁵⁷⁹ Abstraktin taiteen suomalainen tienraivaaja oli Ole Kandelin, joka tutustui uusiin eurooppalaisiin taidevirtauksiin ja jonka Helsingin Taidehallissa pidetyssä muistonäyttelyssä vuonna 1948 oli esillä myös täysin abstrakteja teoksia. Sodan jälkeisestä nuoresta taiteilijasukupolvesta nousi esiin myös Lars-Gunnar Nordström, jonka näyttely vuonna 1949 sisälsi täysin nonfiguratiivisia teoksia. (Teittinen 2009: 37-38.)

⁵⁸⁰ Artekin tehtävänä oli vuodesta 1935 alkaen myydä Alvar Aallon huonekaluja ja järjestää myymälän tiloissa eurooppalaisen taiteen näyttelyitä. Näyttelytoiminta jatkoi Galerie Artek vuodesta 1950. (Karjalainen 1990: 45 ja 61.)

⁵⁸¹ Karjalainen 1990: 56.

visia tunteita. Niinpä olet meidän puolellamme tai meitä vastaan -menteliteetti hallitsi julkisuudessa käytyä taidekeskustelua⁵⁸².

Modernistinen taidekäsitelmä juurtui 50-luvun aikana suomalaisen taiteen kentälle, mutta siitä huolimatta moni kriitikko koki tehtäväkseen paljastaa modernin taiteen keisarin uudet vaatteet.⁵⁸³ Suuri osa suomalaisesta taideyleisöstä, puhumattakaan tavallisista ihmisistä, piti realistista esittävää taidetta ainoana oikeana taiteena. Sotaa edeltävinä vuosikymmeninä oli opittu ymmärtämään tunnepohjaista ekspressionismia ja taiteen kultakauden kansankuvaajien jatkokajaksi oli hyväksytty esimerkiksi Tyko Sallinen. 50-luvulla käydyssä taidekeskustelussa esittävä ja ei-esittävä taide asettuivat vastakkain samoin kuin tunteeseen vetoava perinteinen kansallinen taide ja älyyn vetoava moderni eurooppalaisvaikutteinen taide.

Elokuviissa ja pilapiirroksissa abstrakti taide leimattiin koomiseksi erikoisuudentavoitteluksi, mistä on hyvä esimerkki vuonna 1959 valmistunut Armand Lohikosken käsikirjoittama ja ohjaama *Pekka ja Pätkä mestarimaalareina* -elokuva. Siinä koominen kaksikko voittaa taidekilpailun, johon he ovat osallistuneet lasten töhrimällä muotokuvalla. Aikakauden pilapiirtäjät irvivät abstraktia taidetta⁵⁸⁴, ja populistisissa julkaisuissa sitä pilkattiin, koska kirjoittajat myötälivätkin lukijakuntaa, joka piti uutta taidetta sairaana, rumana ja tunteettomana⁵⁸⁵. Näillä foorumeilla esitetyt mielipiteet heijastelevat 50-luvulla kuvataiteesta käytyjä arkikeskusteluja. Tällaisen keskustelun katkelman Vartio on ”tallentanut” *Kaikkien naisten* kuudenteen lukuun, jossa rouva Pyy on pyytänyt tuttaviaan katsomaan ostamaansa taulua.

Illanviettoseurueen taulukeskustelu alkaa toteamuksella: ”Taulu oli oikein hyvällä kohdalla.”⁵⁸⁶ Vieraat on kutsuttu katsomaan rouva Pyy hankkimaa modernia maalausta, mutta koko seurue rouva Pyy mukaan lukien kutsuu sitä vain tauluksi, vaikka olohuoneen seinällä oleva kukkataulu identifioidaan sen kukka-aiheen perusteella ja piirrokset lajin perusteella: ”ja sitten laitaisin tuon pienen kukkataulun tuolta toiselta seinältä sen viereen, ja nuo piirrokset panisin vierekkäin tuon kukkataulun paikalle, - -.”⁵⁸⁷ 50-lukulaisessa keskiluokkaisessa keskustelussa modernia maalausta ei osattu nimetä, mutta kaupunkilaiseen sivistyneeseen habitukseen kuului kuitenkin ymmärtää taidetta, myös modernia taidetta. Siksi rouva Pyy vieraat teeskentelevät ymmärtävänsä

⁵⁸² Karin pilapiirros *Pariisin nykytaidetta. Silmänräpäys Taidehallin nonfiguratiivisesta näyttelystä* ilmestyi Helsingin Sanomissa 15.1.1952. Sen aiheena on *Klar Form* -näyttely. Minkkiturkkiin pukeutunut, pyylevä, vanhempi rouva kommentoi taidenäyttelyssä, jossa on ripustettuna modernia taidetta, vieressään seisovalle keski-ikäiselle miehelle modernia veistosta: ”- Hahhah! Enpä ole ikinä nähnyt mitään noin hassunkurista!” (Karjalainen 1990: 64.)

⁵⁸³ Karjalainen 1990: 7-74.

⁵⁸⁴ Karjalainen 1994: 179-180.

⁵⁸⁵ Karjalainen 1994: 180; Karjalainen, 2004: 129-135.

⁵⁸⁶ Vartio 1960: 64.

⁵⁸⁷ Vartio 1960: 66.

taulua: ”Rouva Viita mitteli taulua kuin olisi tutkinut sitä tarkasti.”⁵⁸⁸ Ruumiinliikkeet jäljittelevät taideasiantuntijaa, mutta kykenemättömyys verbalisoida taideteosta paljastaa ymmärtämättömyyden. Hienosteleva käytös on tyypillistä sosiaalisille nousukkaille ja hienostelijat ymmärtävät sen verran kyseessä olevan ilmiön merkityksellisyydestä, että he osaavat olla paljastamatta omaa tietämättömyyttään.

Taulun ripustus siivittää keskustelun taulun paikasta, josta on helpompi keskustella kuin itse taulusta. Rouva Viita arvelee, että taulu on liian vaatimattomalla paikalla ”oven vieressä aivan tyhjällä seinällä”. Mummo suosittelee taulun sijoittamista ”arvokkaalle paikalle” sohvan taakse, mutta taiteilija on varoittanut rouva Pyytä sijoittamasta taulua ikkunaa vastapäätä, koska silloin ”se kiiltää ja värit eivät elä”. Taulu on kuin uusi huonekalu, jolle rouva Pyy haluaa löytää olohuoneessaan edustavan paikan. Se on osa rouva Pyy:n oman elämän lavastusta kirjahyllyn ja huonekalujen tavoin. Karjalaisen mukaan esteettisesti valistuneissa 50-lukulaisissa kodeissa nonfiguratiivista taidetta pidettiin sisustuselementtinä, esimerkiksi seinäpinnan harkittuna väriläikkänä.⁵⁸⁹ Rouva Pyy on siis sisustuslehtensä lukenut!

Rouva Pyy:n tavoitteleman taideasiantuntijan rooliin kuuluvat maininnat taulun arvosta. Hän toteaa saaneensa taulun ”niin halvalla että hävettää”. Toisaalta kommentti kertoo, että rouva Pyy tuntee taide-elämää, koska hän tietää taulun olevan edullinen. Toisaalta hän esittää vaatimaton kertomalla, että hän on maksanut taulusta vähän. Rouva Pyy paljastuu kuitenkin tietämättömäksi sekä mesenaattina että sijoittajana, sillä Pyy:n perheen vararikon jälkeen taidekauppias ei maksa taideteoksista juuri mitään: ”Se oli tullut ja tarjonnut kolmesta taulusta ja yhdestä veistoksesta yhteensä tuskin viidettä osaa siitä mitä se veistos yksinään oli maksanut.”⁵⁹⁰ Myöhemmin rouva Pyy näkee maalaukset taidekaupan ikkunassa kymmenkertaisesti kalliimmalla. Aikalaistaiteilijan työn rahallinen arvo on häilyvä ja siksi rationaalisella 50-luvulla taidehankintoja pidettiin elitistisenä turhuutena: ”eivätkö ihmiset olleet ihmetelleet edes sitä, millä rahoilla hän [rouva Pyy] oli aikoinaan ostellut tauluja.”⁵⁹¹ Kirsti Högström julistaa aikakauden vaurastumiseen ja turvallisuuden panostavan keskiluokan arvoja: ”Minulla ei kylläkään ole rahoja panna taiteeseen. - - Ensimmäinen oma asunto ja sitten muut välttämättömät – ja sitten, jos rahaa jää, voi ajatella muuta.”⁵⁹²

⁵⁸⁸ Vartio 1960: 65.

⁵⁸⁹ Karjalainen 1990: 70.

⁵⁹⁰ Vartio 1960: 252.

⁵⁹¹ Vartio 1960: 252.

⁵⁹² Vartio 1960: 70.

Ainoan esteettisesti relevantin – mutta modernismin kannalta tyhjän⁵⁹³ – kommentin taulusta esittää taulun mitteleminen ohessa Airi Viita toteamalla: ”Kaunis tauluhan se on.”⁵⁹⁴ Luonnehdinta sopisi kuitenkin paremmin rouva Pyyn ”kukkatauluun” kuin hänen ”tauluunsa”, jonka ominaislaatu paljastuu keskustelun edetessä. Mummo tivaa rouva Pyyltä ”mitä taulu oikein esittää” ja rouva Pyyn vastauksen perusteella taulu on identifioitavissa abstraktiksi maalaukseksi: ”Mummo hyvä, siinä on väripintoja, erilaisia väripintoja. Ei se mitään esitä, ei sitä voi selittää.”⁵⁹⁵ Maalaus edustaa mitä todennäköisimmin konkretismia, jossa värien, viivojen ja pintojen avulla rakennetaan ei-esittäviä kuvioita.⁵⁹⁶ Ei ole ihme, että rouva Pyyn keskiverto illanviettoseurue ei kykene verbalisoimaan monisanaisemmin abstraktia taideteosta, sillä konkretismin vastaanottoa Suomessa tutkineen Karjalaisen mukaan suomalaisen taideyleisö oli 50-luvulla harjaantumaton katsomaan konkreettista taidetta ja sitä kuvaava sanasto oli jäsentymätöntä ja moninaista. Tämä näkyi sekä taidealan ammattilehdissä että sanoma- tai aikakauslehdissä.⁵⁹⁷

Kaikkien naisten abstraktia maalausta koskeva keskustelu osoittaa, että modernin taiteen matka taidegallerian seinältä keskiluokkaisen olohuoneen seinälle on hidasta. Uusi tarvitsee tienraivaajansa, ja Bourdieun mukaan sosiaaliset nousukkaat osoittavat kunnioitusta legitimoitua taidetta kohtaan, koska he pyrkivät ottamaan ne vähitellen omaksi kulttuuriseksi pääomakseen⁵⁹⁸. Tärkeämpää on taiteen avulla hankittu habitus kuin taide itsessään.

Taulu on peili

Taulu on rouva Pyylle ensisijaisesti sosiaalisen erottautumisen väline, mutta hän yrittää luoda siihen sisustuselementtiä syvemmän henkilökohtaisen suhteen. Miehen mukaan hän ei ole tehnyt juuri muuta kuin tuijottanut taulua kaksi viikkoa. Pelkkä katsominen ei ole riittänyt, joten hän on pyrkinyt kokemaan taulun myös fyysisesti: ”Siitä on pyyhitty pölyjä, sitä on oiottu, kokeiltu joka seinäl-

⁵⁹³ Abstrakti taide tavoittelee toisenlaista suhdetta todellisuuteen kuin esimerkiksi romanttinen taide, jossa esteettinen elämys on mahdollista määrittää kauneuden kokemuksen kautta. Yrjö Hirn toteaa jo vuonna 1924 teoksessa *Esteettinen elämä* (s. 126), että kielenkäytöstä on mahdotonta hävittää siihen juurtunutta kauneusluonnehdintaa: ”Esteettiset ilmiöthän eivät nyt kerta kaikkiaan mahdu kauneus-otsakkeen alle.” Eino Krohn kirjoittaa *Esteettinen maailma* -teoksessa vuonna 1955: ”Taiteesta voidaan sanoa, onko se hyvää tai huonoa, onnistunutta tai eponnistunutta, väkevää vai heikkoa taidetta, onko se taiteena petosta.” Krohnin mukaan taide ei ole subjektiivinen asia, sillä esteettinen arvo on riippuvainen henkilön arvostelukyvyistä ja älyllisestä tasosta. (mts. 186-187.)

⁵⁹⁴ Vartio 1960: 65.

⁵⁹⁵ Vartio 1960: 67.

⁵⁹⁶ Karjalainen määrittelee (1990: 20.) konkretismin seuraavasti: ”Konkretisteille oli ominaista selkeä väripinnan käyttö, jossa ei enää voinut havaita ihmiskäden jälkeä eikä siveltimen vetoja. Värit olivat usein kirkkaita, ja väripinnat leikkasivat toisensa jyrkästi.” Konkretismin keskeisinä taitelijoina Suomessa Karjalainen pitää B.J. Carlstedtia (1907-1975), Sam Vannia (1908-1992), Ernst Methner-Borgströmiä (1917) ja Lars-Gunnar Nordströmiä (1924). Huomattavaa on, että keskeiset konkretistit olivat kaikki miehiä. Sanna Teittinen tutkii väitöskirjassaan *Kohti lyyristä abstraktismia* (2009) Anitra Lucanderin asemaa 50-luvun miehisessä kuvataidekentässä.

⁵⁹⁷ Karjalainen 1990: 15.

⁵⁹⁸ Bourdieu 1984: 65.

le, - -.⁵⁹⁹ Hän ei koe tuijottamisesta ja koskettamisesta huolimatta ”itselle valittua taulua” omaksi, sillä hänelle on tärkeintä se, mitä naapurit sanovat taulusta. Tämä on miehen mielestä sekä huvittavaa että hävettävää:

- - ja jos joku tulee sattumalta sisään, niin sinä sanot ennen kuin ihmiset ovat saaneet oven perässään kiinni ”katsoiko se taulua”, ”menikö sen naama vinoon”, ”katsoi varmasti, sinä et vain nähnyt”. Minua miltei hävettää jos joku vahingossa tosiaan katsoo. (78.)

Rouva Pyy tarkkailee naapureidensa katseita, koska hän haluaa nähdä niissä kateutta eli kansanuskomusten mukaisen pahan silmän, jonka kohteena on hyväosainen. Kateus on negatiivinen tunne, jonka perimmäinen syy on Freudin mukaan siinä, että ihmisen aggressiivisuus toista ihmistä kohtaan kuuluu alkuperäisiin vietteihin⁶⁰⁰. Rouva Pyy haluaa nähdä, että hänen taulun avulla rakentamansa moderni elämäntyyli näyttää muiden silmissä kadehdittavalta elämältä. Taulu on ikään kuin peili, josta rouva Pyy ihailee itseään: ”Hänen katseensa siirtyi vieraasta toiseen, hän oli päättänyt tarkata naisten ilmeitä ja päätellä mitä heidän mielessään liikkui, kun he näkivät että hän oli ostanut taulun.”⁶⁰¹ Naapureiden oletettu kateus, joksi hän tulkitsee sanattomuuden, ruokkii hänen itsetuntoaan: ”Kateudesta, oli rouva Pyy selittänyt miehelleen, kateudesta se nainen oli mykistynyt.”⁶⁰² Paradoksaalisesti mikään ei kuitenkaan viittaa siihen, että vieraat kadehtisivat rouva Pyyn taulua. Rouva Pyy taideharrastuksineen on yksinkertaisesti väärässä seurassa väärään aikaan, sillä moderni taide oli 50-luvulla marginaalinen ilmiö ja aiheutti outoudellaan vain hämmennystä. Naapurit eivät älyä kadehtia rouva Pyytä, joten hän esiintyy henkilöille, jotka eivät lainkaan ymmärrä esitystä.

Miten taideteosta verbalisoidaan?

Illanvieton aikana anoppi tivaa rouva Pyyltä ”Onko se tuo taidetta, onko se?”⁶⁰³, jolloin kuvataiteen kansallinen traditio ja eurooppalainen modernismi ottavat koomisesti mittaa toisistaan. Vieraat vaikeuvat ja mummo alkaa muistella Viipurissa näkemiään taideteoksia. Hänen repliikeissään taide-tekokset ovat tunnistettavia toisin kuin rouva Pyyn taulu, jonka voi vain päätellä edustavan konkretismia. Mummon ensiksi mainitsema taideteos on taiteilijan nimen ja lyhyen kuvauksen perusteella Ilja Repinin maalaus *Iivana Julma ja hänen poikansa Ivan marraskuun 16. päivänä* (1885): ”Ja näin

⁵⁹⁹ Vartio 1960: 78.

⁶⁰⁰ Katso esimerkiksi Freud 1982: 66-72.

⁶⁰¹ Vartio 1960: 64.

⁶⁰² Vartio 1960: 64.

⁶⁰³ Vartio 1960: 66.

minä [mummo] Viipurissa Repinin taulun, siinä oli Iivana Julma.”⁶⁰⁴ Toinen muisto on kuvauksen perusteella pääteltävissä Victor Westerholmin lehmäaiheiseksi maalaukseksi: ”Siellä oli taulu jossa oli metsää ja lehmiä syömässä, ja ne oli isoja ne lehmät, ja niin eläviä että Olavi uskoi että ne ovat eläviä lehmiä.”⁶⁰⁵ Mummo muistaa Viipurissa nähneensä myös venettä esittävän taulun, jonka oli hänen muistinsa mukaan maalannut joku kuuluisa taiteilija. Taulussa oli hopeinen laatta, jossa luki, kuka sen oli maalannut mutta mummo ei muista, mitä siinä luki, vaikka ”se oli joku kuuluisa taiteilija”. Mummo vahvistaa laatan muistamisella, että kyseessä oli ”oikea taiteilija” ja sillä perusteella myös ”oikea taideteos”, mutta muuten taiteilijan identifioiminen ei ole hänelle tärkeää. Tärkeintä on se, mitä taideteos merkitsee hänelle itselleen. Maalauksiin liittyvät muistot merkitsevät mummolle paljon enemmän, kuin mitä hän on silmin nähnyt⁶⁰⁶. Muistiin piirtyneiden taideteosten kautta viriävät mummon henkilökohtaiset kokemukset.

Mummo eksplikoi muistojensa kautta ennen sotia vallinnutta kansallista taidekäsitystä, jossa Karjalaisen mukaan arvostettiin heroisuutta, ekspressiivisyyttä ja emotionaalisuutta⁶⁰⁷. Mummon mielestä oikeaa taidetta on romanttinen historiallisten tapahtumien kuvittaminen kuten Iivana Julmaa esittävä maalaus, joka herättää tunteita: ”Mutta oli järkyttävä, isä itki kun oli tappanut oman poikansa, - -.”⁶⁰⁸ Westerholmin lehmätaulu taas on koskettavaa todellisuuden kuvausta, koska lehmät näyttävät eläviltä. Mummon muistelot eksyvät kauas itse taideteoksesta:

Ja hän alkoi taas puhua Viipurista ja kysyi pojaltaan, muistiko tämä sen taulun, jonka isä osti oikealta taiteilijalta, sen joka esitti venettä rannalla ja josta isä sanoi, että aina kun sitä katsoi hämärässä, teki mieli lähteä soutelemaan kuutamoiselle merelle.

– Muistatko sinä, Olavi, Kuokkalan rannat. Siellä me isän kanssa soudeltiin, ja Kanervan Aarre soitti viulua.
– Missä se sitä soitti, poika sanoi naureskellen. – Venessäkö?

– Ei kun siellä huvilassa, verannalla, siinä oli se pieni huone missä se asui ja verhot heiluivat tulessa. Siellä se soitti, siinä verannalla, mutta se kuului meille asti. Siitä varmaan tuli joku taiteilija. (68.)

Mummon puheissa taide ja elämä kuuluvat yhteen. Hän uskaltaa kokea – myös muistella – aidosti näkemiään taideteoksia. Hän pitää kiinni traditionaalisesta taidekäsityksestään eikä koe tarpeelli-

⁶⁰⁴ Vartio 1960: 67. Ilja Repin. *Iivana Julma ja hänen poikansa Ivan marraskuun 16. päivänä 1581*. Öljymaalauk. (1885). Tretjakovin galleria, Moskova. (Valkonen & Valkonen 1983: 171.)

⁶⁰⁵ Vartio 1960: 67.

⁶⁰⁶ Benjamin 1986: 78.

⁶⁰⁷ Karjalainen 1990: 31.

⁶⁰⁸ Vartio 1960: 67.

seksi kyseenalaistaa arvomaailmaansa. Mummo on *Kaikkien naisten* totuudentorvi, joka ilmiintää vieraiden aikana taideasiantuntijaa teeskentelevän rouva Pyy. Mummon henkilökohtaiset kokemukset ja kommentit ärsyttävät rouva Pyytä, koska hän haluaa esiintyä modernin taiteen tuntijana, mutta hän ei osaa harmikseen ohjata keskustelua haluamaansa suuntaan. Asetelma muistuttaa *Se on sitten kevät* -romaanin päähenkilöparin Annin ja Napoleonin vastakohtaisuutta. Anni edustaa vanhaa ja aitoa elämänmenoa, Napoleon puolivillaista modernia.⁶⁰⁹ Rouva Pyy on Vartion henkilögalleriassa Napoleonin sukulaissielu, mummo taas Annin. Mummo on tervevaistoinen agraarisen maailmanajan kasvatti siirtolaisuuden aiheuttamasta juurettomuudestaan huolimatta. Hän elää nykyajassa menneen maailman arvojen mukaisesti eikä häpeä itseään. Rouva Pyyllä on myös agraariset juuret, joita hän nostalgisesti hellii mutta joista hän kuitenkin pyrkii eroon.

Mummo argumentoi taideteoksen merkittävyyttä henkilökohtaisilla kokemuksilla, mutta rouva Pyy vetoaa ”omaan makuunsa”. Sisustaessaan kotiaan rouva Pyy puhuu ”hyvästä mausta”, mutta modernin taiteen yhteydessä hän puhuu omasta maustaan:

- Hän on saanut nimeä viime aikoina, rouva Viita sanoi.
- Niin, vastasi rouva Pyy. – Hänellä oli juuri äskettäin oma näyttely. Kyllä kai hän sai hyvät kritiikit. Hän tiesi kyllä Airin tietävän että Aune Penttilä oli saanut erinomaiset kritiikit. Oli paras puhua kuin yhden tekevästä asiasta, jottei päästäisi sanomaan että hän muka kehui taulua kehumalla taiteilijaa.
- Minä tosin valitsin tämän jo ennen näyttelyä. Minä vain menin ja sanoin, että tuosta minä pidän, ja voin sanoa suoraan että olen iloinen siitä että valitsin oman makuni mukaan vaikka olisin sitten valinnut väärinkin. Ihmiset menevät taiteilijoiden luokse vasta sitten kun ovat huomanneet lehdistä että taiteilija on saanut nimeä ja hyviä kritiikkejä. (69-70.)

Rouva Pyy väittää toimivansa oman makunsa mukaan, mutta hän lukee tarkasti kritiikit ja esittää taiteilijoiden mielipiteitä ominaan: ”Hän oli taiteilijalta kysynyt, miten tämä taulun laittaisi, ja oli itsekin ajatellut laittaa sen juuri niin kuin se nyt oli.”⁶¹⁰ Väitteistään huolimatta hän ei kykene modernin elämäntyylin mukaisesti tekemään yksilöllisiä valintoja eikä perustelemaan niitä ilman auktoriteetteja. Illanvieton jälkeen mies esiintyy mummon tavoin rouva Pyy teeskentelyn paljastavana totuudentorvena: ”Sano sitten, selitä mitä siinä on. Kysyt ihmisiltä mitä ne sinun taulustasi pitävät,

⁶⁰⁹ Kyse on Vartion omasta tulkinnasta, jonka hän ilmaisee Haavikolle ennen romaanin ilmestymistä (30.7.1956) lähettämässään kirjeessä. Vartio myös toteaa itse olevansa Annin hengenheimolainen: ”Siinä on sivuttu jotain sellaista ongelmaa kuin mitä itse tunnen tämän maailman hömpötysten edessä.” (Vartio 1996: 82.)

⁶¹⁰ Vartio 1960: 64.

et sinä ymmärrä sitä itsekään.”⁶¹¹ Rouva Pyy puolustautuu väittämällä ”ajatelkoot ihmiset minun puolestani mitä tahansa”. Hän puhuu koomisesti itseään vastaan, sillä juuri ihmisten puheet vaikuttavat paitsi hänen toimintaansa niin myös hänen käsityksiinsä itsestään.

Rouva Pyy korostaa vierailleen modernin taiteen asiantuntemustaan – hyvää makuaan – kertomalla, että hän oli ostanut taulun vain itseään varten ja keksineensä taiteilijankin ennen kuin arvostelijat olivat luonnehtineet tämän näyttelyä positiivisesti: ”Minä tosin **valitsin tämän taulun ennen näyttelyä**. Minä vain menin ja sanoin, että tuosta minä pidän - -.”⁶¹² Hän kuitenkin mainitsee, että taiteilija oli saanut näyttelystään ”hyvät kritiikit”, eli hänen valintansa on osunut oikeaan. Oma paremmuuttaan rouva Pyy vakuuttaa itselleen toteamalla illanviettoseurueeseen kuuluvasta nuoresta ekonomista ja hänen rouvastaan: ”Ja nuori pari parka, ne istuivat viattomina, oli sama, näyttikö heille taulua vai tarjotinta.”⁶¹³ Rouva Pyy ei näe omaa koomisuuttaan, mutta lukija oivaltaa, että rouva Pyyin kohdalla taas on sama, pöyhkeilekö hän naapureilleen taululla vai huonekaluilla. Tauluhankinnassa ei ole taiteen ymmärtämisestä vaan pinnallisesta yrityksestä nostaa omaa statustaan modernin maalauksen avulla.

Modernissa arki ja ylevä sekoittuvat

Mummo päivittelee rouva Pyyin hankkiman maalauksen kehyksiä ”miten tuossa on vain puulista ja sekin maalaamaton” ja Viipurissa nähdyistä tauluista hän toteaa ”siellä oli kultaiset kehykset kaikissa tauluissa”. Modernin taiteen olemusta pohditaan myös taideteoksen kehysten kautta. Miten taide-teos rajataan? Missä se alkaa ja missä se loppuu?

Mummon ihmettelemä maalaamaton puulista kontra kultaiset kehykset sisältää taiteen ja todellisuuden suhteeseen liittyvän paradoksin. Abstrakti maalaus luo oman todellisuudesta riippumattoman maailmansa. Sen rajaaminen seinäpinnasta huomaamattomalla puulistalla korostaa taideteoksen elimellistä kuulumista ympäristöönsä. Realistinen maalaus, esimerkiksi mummon kuvaama lehmätaulu, pyrkii heijastamaan todellisuutta, mutta se rajataan kultakehyksellä omaksi todellisuudekseen. Vartio esittää tällä vastakkainasettelulla 50-luvun modernin taiteen vastaanoton keskeisen paradoksin, jossa arki ja ylevä sekoittuvat samoin kuin esittävyys ja ei-esittävyys. Modernin taiteen katsojat eivät ymmärrä abstraktia kuvailmaisua mutta eivät myöskään taiteen arkistumista ja riisumista ylevistä kehyksistä. Rouva Pyy pyrkii ylevöitymään taiteen avulla samaan aikaan kun taide pyrkii arkistumaan!

⁶¹¹ Vartio 1960: 78.

⁶¹² Vartio 1960: 69.

⁶¹³ Vartio 1960: 66.

6.2. ”Ei sitä runoutta ole luettavaksi aiottukaan”

Rouva Pyn illanviettoseurue ryhtyy keskustelemaan kuvataiteen jälkeen kirjallisuudesta. Keskustelu etenee samaan tapaan kuin kuvataidekeskustelukin mutta nyt 50-luvun kirjallisuuskäsitysten rintamalinjojen mukaisesti. Suomessa käytiin vilkasta keskustelua käytiin sekä runouden että proosan modernismista 1940-luvun lopusta 1960-luvun alkuun saakka⁶¹⁴.

Sodan jälkeistä kirjallisuuskeskustelua on tarkasteltu erilaisista näkökulmista: realistit vastaan modernistit, tamperelaiskirjailijat vastaan helsinkiläiskirjailijat, kansallisen tradition vaalijat vastaan kansainvälisten vaikutteiden imijät⁶¹⁵. Suomalaista kirjallisuusjärjestelmää tutkineen Risto Turusen mukaan kyseisellä kymmenluvulla vaikutti kolme ryhmää, joilla oli erilaiset käsitykset kirjallisuuden tehtävästä, olemuksesta ja arvosta. Vanhat, jo ennen sotaa asemansa vakiinnuttaneet professorit, vaalivat käsitystä klassisesta muotopuhtaudesta, kirjallisuuden ihmistä jalostavasta tehtävästä ja kirjallisuuden merkityksestä kansallisten arvojen luojana. 1930-luvun kulttuuriliberaalit puhuivat kirjallisuuden autonomiasta ja kansallisesta tehtävästä. Nuori sodanjälkeinen modernisteiksi kutsuttu sukupolvi sen sijaan halusi muuttaa radikaalisti suomalaista kirjallisuutta.⁶¹⁶ Nuoret kirjailijat eivät kuitenkaan esittäneet yhteistä ohjelmaa, vaan kukin julisti esteettisiä ja teoreettisia käsityksiään omista lähtökohdistaan käsin. Merkittäviä keskustelufoorumeita olivat vuonna 1951 perustettu Parnasso⁶¹⁷, Ylioppilaslehti⁶¹⁸ ja Arena⁶¹⁹ sekä sanomalehtien kulttuuriosastot, pöytäkirjat ja yleisöosastot⁶²⁰.

Vanha sukupolvi piti modernia runoutta käsittämättömänä, irrationaalisenä, asenteellisenä, verettömänä ja liian älyllisenä⁶²¹. Nuoret kirjailijat puolestaan syyttivät vanhempia kirjailijoita ja kriitikoita – erityisesti heidän hampaissaan oli V.A. Koskenniemi – vanhentuneesta kirjallisuuskäsityksestä, jossa huomio kiinnittyy runoilijan elämykseen eikä itse runoon⁶²². Kirjailijavetoisen vanhan kirjallisuuskäsityksen ja teosvetoisen uskriittisen kirjallisuuskäsityksen taistelu näkyi kir-

⁶¹⁴ Viikari 1992: 34. 50-luvulla keskusteltiin erityisesti runoudesta - tarkemmin ottaen runon muodosta. Kunnas määrittelee (1981: 15, 149) modernin runon muodon vallankumouksen vuosiin 1945-1959. Katso myös Niemi 1995: 9.

⁶¹⁵ Katso esimerkiksi Tarkka 1989: 5-6.

⁶¹⁶ Professorien ryhmään kuuluivat V.A. Koskenniemi, Rafael Koskimies ja Risto Tarkkiainen, kulttuuriliberaalien ryhmään kuuluivat Lauri Viljanen, Kaarlo Marjanen ja Vilho Suomi ja nuoreen polven edustajia olivat muun muassa Anna-Mari Sarajas, Tuomas Anhava ja Paavo Haavikko (Turunen 1999a: 45-50). Kunnaksen mukaan (1981: 149) sotien jälkeen kaksi kirjallisuuskäsitystä törmäsi, jolloin vanha polvi vannoi historiallisen, psykologisen ja biografisen lähestymistavan nimiin ja nuori polvi sai vaikutteita anglosaksisesta uskriitistikäytännöstä.

⁶¹⁷ Parnasso perustettiin liennyttämään kahta eri aikakautta ja kahta eri kirjallisuuskäsitystä edustavien kirjailijoiden, kriitikoiden ja kirjallisuudentutkijoiden välistä ristiriitaa. Parnassossa yhdistyivät Näköala (1949-1950) ja Ajan kirja (1949-1950). Parnasson vastapainoksi syntyi Välikysymys-lehti, joka ilmestyi seitsemän kertaa vuosina 1952-1953 (Kunnas 1981: 89-90).

⁶¹⁸ Lounela 1978: 118; Kunnas 1981: 99.

⁶¹⁹ Arenaa julkaistiin ruotsin- ja suomenkielisenä vuosina 1951-1954.

⁶²⁰ Tyyri 1978: 169; Lounela 1976: 121; Kunnas 1981: 152.

⁶²¹ Kunnas 1981: 100.

⁶²² Kunnas 1981: 95-97.

jallisuuskritiikissä, jossa nuori kriitikopolvi esiintyi äänekkäästi ja näkyvästi⁶²³, vaikka esimerkiksi Pekka Lounelan mukaan modernistit olivat altavastajan asemassa palstojen pituuden ja kirjoittajien lukumäärän perusteella⁶²⁴. Maria-Liisa Kunnas ei myöskään yhdy sukupolvensa ensimmäisten muistelijoiden käsitykseen siitä, että nuoria olisi syrjitty kirjallisuuden kentällä⁶²⁵. Vuosikymmenen loppua kohti tultaessa modernistit selvisivät kirjallisen kamppailun voittajiksi, sillä Turusen mukaan vilkkaasta kirjallisuuskeskustelusta jäi jäljelle nimenomaan modernistinen kirjallisuuskäsitys⁶²⁶.

50-luvun modernistit olivat tietoisia omasta merkittävydestään⁶²⁷ ja kirjoittivat 50-luvun modernismista jo ennen kuin vuosikymmen oli päättynyt. Eräänlainen tilinpäätös on Laitisen Parnassossa vuonna 1958 julkaistu ”viileän tieteellinen” essee *Mikä lyriikassamme on uutta?*⁶²⁸, joka kuuluu Parnassossa ilmestyneeseen sarjaan *Kirjallisuutemme vuosikymmenet*. Kirjoittaja varoittaa yhteenvetonsa puutteellisuuksista, koska hän toteaa olevansa vielä keskellä esittelemäänsä vuosikymmentä eikä voi siksi nähdä kirjallista kenttää kokonaisuudessaan: ”ympäriilläni nousee tiheässä puita, jotka voivat estää metsän näkymästä.” Kuitenkin hän toteaa kiistattomaksi sukupolvien vahdinvaihdon ja ”nuoren polven” esiinmarssin. Nuoret kirjailijat ja kriitikot kammosivat fraaseja ja vaativat perusteluja, jolloin vanhemmat syyttivät nuoria kielteisyydestä, innottomuudesta ja aatteettomuudesta.⁶²⁹ Samana vuonna Jouko Tyyri julkaisi Parnassossa *Vaikeatajuinen demokraatti*-dialogin, joka sisältää modernismikiistan perusasetelman. Se on ikään kuin kooste vuosikymmenen verbaalisista hyökkäyksistä ja puolustuksista. Tyyrin dialogissa keskustelevat modernia runoutta vastaan hyökkäävä Demokraatti ja modernia runoutta puolustava Klerkki – dialogi voidaan nähdä V.A. Koskenniemen ja Tuomas Anhavan mittelonä. Sama asetelma, mutta arki-ihmisten keskusteluksi sovitettuna, näkyy rouva Pyyn ja hänen vieraidensa kirjallisuuskeskustelussa.

Airi Viita puhuu oppineena henkilönä ja vetoaa arvosanaansa kirjallisuushistoriassa. Hän argumentoi samoin perustein kuin Tyyrin *Vaikeatajuinen demokraatti*-dialogin Demokraatti. Airi Viidan sukunimi allusoi hauskaasti kirjailija Lauri Viitaan, jonka romaani *Moreeni* ilmestyi vuonna 1950. Viita luokiteltiin tamperelaiseksi realistiksi – siis modernistien pääviholliseksi⁶³⁰. Airi

⁶²³ Turunen 1999a: 52. Katso myös Lounela 1976: 111-125. Tähän polveen kuuluivat muun muassa Eino S. Repo, joka julkaisi Ajan Kirjassa esseen *Arvostelijan vapauden puolesta* (1950).

⁶²⁴ Lounela 1976:121.

⁶²⁵ Kunnas 1981: 21.

⁶²⁶ Turunen 1999a: 53. Katso myös Kunnas 1981: 15.

⁶²⁷ Katso esimerkiksi Haavikko 1994: 194.

⁶²⁸ Lounela 1976: 113.

⁶²⁹ Laitinen 1958: 311.

⁶³⁰ Pertti Lassilan mukaan (1999: 36-37) tamperelaiskirjailijat, esimerkiksi Väinö Linna ja Lauri Viita, ryhmittäytyivät sodan jälkeen Mikko Mäkelän ympärille ja he vastustivat kansallis-yhteiskunnallista kirjallisuusnäkemystä ja myös kansainvälisesti suuntautuneita modernisteja. Heidän kirjallisuuskäsityksensä mukaan kirjallisuuden tuli olla totuuden etsimistä niin yksilöllisellä kuin yhteiskunnallisellakin tasolla. Viidan ”kirjailijakäsitykseen kuului edelliseltä vuosisa-

Viita edustaa vanhaa ennen sotaa vakiintuneiden professoreiden kirjallisuuskäsitystä ja hyökkää modernia runoutta vastaan: ”sitä runoutta ei ole luettavaksi aiottukaan”.⁶³¹ Hänen repliikissään kangastelee 50-luvun päivälehtiinkin levinnyt modernismikeskustelu⁶³². *Kaikkien naisten* keskustelijat kuittaavat modernin kirjallisuuden muoti-ilmiöksi, jota kustantajat pönkittävät mainoksilla, vaikka kirjat ovat ”aivan kelvottomia”. Airi Viidan kommentissa kärjisty professoreiden legitiimi kirjallisuuskäsitys ”oikeasta taiteesta”:

– Urheilevat vain kaikenlaisilla muoti-ilmiöllä ja painavat hävyttömyyksiä ala-arvoisen lukijakunnan mieliksi. Ei sellainen ole mitään oikeaa taidetta. (75.)

Samaan tapaan Tyyrin dialogin Demokraatti pitää modernia kirjallisuutta ”mahdottomana hullutuksena”, ”pähänpistoina”, ”keikarointina” ja ”erikoisuuden tavoitteluna”. Moderneja kirjailijoita hän luonnehtii seuraavasti:

He ovat snobeja, ja snobit ovat laumaihmissiä. Snobi on pintasivistystä saanut lättähattu. Vaihtelevilla ulkoisilla tempuilla modernistit peittävät yhteistä tyhjyyttä. Heitä kiinnostaa vain muoto, korea kuori, sisällön kustannuksella. Tietysti heissäkin on muutamia lahjakkaita, vilpittömiä taiteilijoita, mutta näiden pitäisi kiireesti nousta kapinaan oman sanottavansa puolesta.⁶³³

Airi Viidan ja Demokraatin puheenvuoroissa kaiku paitsi vanhan polven kirjallisuuskäsitys myös 50-luvun lukijoiden suuren enemmistön ääni. Kirjallisuuden muodonmuutosta ei ymmärretty, koska modernia kirjallisuutta pidettiin hienostelevana ja keinotekoisena. Vartio kysyy *Kaikissa naisissa*, kuka oikeastaan on diletantti – moderni kirjailija vai modernia estetiikkaa ymmärtämätön lukija.

Vaikeatajuinen demokraatti -dialogissa Klerk julistaa, että moderni kirjallisuus ei ole tarkoitettukaan kaikkien ymmärrettäväksi: ”Älkäämme siis jättäkö runoutta äänestäjien armoille, vain demagogit haluavat kutsua suuren yleisön tuomariksi asiassa, jota se ei ymmärrä.” Hänen mukaansa poroporvareita on koulussa opetettu kunnioittamaan klassikoita, jotka kuitenkin eivät enää ole ”vaikuttavaa todellisuutta”.⁶³⁴ Airi Viita arvottaa oikeaksi kirjailijaksi Aleksis Kiven: ”Aleksis Kivi oli sentään monta kertaa suurempi kirjailija kuin kukaan, eikä se saanut mitään [apurahoja], ja

dalta periytyvä vakaumus taiteilijat poikkeusyksilönä, nerona, jolla on kyky nähdä tai aavistaa totuudesta enemmän kuin muilla.”

⁶³¹ Vartio 1960: 74.

⁶³² Kunnaksen (1981: 148-150) mukaan vuonna 1956 modernismin vastainen keskustelu oli sanomalehdissä kiihkeimmillään. Uutta runoutta oli jo moneen otteeseen ehditty syyttää hämäräksi, mutta keskustelu leimahti liekkeihin vuonna 1957, kun Parnasson uusi päätoimittaja Aatos Ojala syytti modernia runoa hämäräksi. Kesän kuluessa keskustelua jatkettiin päivälehdissä. Sen seurauksena Parnasson päätoimittaja vaihtui, ja siihen katsotaan myös modernismitaistelun päättyvän. (Lassila 1990: 229-230.)

⁶³³ Tyyri 1978: 170.

⁶³⁴ Tyyri 1978: 172.

kirjoitti silti kaikki ne kirjansa.”⁶³⁵ Kirsti Högström tukee häntä ja vahvistaa romanttista käsitystä oikeasta taiteilijasta, joka elää köyhyydessä ja työskentelee hulluuden partaalla. Mielenkiintoista on se, että keskustelijat eivät sivua lainkaan Väinö Linnan *Tuntematonta sotilasta*, joka ilmestyi 1954 ja aiheutti 50-luvun vilkkaimman kirjallisuuskeskustelun⁶³⁶. Tämä paljastaa sen, että seurueessa ei ole ainoatakaan kirjallista kenttää seuraavaa lukijaa.

”Ei taide elä rahasta”

Illanviettoseurue ei osaa keskustella modernista kirjallisuudesta sen enempää kuin modernista taiteestakaan, mutta luovan työn tekijöiden apurahat kiinnostavat jopa nuorta ekonomia, joka on istunut taidekeskustelun ajan hiljaa. Sodan jälkeen suomalaisessa kulttuurielämässä keskusteltiin kirjailijan ammatista ja tehtävästä yhteiskunnassa. Keskeisimpänä kysymyksenä oli kirjailijan toimeentulo, koska kirjailija haluttiin nähdä kansakunnan työntekijänä, jota valtion oli tuettava kuten muitakin kansalaisia. Tästä käytiin 50-luvulla lehdistössä myös julkista keskustelua samaan tapaan kuin kirjallisuus- ja taidekäsityksistäkin.⁶³⁷ Myös *Kaikissa naisissa* illanviettoseurueen keskustelijat päätyvät puhumaan taiteilijoiden ja kirjailijoiden apurahoista.

Sodan jälkeisinä vuosina kehitettiin suomalaisen kirjallisuuden apurahajärjestelmää, jonka kautta otettiin kantaa siihen, millainen kirjallisuus on hyväksyttävää ja millaista kirjallisuutta tulisi tukea.⁶³⁸ Illanviettoseurueen apurahakeskustelu perustuu muilta kuultuihin ja lehdistä luettuihin ”totuuksiin”, joten ne edustavat 50-lukulaista yleistä mielipidettä. Airi Viita perustelee tietonsa kirjailijoiden apurahoista yleisesti vallalla olevien käsitysten perusteella, minkä voi päätellä siitä, että hän käyttää tekijän epämääräistä passiivista sekä mainitsee tiedonlähteikseen kutsuilla tavatut henkilöt, sukulaiset ja lehdet:

Ja hän [Airi Viita] alkoi kertoa, että hän oli äskettäin **ollut erällä kutsuilla** ja siellä oli ollut **asioista perillä olevia henkilöitä** ja nämä olivat puhuneet siitä, miten esimerkiksi kirjailijat saavat nykyään apurahoja. **Oli poimittu** esiin kuusi nuoremman polven kirjailijanimeä, oikein laskettu kynän kanssa, kuinka paljon he keskimäärin olivat kahden vuoden aikana saaneet puhdasta rahaa. Tietysti **on hyvä että nuoria tuetaan**, mutta oliko varmaa, tuleeko niistä kaikista sitten mitään. Eikä

⁶³⁵ Vartio 1960: 73.

⁶³⁶ Lassila 1990: 230-231.

⁶³⁷ Turunen 1999b: 187-192.

⁶³⁸ Turunen 1999a: 49-50. Valtion kirjallisuuspalkinnon lisäksi (perustettu 1865) vuonna 1957 perustettu Suomen Akatemia alkoi jakaa apurahoja kirjailijoille ja taiteilijoille.

hän tässä puhunut siksi, että eräs hänen sukulaisensa oli naimisissa kirjailijan kanssa, kyllä **sukulaisetkin ihmettelevät** niitä rahoja, joita niille annetaan. Kun **avaa lehden**, niin aina on samaa kaartia, kymmenkunta nimeä rahallistalla. Ei ole taiteilijalle hyväksi että heti alkuun pääsee sillä tavoin rahan makuun ... **kutsuilla oli ollut myös eräs vanhemman polven kirjailija ja tämä oli kertonut** siitä, miten hän oli saanut tulla toimeen uransa alussa. Kyllä tässä maassa on ennenkin kirjoitettu kirjoja vaikeiksi ole ollut apurahoja. (72-73.)

Airi Viidan kommentissa mainitaan ”kuusi nuoremman polven kirjailijaa” ja ”samaan kaartiin” kuuluvaa ”kymmenkunta nimeä”. Vartio leikittelee lukijan kanssa, sillä kyse on modernisteista, joihin sekä Vartio että Haavikko itsekin kuuluvat⁶³⁹. Haavikko kommentoi muistelmissaan *Vuosien aurinkoiset varjot* nuorten kirjailijoiden asemaa 50-luvulla: ”Nuoria, lahjakkaita kirjailijoita sattui 1950-luvulle liian monta, apurahatoiminta oli tarkoitettu kapeammille lahjakuusereserveille.” Hänen mukaansa köyhässä maassa uusi apurahajärjestelmä antoi vääränlaista toivoa siitä, että taiteilijan työ voisi olla ammatti, jolla voisi elää.⁶⁴⁰ Valtion kirjallisuuspalkinnon, joka myönnetään edellisen vuoden työstä, Marja-Liisa Vartio sai vuosina 1954 ja 1958 sekä Haavikko vuonna 1959. Vartion kirjeissä on myös mainintoja Suomen Akatemian apurahoista.⁶⁴¹

Haavikon mukaan kirjailijapariskunnan toimeentulo oli Vartion harteilla, koska Haavikon viljelemää modernismia ei ymmärretty: ”Hän [Haavikko] oli itse kirjailijana selkeästi sivussa. Marja-Liisan työ oli sekä taloudellisesti että henkisesti perheelle ratkaisevan tärkeää, toisin kuin Haavikon tuotanto joka toi julkista pilkkaa, vastustusta, ylistystä mutta ei menekkiä. Eikä rahaa.”⁶⁴² Illallisseurueen keskustelulla Vartio osoittaa, miten vaikea modernistien oli saada lukijoita. Heihin ei uskottu ja siksi rouva Viitakin kyselee ”tuleeko niistä kaikista sitten mitään”⁶⁴³. Illanviettoseurueen keskustelussa myös heidän kirjallinen työnsä mitätöidään, koska sen todetaan olevan helppoa apurahan turvin.

Airi Virta lausuu julki romanttisen taiteilijamyytin: ”Kyllähän sen jokainen ymmärtää että taiteilijaksi joko synnyttään tai ei synnytä. - - Ei taide elä rahasta.”⁶⁴⁴ Vartio osoittaa, miten vai-

⁶³⁹ Muita ”samaan kaartiin kuuluvia” nimiä olivat esimerkiksi Pentti Holappa, Antti Hyry, Kirsi Kunnas, Eeva-Liisa Manner, Veijo Meri, Lassi Nummi, Maila Pykkönen ja Tyyne Saastamoinen.

⁶⁴⁰ Haavikko 1994:194. Turusen mukaan (1994: 133) valtion kirjallisuuslautakunnan jakamien palkintojen ja akatemia-apurahalautakunnan apurahavuosien perusteella Haavikko, Manner, Mannerkorpi ja Vartio olivat tuetuimmat modernistit vuosina 1945-1970.

⁶⁴¹ Katso esimerkiksi Vartio 1996: 29.

⁶⁴² Haavikko 1994: 169.

⁶⁴³ Vartio 1960: 73.

⁶⁴⁴ Vartio 1960: 76.

keaa kirjailijan on muuttua nerosta ammattilaiseksi, kun yleisö pitäytyy vanhassa kirjallisuuskäsityksessä. Harminsa Vartio kätkee illanviettoseurueen konsensuskseen urheilun merkityksestä:

Mutta on se kyllä niinkin, sanoi nuori ekonomi, että mitä sitten tuetaan ellei urheilua. Minä en tiedä kaikista tieteistä ja taiteista, ja antakoon valtio rahoja mihin tahansa kun niitä näkyy kaikkeen riittävän, mutta hitto vie – hän jatkoi välittämättä vaimonsa ilmeistä – sanon minä sen että kyllä urheilua on jotenkin tuettava, se sentään tekee maata tunnetuksi, ja mikä on sen mukavampaa kuin kilpailut.
Miehet nauroivat kaikki.
He alkoivat puhua jostain maaottelusta. (71.)

Vartio ottaa piilotetusti kantaa suomalaiseen kulttuuripolitiikkaan, jossa urheilu ja taide ovat rintarinnan ojentaneet pyytävän kätensä valtiolle. Hän antaa urheilun voittaa illanviettoseurueen keskustelussa ja osoittaa näin sivistymättömyyden voiton sivistyksestä. Polemisoimatta vastakkainasettelua – rouva Pyy ei osaa puolustaa kirjallisuutta eikä kuvataidettakaan – Vartio osoittaa, miten vaikeaa kirjailijoiden ja taiteilijoiden on tulla ymmärretyksi. Sekä arvostelijoiden että tavallisten lukijoiden kompetenssia Vartio pohtii myös kirjeissään. Kesällä 1956 hän kirjoittaa Kallislahdelta Haavikolle:

Kuka minua kuuntelee vaikka kuinka kärsisin ja saisin siitä piristettyä jonkin vaivaisen rivin. - - Piperrä nyt sitten, turhamaisuudesta kenties, romaania. Joku päässinpää sen ruotii, pari ihmistä lukee. Ja minua inhottaa sanoa että olen kirjailija. Minä häpeän koko titteliä, jos olisin kuin Shakespeare, vielä tässä kärsisi. Mutta tässä nuorisoseurassa, tässä maassa, tällaisen arvostelija- ja lukijapiirin pellenä.⁶⁴⁵

Kaikki naiset on merkittävä puheenvuoro 50-luvun taide- ja kirjallisuuspoliittisessa keskustelussa. Samalla siinä pohditaan naiskirjailijan kirjoittamisen mieltä. Millaista on oikea ja merkittävä kirjallisuus? Kysymykseen vastataan kuvataiteen kautta.

6.3. Ruusukupeista savimöhkäleisiin

Rouva Pyy haluaa modernin ihanteiden mukaisesti muuttaa elämänsä⁶⁴⁶ ja ryhtyy tekemään myös itse taidetta. Hän uskoo, että hänellä on hyvä värisilmä ja siksi hän ryhtyy maalaamaan posliinia ja myöhemmin tekemään keramiikkaa. Posliininmaalausepisoodi, joka keskittyy romaanin toiseen ja

⁶⁴⁵ Haavikko 1994: 146. Sama kirje myös Vartio 1996: 66.

⁶⁴⁶ Katso esimerkiksi Jallinoja 1991.

kolmanteen lukuun, kiteyttää rouvapyymäisen toiminnan, jonka voi rinnastaa pyyn lentotaitoon: pyy lehahtaa kovaäänisesti lentoon, lentää tovin ja laskeutuu pian takaisin maanpinnalle. Se ei lennä korkealle eikä kauas. Samaan tapaan rouva Pyy aloittaa uuden harrastuksen suurieleisesti ja kovaäänisesti mutta lopettaa sen pian riitaannuttuaan naapurinrouvien kanssa.

Rouva Pyy ei halua istua ”vuodesta vuoteen aina vain kotona”, joten hän ryhtyy maalaamaan posliinia. 50-lukulaiset kotirouvat maalasivat posliinia kotitöiden ja lastenhoidon vastapainoksi, mutta paradoksaalisesti he koristelivat astioita omaan keittiöönsä – he eivät siis lähteneet kovin kauas kotoa. Posliininmaalajat ikään kuin jatkoivat naisten talonpoikaisia käsityöperinteitä kaupungissa. Kansanomaisten käsitöiden ja kuva-aiheiden sijaan kahvikuppeihin kopioitiin pikku-porvarillisia romantiikasta periytyviä kukkakoristeita. Samaan aikaan arjen esinekulttuuriin keskittyvä suomalainen taideteollisuus kuitenkin kansainvälistyi kuvataiteen ja kirjallisuuden tavoin ja näytti mainetta maailmalla. 50-lukua on kutsuttu taideteollisuuden kultakaudeksi, koska vaikutteet kulkivat kahteen suuntaa: Euroopasta Suomeen ja Suomesta muualle Eurooppaan.⁶⁴⁷

Muotoilututkija Harri Kalhan mukaan sodan jälkeen tavaroiden mainonta vilkastui, joten myös tavalliset ihmiset tutustuivat moderniin teolliseen muotoiluun. Tehokas markkinointi muokkasi asenteita ja julkinen keskustelu oli eräänlainen ristiretki sentimentaalista kodikkuutta, porvarillista runsaudenkulttuuria ja koristeellisuutta vastaan.⁶⁴⁸ Kalha kutsuu 50-lukua ”demokratistisesti motivoituksi muotoiluvallistuksen ja mielipiteenmuokkauksen vuosikymmeneksi”⁶⁴⁹. Tässä asenneilmastossa Rouva Pyy maalaa kultareunaisia ruusukuppeja, joiden hän olettaa aiheuttavan kateutta maalaisissa sukulaisissa mutta joita hän häpeää kattaa pöytään, kun hänen taiteilijaystävänsä tulevat kylään.

Rouva Pyy ei tiedä, kenen joukkoihin hänen tulisi asettua, sillä maaseudulla koristeellinen kullattu ruusukuppi on varakkuuden merkki, mutta taiteilijaystävien silmissä se edustaa huo-noa makua. 50-lukulaisessa estetiikassa koristeellisuus on designin vastakohta, ja sodan jälkeisestä arkidesignin suunnanmuutoksesta kertoo esimerkiksi kukkakoristeisten kahviastiojen⁶⁵⁰ vaihtuminen Kaj Franckin Kilta-astiastoon⁶⁵¹. Uuden ja vanhan murroksessa elävä rouva Pyy ei tiedä, miten hänen pitäisi ruusukuppeihin suhtautua. Niiden koristeellinen estetiikka on hänelle tuttua

⁶⁴⁷ Katso esimerkiksi Kalha 1994: 155-171. Suomalainen taideteollisuus sai huomiota Milanon triennaaleissa ja koti-maassa Italiassa palkitut muotoilijat esiteltiin urheilijoiden kaltaisina voittajina (Kruskopf 1989: 208-209).

⁶⁴⁸ Kalha 1997: 253.

⁶⁴⁹ Kalha 1994: 156.

⁶⁵⁰ Arabia oli ottanut tuotantoon 1930-luvun lopussa muun muassa Olga Osolin suunnitteleman empiré-henkisen kukkakoristeisen kahviastiaston, joka oli suunniteltu maaseudun ja pikkukaupunkien koteihin. Kukka-aihe oli tyypillinen kahvikuppien koristeaihe ja kultainen reuna toi juhlavuutta arjen keskelle.

⁶⁵¹ Suomalaisen teollisen muotoilun klassikoksi muodostunut Kilta-sarja, joka oli ensimmäinen yksinkertainen käyttö-sarja koristeellisten astiastojen sijaan, valmistui vuonna 1953 ja se oli myynnissä vuoteen 1974 saakka. Kilta oli erittäin suosittu joka kodin arkiastiasto, koska astiat olivat pinottavissa ja mahtuivat näin ollen pieniin moderneihin kaupunkiasuntoihin. (Katso Nyman 1999: 86; Räsänen 1999: 92-96.)

mutta pelkistetty moderni estetiikka vierasta. Ruusukupit ovat myös nostalgiaa: kaipuuta lapsuudenkodin tuttuun, turvalliseen ja eheäksi koettuun esteettiseen maailmaan. Selvitäkseen ristiriitaisesta tilanteesta rouva Pyy päättää antaa omat ruusukuppinsa siivoojalle, jota hän pitää itseään alempiarvoisena ja huonon maun edustajana.

Posliininmaalaus ei riitä rouva Pyylle, sillä hän haluaa erottautua muista rivitalon rouvista. Hän kokee, että hän on taiteellisempi kuin muut: ”Minun kupeissani on sentään oma leimansa.”⁶⁵² Siksi hän ryhtyy tekemään myös keramiikkaa. Hän haluaa korostaa omaa yksilöllisyyttään, sillä luova taidekäsitöitä ja taideteollisuutta arvostettiin 50-luvun Suomessa. Suunnannäyttäjänä toimi Arabia, jonka muotoilijat opettivat kuluttajille terveen muotoilun ja hyvän maun periaatteita.⁶⁵³ Lukija seuraa rouva Pyy:n keramiikkaharrastusta miehen silmin. Mies näkee kotia terrorisoivan koomisen diletantin:

Puhutaan nyt kerrankin järkevästi. – Minä en nyt itke sitä rahaa, mutta ensin kirjat, sitten kurssit, sitten kupit, sitten värit, ja kaikki aika ja vaiva. Ja jos olisit edes tyytynyt tekemään niitä kuppejasi, mutta se ei kelvannut, vaan piti alkaa tehdä vielä keramiikkaa, taidetta, ja en minä sitä sano, ettet sinä osaisi tehdä tai ettet olisi saanut tehdä, enkä sano sitäkään että koti oli kuin verstaas. Se oli sinun tehtaasi, ja se siitä. Minä annoin sinun tehdä mitä sinä halusit, jottet sitten voisi sanoa ettei sinun annettu yrittää. Täällä on vieläkin joka kaapin päällystäynnä savimöhkäleitä, savea on kannettu edestakaisin, sitä on lähetetty Arabiaan poltettavaksi ja sinne sitä on jäänyt ja sitä on mennyt rikki, kun lapset ovat ne rikkoneet. (33-34.)

Mies haluaa puhua järkevästi ja korostaa omaa järkevää toimintaansa ensimmäisen persoonan käytöllä: ”minä annoin sinun tehdä”, ”en minä sitä sano” tai ”minä en nyt itke sitä rahaa”. Rouva Pyy:n toiminnan hän saa näyttämän päättömältä edes takaisin juoksentelulta luettelemalla, mitä kaikkea on tehty ja käyttämällä geneeristä persoonaa (”piti alkaa tehdä vielä keramiikkaa”) ja passiivia (”on kannettu”, ”on lähetetty”).

Rouva Pyy suivaantuu miehensä vähättelevään asenteeseen ja vertaa omia keraamikon taitojaan anopin leipomistaitoihin: ”Niin, sinähän [mies] luulet että taiteellinen työ on yhtä yksinkertaista kuin piparkakkujen tekeminen, vaikka palavathan ne piparkakutkin, niin kuin sinun äidiltäsi, joka pitää itseään maankuuluna leipojana ja ruoanlaittajana, vaikka ei osaa tehdä mitään.”⁶⁵⁴ Rouva Pyy:n anopistaan lausuma koominen rinnastus kuvaa paradoksaalisesti hänen omaa toimin-

⁶⁵² Vartio 1960: 36.

⁶⁵³ Kalha 1994: 156.

⁶⁵⁴ Vartio 1960: 34.

taansa. Hän pyrkii erottautumaan arjestaan ja kotirouvan roolistaan korostamalla omaa paremmuuttaan – taideharrastustaan ja hyvää makuaan – mutta vieraille alueelle astuminen vain korostaa entisestään hänen keskinkertaisuuttaan ja arkisuuttaan.

6.4. Humpuukimestari vai oikea taitelija?

Rouva Pyy vieraillee romaanin 11. luvussa kuvataiteilija Aune Penttilän luona, joka on lapsuudenystävä Lauran tavoin rouva Pyy elämää peilaava nainen. Aunen kautta Vartio tarkastelee taiteen tekemisen peruskysymyksiä sekä naistaiteilijan vapauden ja velvollisuuksien dialektiikkaa, jota hän pohti 50-luvulla paljon myös kirjeissään ja satunnaisissa muistiinpanoissaan. Tämän analogian kautta Aune Penttilä on tulkittavissa Vartion alter egoksi. Kysymys on myös laajemmin taiteelliseen työhön omistautuneen naisen työskentelyolosuhteista. Anitra Lucanderin abstraktia kuvataidetta tutkineen Sanna Teittisen mukaan naiset toimivat harvoin päätoimisina, vapaina kuvataiteilijoina 50-luvun miehissä kuvataidekentässä⁶⁵⁵. Taitelija on modernin elämä tulkki, joten rouva Pyy lyötäytyy taiteilijoiden seuraan päästäkseen osalliseksi modernista elämästä. Miehelleen hän on korostanut taiteilijoiden erityisyyttä, mitä mies sarkastisesti kommentoi erään vierailun jälkeen:

” – Taiteilijoita. Mies haukotteli äänekkäästi. – Niitä ne nyt sitten olivat.”⁶⁵⁶

Aune Penttilä kuvataan hermostuneena tupakoitsijana: ”Ja kun he taas istuivat pöydän vieressä, hän [rouva Pyy] näki, miten hermostuneesti toinen otti savukkeen ja alkoi polttaa sitä, näki, että tämän kädet vapisivat, ja näki, että toinen selvästi vältti katsomasta häneen. Poltti vain, sytytti taas savukkeen ja sammutti sen samassa.”⁶⁵⁷ 50-luvulla tupakointi oli tyypillistä kaikissa yhteiskuntaluokissa, mutta vielä vuosisadan alkupuolella vain miehet ja boheemit naistaiteilijat tupakoivat. Tupakointi liitettiin moderniin elämään, vaikka maalaisisännätkin tupruttelivat piippuja ja sittemmin sätkiä! Taiteilija- ja kirjailijakuvissa palava tupakka on eräänlainen luovan hengen ilmaus mutta myös herkkähermoisuuden merkki. Moni taiteilija (mies) on maalannut omakuvaan tupakoivan itsensä⁶⁵⁸. Samoin kirjallisuushistorian kirjailijakuvissa useimmat 1900-luvun kirjailijat tupakoivat. Kirjeissään ja päiväkirjoissaan Vartio valittaa tupakoivansa liikaa ”tupakkaa vedän taas, vaikka toissapäivänä tein lakon”⁶⁵⁹ mutta kokee tarvitsevänsä tupakkaa lievittämään kirjoittamiseen liittyvää ahdistusta ”ja ostan sata askia tupakkaa heti kun pääsen kauppaan”⁶⁶⁰.

⁶⁵⁵ Teittinen 2009: 14-15.

⁶⁵⁶ Vartio 1960: 43.

⁶⁵⁷ Vartio 1960: 141.

⁶⁵⁸ Katso esimerkiksi Vilho Lammen omakuva vuodelta 1932 (Turun taidemuseo).

⁶⁵⁹ Vartio 1996: 105.

⁶⁶⁰ Vartio 1996: 86.

Rouva Pyy pyrkii seurustelemaan taiteilijoiden kanssa, koska hän haluaa tuntea merkittäviä henkilöitä korostaakseen omaa erityisyyttään. Hän on kokenut viihtyvän taiteilijan luona ja kokenut myös voivansa keskustella tämän kanssa ”kaikesta mitä mieleen tuli” toisin kun naapuri-rouvien kanssa, jotka hänen mielestään kykenevät keskustelemaan vain rahasta ja muista arjen asioista. Rouva Pyy toivoisi taiteilijan puhuvan työstään, jota hän ihailee ja kadehtii.

Taiteilija Parnassolla

Aune Penttilä asuu kerrostalossa ja hänen ikkunastaan avautuu avara näkymä:

Ja hän [rouva Pyy] nousi ylös ja meni ikkunaan ja puhui sieltä, miten suurenmoinen näköala siitä avautui, sanoi, että ei ollut muistanut miten ihana se oli. Ei ollut ihme, että se joka asui näin korkealla ja sai katsella joka päivä tuollaista näkymää, merta silmäkantamattomiin, vallan unohti muun maailman. (140.)

- - täällä on niin rauhallista ja tuo näköala on niin suurenmoinen, olen monta kertaa ajatellut että sellainen näköala on omiaan inspiroimaan ihmistä, nuo talot tuossa ja kirkontorni kauempana, tuollainen laajuus ja korkeus. (141.)

Näköala kuvataan suurenmoiseksi ja ihanaksi. Se tarkentuu merinäköalaksi ja kaupunkipanoraamaksi, joissa kummassakin korostuvat avaruus ja kauas näkyminen. Rouva Pyy suhtautuu ihannoitujen taiteilijan kykyyn nähdä enemmän kuin arki-ihmiset. Avaran näköalan katsojan tavoin taiteilijan uskotaan näkevän laajalle ja korkealle – silmäkantamattomiin. Avara näkymä assosioituu vapautteen ja taiteilijaelämään: ”Ja kenellä muulla oli mahdollisuus niin vapaaseen elämään kuin taiteilijalla, joka sai olla itsensä herra.”⁶⁶¹ Taiteilija asuu korkealla paikalla, parnassolla, kuin jumala, joka voi päättää omista asioistaan.

Taiteilijan luona käyntiä kehystävät nurinpäin käännetyt taulut. Aune kääntää vierailun alussa maalaamansa taulut seinää vasten, piilottaa maalauksensa kuin Dorian Gray muotokuvansa, jotta ei näyttäisi totuutta itsestään⁶⁶². Aune Penttilän itsensä kieltäminen ja itseihailu vuorottelevat, sillä hän kertoo kuitenkin rouva Pyylle omasta ahdistuneisuudestaan ja vierailun lopussa hän kääntää myös taulut oikein päin:

⁶⁶¹ Vartio 1960: 144.

⁶⁶² Oscar Wilde: *Dorian Grayn muotokuva* (1891).

Hän itse oli lopussa, taiteilija sanoi. Ei hänelle tulisi koskaan edes sen vertaa aikaa että hän ehtisi kunnolla päänsä kammata – tässä hän istui päivästä päivään kuin kuolemaan tuomittu, kolmeen päivään hän ei ollut uskaltanut mennä kadulle edes kävelemään, oli pimeän suussa käynyt maitokaupassa ettei olisi kuollut nälkään – lapset olivat sitä varten päivällä kotoa poissa, että hän saisi muka rauhassa maalata. Mutta koko talvena hän ei ollut saanut mitään aikaan. Ja nyt oli siihen tilaisuus, mutta hän oli istunut, vain istunut, kuin raunio, siinä tuolissa. Hänkö onnellinen. (143.)

Naistaiteilija kamppailee perheen ja taiteen tekemisen yhteen sovittamisen kanssa. Hän luonnehtii itseään ”kuolemaan tuomitukseksi” ja ”raunioksi”, minkä hän uskoo näkyvän konkreettisesti kamppaamattomissa hiuksissaan.⁶⁶³ Kamppaamattomat hiukset merkitsevät oman elämän hallinnan menettämistä. Aune kärsii naistaiteilijan perusdilemmasta, sillä hän ei ymmärrä, miten perhe ja taiteilijan kutsumus ovat yhdistettävissä. Aikaongelma kietoutuu lahjakkuuskysymykseen. Oma aika, ”tilaisuus” ja ”rauhassa maalaaminen” eivät välttämättä merkitse luovan työn syntymistä. Aune pelkää naistaiteilijoille tyypilliseen tapaan keskinkertaisuutta ja luovuuden sammumista samaan aikaan, kun hän kokee olevansa lapsilleen huono äiti⁶⁶⁴. Aune kokee olevansa ”humpuukimestari”, joka tuottaa elämälle vierasta valhetta. Samaan tapaan luonnehtii Vartio itseään Haavikolle osoitetussa kirjeessä (19.6.1954), jossa hän valittaa, että ei osaa ilmaista tunteitaan: ”niihin on sekoittunut ikävää, pelkoa, rakkautta, epätoivoa ja kysymystä, mikä ’humpuukimestari’ = runoilija oikein olen.”⁶⁶⁵

Vartiota ahdisti aika ajoin kirjoittamiseen liittyvä turhuudentuntu⁶⁶⁶, joka on mitä ilmeisimmin läsnä *Kaikkien naisten* taidepohdinnoissa. Taiteen ja arkielämän yhteensovittamattomuus oli myös laajemmin yksi keskeinen 50-luvun keskustelunaihe. Se on esimerkiksi vuotta ennen *Kaikkia naisia* ilmestyneen Paavo Rintalan romaanin *Jumala on kauneus* -romaanin (1959) keskeinen teema. Romaanin päähenkilö ”Ville” ihailee Vincent van Goghia, joka on ehkä taidehistorian kuuluisin ”hullu taiteilija”. Taiteilijan pahin virhe on siinä, että hän luo maailman, jota ei ole. Rouva Pyy kuvittelee löytävänsä Aunen luota arkea ylevämmän todellisuuden mutta tapaakin vain

⁶⁶³ Biedermann1993: 277-378 [tukka].

⁶⁶⁴ Rojola 1992: 55. Harold Bloomin mukaan kirjailijan peruspelko on, että teksti ei ole omaa, vaan jo kertaalleen jonkun toisen kirjoittamaa. Tästä Sandra Gilbert ja Susan Gubar ovat kehitelleet naiskirjailijaa koskevan kysymyksen, onko naisella patriarkalisessa kulttuurissa oikeutta olla lainkaan kirjailija. Siksi naistaiteilijaromaanien keskeisiä teemoja ovat erilaiset itse-epäilyt ja syyllisyydet. Rojola on tarkastellut tätä problematiikkaa L. Onervan *Mirdja*-romaanissa. (mts. 53-54.) Paavo Rintalan taiteilijaromaanissa *Jumala on kauneus* (1959) pohditaan taiteilijan (miestaiteilijan) poikkeuksellista kykyä nähdä enemmän ja kokea asioita voimakkaammin kuin arki-ihmiset. Taiteilijan kutsumukseen kuuluu erilaisuudesta johtuva ahdistus.

⁶⁶⁵ Vartio 1996: 34. Vartio vietti kesän 1954 Kallislahdessa äitinsä luona odottamassa avioeroaan Valter Vartiosta ja mahdollisuutta avioitua Paavo Haavikon kanssa.

⁶⁶⁶ Vartio 1996: 64-65.

taiteilijan ”kotioloissa” ja kaikki taiteilijan luona nähty ja kuultu muistuttaa kovasti hänen omia kotiolojaan, omaa arkeaan.

Taiteilija kotioloissa

Rouva Pyn mielestä Aune Penttilä on menestynyt elämässään toisin kuin hän itse, koska tämä ”on saanut nimeä”, ”on päässyt pinnalle” ja ”on saanut hyvät arvostelut”. Nykyisen mediajulkisuuden piirteitä näkyi jo sodanjälkeisissä naistenlehdissä. Esimerkiksi Hopeapeilissä⁶⁶⁷ kirjoitettiin Euroopan kuninkaallisista, filmitähdistä, Armi Kuuselasta mutta myös urheilijoista, kirjailijoista ja kuvataiteilijoista. Vartio kritisoi *Kaikissa naisissa* aikakauslehdistön – ja sen lukijakunnan – tirkistelynhalua:

- Saakelin haastattelijat, hän [Aune] sanoi. Tulevat kyselemään mitä minä teen **kotioloissa**. **Kotioloissa**. Hän nauroi.
- Minä ajattelin että näytänkö minä niille mitä teen **kotioloissa**. Että minä syön mitä sattuu, juoksen miten sattuu maitokauppaan, karjun lapsilleni että olisivat hetken hiljaa ... elänkö minä missään **kotioloissa** ... enhän minä tee muuta kuin odotan että saisin jossain välissä olla **kotioloissa**, ja sitä minä en saa koskaan... en muuta kuin tätä samaa, yhtä toivottomuutta, elää kuin kouristuksissa, odottaa kuin oksennuskohtausta että saisi maalatuksi jotakin eikä ulos tule milloinkaan mitään. Tämä se on **kotioloa**. Ja sitten juuri kun minä yritän aloittaa soi puhelin ja joku on tulossa ottamaan valokuvaa minusta **kotioloissa**. (146.)

Suivaantunut taiteilija toistaa kotioloissa-sanaa, mikä korostaa yksityisyyteen tunkeutumisen vastenmielisyyttä. Aikakauslehdille taiteilijan työ on toisarvoista ja yksityiselämä ensisijaista. Vastavanlainen purkaus löytyy myös Vartion ystävälleen heinäkuussa 1960 lähettämästä kirjeestä:

Katselin tuossa Hopeapeiliä, jossa taas oli jokin juttu. Sitä ei usko, miten toimittajat osaavat tehdä omituisia lauseita, ei tunne omia sanojaan, voin vallan huonosti kun ajattelen, mitä ihmiset ajattelevat, kun tuollaista taas näkevät. Se on kuin tautia; aina päättää, ettei ikinä enää päästä ketään kysymään mitään, mutta jos ei päästä, niin luulevat, että kokeeteeraa taas sillä, ja kun sattuu olemaan ennestään tuttu jonkun lehti-ihmisen kanssa, niin taas on siinä liemessä. Hyvin nopeasti saa turhamaisuudenhimonsa ja niin sanotun maineen nälän tyydytetyksi mitä haastatteluihin tulee ja sit-

⁶⁶⁷ Yhtyneet Kuvalehdet julkaisi Hopeapeiliä vuosina 1937-1971. Se oli kodin ulkopuoliseen maailmaan suuntautunut naistenlehti, joka oli tarkoitettu kaupungin keskiluokkaisille naisille (Sarantola-Weiss 2003: 152).

ten voi vain huonosti, kun sotkeutuu taas tuollaiseen. Sukulaiseni siellä Kommerniemellä tietysti luulevat, että kyllä se, siis minä, mahtaa olla taas olevinaan, kun mainitaan ”Hoppeepeilissä”. Mutta voin huonosti ja vielä huonommin kun ajattelen järkeviä ihmisiä, jotka ajattelevat, että kyllä se on (siis minä) taas puhunut hulluja. Mutta totuus on se, puhui mitä tahansa, sillä aina kun lukee miten se on tulkittu, niin kauhistuu.⁶⁶⁸

Hopeapeili kirjoitti 50-luvulla Vartiosta esimerkiksi otsikoilla *Kirjailijan kasvot*⁶⁶⁹ ja *Kirjailijan kesäosoite*⁶⁷⁰. Kummassakin haastattelussa on kyse kirjailijan ”kotioloista” mutta ei hänen teoksistaan. Vartio korostaa rouva Pyy’n diletanttisuutta tekemällä hänestä taiteilijan kotiin tunkeutuvan tirkistelijän. Paradoksaalisesti rouva Pyy näkee itsensä kuitenkin toisin ja kokee olevansa Aune Penttilän hyväntekijä, koska hän on ostanut tämän tauluja ja hoitanut tämän lapsia.

Aune Penttilän purkauksen jälkeen – ensin hän kieltää oman lahjakkuutensa kääntämällä taulut nurinpäin, valittaa kurjaa elämäänsä, mutta yhtäkkiä kääntääkin taulut takaisin oikeinpäin ja alkaa kehua niitä – rouva Pyy putoaa jälleen takaisin arkeensa. Taiteilija puhuu yhtä arkisista asioista kuin naapurinrouvatkin. Taiteilijan luota hän ei löydä lohtua yksinäisyyteensä eikä yleviä ajatuksia taiteesta, sillä taiteilija elää samanlaista arkista elämää kuin hän itsekin lastenhoidon, rahapulan ja väärinymmärrysten kurimuksessa.

6.5. Rouva Pyy näkee suurunia

Lukija voisi olettaa romaanin nimen *Kaikki naiset näkevät unia* perusteella, että unet ovat vallanneet romaanin. Modernin levottoman ihmisen tapaan rouva Pyy kuvataan usein unettomana:

Hän käänsi selkensä
veti peiton päänsä yli. Mutta vieraitten kasvot tungeksivat
hänen päässään, ja äänet. Ja unta hän ei tietenkään saisi.
Hän loikoisi tässä, pimeässä, - -. (50.)

Rouva Pyy myös hautoo mielessään erilaisia kuvitelmia itsestään, joita voidaan pitää Freudin mainitsemina valveunina, jotka ovat piilotajuisten toiveiden toteutumia samaan tapaan kuin unet⁶⁷¹.

⁶⁶⁸ Vartio 1996: 106.

⁶⁶⁹ Rusihalme 1959.

⁶⁷⁰ Ollisback 1960.

⁶⁷¹ Freud 2001: 411-412. Tarkastelen rouva Pyy’n haaveilua eri yhteyksissä ilman freudilaista viitekehystä. Ainoastaan joidenkin kuvien avaamisen yhteydessä turvaudun freudilaiseen symbolikieleen.

Varsinaisia unia käsitellään kuitenkin vain romaanin viidennessä luvussa⁶⁷². Unien näkeminen ja niistä puhuminen viittaavat sekä Freudiin että Jungiin, mutta romaanin nimessä oleva indefiniittinen kaikki-pronomini liittyy Jungin kollektiivisen alitajunnan käsitteeseen ja viittaa hänen uniteoriaansa romaanin unimaailman avaamisessa. Vartio perehtyi Jungiin 50-luvun lopulla⁶⁷³ ja kirjoitti Jungin uniteorioista omia matineaesiintymisiään varten tutkielman *Unien maisema*, joka on ilmestynyt postuumisti *Lyhyet vuodet* -teoksessa. Jungilaisessa analyttisessä psykologiassa ihmismieli on kuin pyramidi, jonka terävä kärki on varattu tiedostetulle. Sen alapuolella on tiedostamaton, johon ovat varastoituneet henkilökohtaiset muistot ja kokemukset. Pyramidin levein kohta on kollektiivinen alitajunta. Se on muotoutunut lajikehityksen aikana ja sisältää kollektiivisia muistoja ja tunteita, jotka ilmenevät myyttien ja satujen muodossa. Alitajunnasta ovat kotoisin myös monet unikuvat. Romaanin nimeen sisältyvän väitelauseen kaikki naiset näkevät unia voi purkaa myös niin, että kollektiiviseen alitajuntaan liitetään kysymys sukupuolesta: naisten unien näkeminen eroaa miesten unien näkemisestä.

Vartio rinnastaa unen kielen taiteen kieleen *Unien maisema* -tutkielmassaan: ”Unet ovat kuvia, käyttävät puhuessaan kuvia, välittävät sanottavansa ilmaistessaan itseään merkkikielillä, vertauskuvilla, symboleilla.”⁶⁷⁴ Poleemisesti hän väittää, että unet ovat joskus enemmän sukua taiteelle kuin se, mitä taiteeksi väitetään, koska unet ovat alkuperäisiä, aitoja, tosia ja ainutkertaisia.⁶⁷⁵ Länsimaisessa kulttuurissa unien näkeminen ja selittäminen mielletään feminiiniseksi toiminnaksi, koska unet ovat irrationaalisia ja rationaalisuutta arvostavassa kulttuurissa marginaalinen ilmiö⁶⁷⁶. Järkipärisen ajattelun ensisijaisuus näkyy kielenkäytössä, jossa unisanastolla on pejoratiivinen merkitys. *Nykysuomen sanakirjassa* unen synonyymeja ovat aistiharha, kangastus, harha, harhakuva, houre, lume, hallusinaatio.

Jung korostaa uniteoriassaan, että uni on kertomus, jolla on oma surrealistinen logiikkansa, mutta jokainen uni on ”luettava” unennäkijän taustaa vasten⁶⁷⁷. Jung puhuu unien analysoimisesta ja Freud unien tulkitsemisesta. Jung pitää unia unennäkijän aktuaalisen tiedostamattoman

⁶⁷² Romaanin viimeisessä luvussa kerrotaan Pantheonin ympärillä pyörivästä painajaisesta, jonka jätän tässä yhteydessä käsittelemättä. Unet kiinnostivat Vartiota *Seppelä*-kokoelman aloittavasta *Lapsen uni* -runosta alkaen. *Maan ja veden välillä* -novellikokoelmassa on *Unet*-osasto, jossa ilmestynyttä *Vatikaani*-novellia käsittelemisen erikseen tutkimukseni seitsemännessä luvussa *Grazie, kiitos*.

⁶⁷³ Haavikolle lähettämässään kirjeessä 14.7.1969 Vartio pohtii lukeneensa Jungia liikaa ja 20.7.1966 hän toteaa: ”Sen Jungin olen lukenut kannesta kanteen pariin otteeseen.” (Vartio 1966: 66, 71.)

⁶⁷⁴ Vartio 1996: 132. Taustalla on tietenkin Freudin väite, että unet koetaan pääasiassa visuaalisina kuvina. Unien kertominen on vaikeaa, koska se edellyttää kuvien ilmaisemista sanoin. (Freud 1969: 75.) Jungin mukaan (2003c: 39) uni tulvii ristiriitaisilta ja naurettavilta vaikuttavista kuvista. Myös arkikielessä puhutaan unikuviista.

⁶⁷⁵ Vartio 1996: 131.

⁶⁷⁶ Primitiivisissä kulttuureissa unet koettiin yliluonnollisina yhteyksinä tuonpuoleiseen. *Vanhassa testamentissa* miehet ovat unennäkijöitä. Joosef näkee suuruusunen ja faarao enneunen, jonka merkityksen Joosef hänelle selittää. Antiikin kreikkalaisessa maailmassa naiset olivat unen näkijöitä ja selittäjiä.

⁶⁷⁷ Jung 2003a: 36-37, 69- 81.

elämäntilanteen manifestaationa ja tärkeintä on se, että unennäköjä itse ymmärtää unensa⁶⁷⁸. Hän jakaa unet persoonallisiin uniin, jotka nousevat henkilökohtaisesta elämäntilanteesta ja arkkityyppiin uniin, jotka ovat muotoutuneet lajikehityksen aikana ja ilmenevät samanlaisina aikakaudesta ja paikasta riippumatta. Niissä on toistuvia motiiveja ja universaaleja symboleja, jotka esiintyvät myös myyteissä ja kansansaduissa.⁶⁷⁹ Jungin keskeinen kysymys on, miksi tämä henkilö näkee juuri tällaisen unen. Unia analysoitaessa on tärkeää, kuka millaisenkin unen näkee ja miten hän siitä kertoo.

Unenkertojana rouva Pyy on kuin sibylla

Kaikkien naisten viidennessä luvussa rouva Pyy kertoo aamiaispöydässä yöllisestä unestaan anopil-
le, miehelle ja lapsille. Aviomies tulkitsee vaimonsa unikerronnan ”hulluksi leikiksi” ja ”hupsutuk-
seksi”. Mies vähättelee vaimonsa unen merkityksen pohtimista: ”Jos sinun unesi jotain tietävät, niin
johan olisit niillä tappanut kohta kaikki ihmiset.”⁶⁸⁰ Mies argumentoi rationaalisin argumentein ja
edustaa patriarkaalista naisten vaimentamisen ideologiaa. Naisten irrationaaliset unikuvat ja niiden
analysoiminen leimataan saduksi ja leikiksi – ei vakavasti otettavaksi toiminnaksi. Rouva Pyy
hartain kuulija on anoppi, jolle unien kertominen on ajanvietettä, mutta joka kuitenkin myös uskoo
uniin⁶⁸¹. Unet ovat hänelle arkkityyppisiä kuolemanunia, lapsensaantiunia, sotaunia. ”Mitähän se
merkitsee?” miettii anoppi miniänsä unta ja nauttii unikerronnasta. Rouva Pyy uni on luokitelta-
vissa Jungin ns. ”isoksi” uneksi, koska hänellä itsellään on käsitys unen tärkeydestä ja siitä, että se
sisältää jonkin sanoman. Henkilökohtaisia unia ei välttämättä haluta kertoa muille, mutta isot unet
vaativat yleisön.⁶⁸² Vartio nimittää tällaisia unia suuruniksi, koska ne ovat näynomaisia. Esimerk-
keinä hän mainitsee Jaakobin unen taivaaseen ulottuvista kultaisista portaista ja Sauluksen käänty-
misen Damaskoksen tiellä. Suurunen jälkeen ihminen kokee suuren muutoksen.⁶⁸³ Rouva Pyy uni
vilisee suurunelle tyypillisiä kuvia, ja hän itse on hämmentynyt, mitä ne kaikki merkitsevät. Hän
kokee olevansa sibyllan⁶⁸⁴ kaltainen viestin tuoja: ”Kun hän heräsi siihen kolmannen kerran, hän
nousi vuoteesta, hän nousi niin kuin noustaan kun on saatu tärkeä sanoma.”⁶⁸⁵

⁶⁷⁸ Jung 2003a: 51-52.

⁶⁷⁹ Jung 2003c: 39-58.

⁶⁸⁰ Vartio 1960: 58.

⁶⁸¹ *Unien maisema* -tutkielmassaan Vartio kertoo sukulaistätiensä unenkerrontatraditioista ja vertaa unenkerrontaa ny-
kyaikaiseen radion kuunteluun, television katsomiseen tai elokuvissa käyntiin: ”Nuo unet olivat varmaan eräänlaista
ajanvietettä, niistä puhuminen ohjelmaa, virkistystä ja niissä nähdyt asiat jotain muuta kuin tavallinen arkinen työ, kat-
somista maailmoihin jotka varmaan todella ovat virkistäviä.” (Vartio 1996: 147-148.)

⁶⁸² Bennet 1968: 75-76.

⁶⁸³ Vartio 1996: 138-139.

⁶⁸⁴ Rouva Pyy suhdetta sibylloihin tarkastelen tutkimukseni luvussa *Arkeen pudonnut sibylla*. Vartio kertoo *Unien
maisema* -tutkielmassaan, miten eräs ”oppikoulun opettaja” eräässä matineassa esitteli hänet yleisölle ”oikeana pythia-

Sekä Jung että Freud pitävät unen kertomista yhtä tärkeänä kuin sen näkemistäkin, sillä unen merkitys syntyy vasta, kun se kerrotaan. Jung erottaa unikerronnassa neljä vaihetta: johdannon, juonen kehittelyn, huipentuman ja ratkaisun. Johdannosta selviävät toiminnan paikka, toimivat henkilöt ja lähtötilanne. Ratkaisua unessa ei välttämättä ole.⁶⁸⁶ Rouva Pyyn uni koostuu kolmesta jaksosta, joissa paikka, ”unen näyttämö”, ja henkilöt vaihtuvat eli kolme kertaa alkaa ikään kuin uusi uni. Hän on itse kokijana kaikissa episodeissa. Mukana ovat äiti ja Mari-täti, joka ovat kuolleet, Luran mies, työmiehiä, ruskeakaapuinen munkki, naisia, lapsia, ”joku vieras mies” ja suuri puinen nainen, joka muistuttaa Kestikartanon portaitten yläpäässä seissyttä veistosta. Rouva Pyy kertoo untaan osittain aamiaispöytäseurueelle, osittain hän elää sitä itse uudelleen mielikuvissaan. Unikuvat ovat kuin peilejä, joista hän tarkkailee itseään.

Unen talot

Rouva Pyyn unikuvat rakentuvat talon ympärille, joka on sekä Freudin että Jungin unikuvastossa keskeisessä roolissa⁶⁸⁷. Unimaiseman kiinnekohtana on rouva Pyyn lapsuuden kotitalo. Ensimmäinen uni tosin lähtee liikkeelle elokuvateatterin aulasta – paralleelisesti uni on kuin elokuva tai murhenäytelmä. Toinen unijakso sijoittuu lapsuuden kodin pihalle: ”Hän seisoi riihen takana, kotona.”⁶⁸⁸ Viimeisessä unessa hän menee kotitalonsa tupaan mutta keskellä lattiaa on suuri heinähäkki. Rouva Pyy ei unissaankaan pääse kotitaloonsa sisälle vaan jää pihamaalle. Tuvassa oleva absurdi heinähäkki viittaa ulkotöihin, ei tuvan kotoisuuteen. Uni alleviivaa tosiasiaa, että rouva Pyyn olisi lopullisesti irtauduttava lapsuudestaan ja nuoruudestaan, joissa hän edelleen roikkuu kiinni. Siksi loppuminen ja päätyminen ovat etualalla kotitaloon liittyvissä unikuvissa. Unikerronnassaan rouva Pyy rinnastaa nykyisen kotinsa ”unen taloihin” ja kokee molemmat vieraiksi:

Miksi heräsin

keskellä yötä ja kuljen näissä huoneissa kuin pelkäsin jotain. Kuin vieraassa talossa, kuin sattumalta poikennut sisään keskellä yötä muistamatta kuka ja mistä tullut, varovaisesti kuin pahoissa aikeissa, ovissa hiljaa kuin peläten mitä on takana. Kuin unessa, kuin unen taloissa, niissä taloissa, joissa usein oli unissaan. Taloja joissa oli joskus asunut, eivätkä kuitenkaan samoja. Ja joskus talo oli vain neliö maassa, raunioitunut kivijalka tai lahonnut hirsi-kerros, merkkinä siitä, että siinä oli ollut kerran talo, ja

na”, koska hän oli tulkinnut ko. naisen unen niin onnistuneesti. Vartio myöntää osuneensa oikeaan joidenkin henkiöiden unia tulkitessaan, mutta kieltää olevansa ”pythia taikka oraakkeli”. (Vartio 1996: 130-131.)

⁶⁸⁵ Vartio 1960: 54.

⁶⁸⁶ Jung 1991: 56-57.

⁶⁸⁷ Katso esimerkiksi Freud 1969: 130 ja Jung 2003c: 54.

⁶⁸⁸ Vartio 1960: 57.

hän kulki sen raunioilla. (53-54.)

Rouva Pyy on kotitalossaan ulkopuolinen vaikka näkeekin äitinsä (elävänä ja kuolleena) ja veljensä. Minkäänlaista sidettä kotiväkeen ei synny. Talosta mainitaan riihi, ulkorakennus. Talon raunioituminen korostuu toistona unikuvissa: neliö maassa, raunioitunut kivijalka, lahonnut hirsikerros ja rauniot. Talo on raunioitunut ja unennäköjä kokee paitsi paikat vieraiksi myös itsensä vieraaksi eri paikoissa oli sitten kyse elokuvateatterin aulasta tai kotitalon raunioista. Hän rinnastaa itsensä saattunaiseen kulkijaan ja pahantekijään. Unen taloissa rouva Pyy availee ovia, joiden takana ei kuitenkaan ole mitään. Hän haluaisi selvittää välinsä menneisyyden kanssa, mutta tähän hän ei reaali- maailmassa kykene ja siksi unikuvien yksityiskohtat mietityttävät häntä.

Unikuvien yksityiskohtia

Rouva Pyy analysoi unikuviaan arkeaan vasten. Tärkeitä ovat muun muassa vaatteet, joilla rouva Pyy haluaa erottautua muista naisista. Ensimmäisen unen kerronta lähtee liikkeelle popliinitakista. Rouva Pyy kysyy mieheltään, muistaako tämä, mistä he sodan jälkeen ostivat takin, jonka hän oli nähnyt unessa yllään. Edelleen hänellä on päässään ylioppilaslakki. Pulavuosista huolimatta hänellä on hyvä takki ja ylioppilaslakki kertoo, että hän kuuluu sivistyneistöön. Toisessa unijaksossa hänellä on kaulassaan villainen Italiasta tuotu huivi, joka sekkin on erityisen ylellinen vaatekappale sodanjälkeisessä Suomessa. Unikuvien vaatteet korostavat kantajansa varallisuutta ja sivistyneisyyttä 50-luvun Helsingissä. Unissaankin rouva Pyy näkee itsensä paremmin pukeutuneena kuin muut!

Toisen unijakson lopussa rouva Pyy tekee arkkityyppisen unimatkan. Hän ajaa reellä, ja reessä istuvat äiti ja tati, jotka ovat kuolleita. Vanhat naiset ovat avopäin ja paljain käsin ja rouva Pyy antaa heille vaatteita. Vauhti on kova ja kylmä viima puhalttaa vastaan. Elämän rajallisuus kuluu virren säkeeseen, jonka matkalaiset kuulevat: ”Kaikk’ kaataa tempaa kuolemaan.” Rouva Pyy toteaa kerronnassaan heidän ajavan kuolemaa kohti, mutta matkaan liittyy yksityiskohta: reki on tehty jäästä ja se kulkee sulassa maassa. Matkanteko määräytyy runon absurdin säkeen ”jäisellä reellä sulaa maata pitkin” mukaan. Rouva Pyy epäilee saaneensa sanat unesta ja miettii, että ne olivat kuin runon säe. Säe on Vartion *Seppäle*-kokoelman runosta *Arvoitus*⁶⁸⁹, jossa poika matkustaa kohti kuolemaa. Viittaamalla omaan runoonsa Vartio ikään kuin implisiittisesti muistuttaa naisen vanhenemisen teeman merkityksellisyydestä tuotannossaan. Rouva Pyy on monin tavoin sidoksissa edelliseen sukupolveen, jo kuolleisiin äitiinsä ja tatiinsä. Hän näkee heidät unikuvissaan ja taideteoksissa. Kotitalonsa aitan vieressä hän näkee suuren puisen naisen, joka muistuttaa Kestikartanon

⁶⁸⁹ Runo on omistettu Matti Terhon muistolle.

portaitten yläpäässä olevaa hunnutettua veistosta. Hän kuulee unessa sanat ”Minä olen sinun sukusi esiäiti, minä olen vyörynyt tänne suuria sotatantereita pitkin Puolasta.”⁶⁹⁰ Veistos on Emil Halosen runonlaulajanaisten muistoksi tekemä *Louhi*-veistos, joka sijaitsi Kalevalaisten Naisten Liiton omistamassa Kestikartano-ravintolassa. Louhi-hahmo on yhdistettävissä vanhaan Cumaea-sibyllaan. Rouva Pyytä pelottaa vanheneminen ja hän peilaa itseään toistuvasti ”sukunsa esiäiteihin”. Mieluisaa ja rohkaisevaa kuvaa edellisestä sukupolvesta ei kuitenkaan löydy – ei unikuvistakaan.

Tuonelanmatkan lisäksi unessa tapahtuu muodonmuutoksia. Ensimmäisessä unijaksossa rouva Pyy katsoo itseään toisena: ”Minä niin kuin näin itseni ulkoapäin, koska äkkiä se, jonka minä näin minuna, se makasi suullaan maassa ...”⁶⁹¹ Hän näkee itsensä kuolleena ja muistaa muuttuneensa kärpäseksi, joka lentää työmiehen korvaan, josta edelleen katselee maassa makaavaa kuollutta itseään. Minuus näyttäytyy halveksittavana kärpäsenä. Kärpäset ovat korostetusti esillä myös romaanin 14. luvussa, jossa rouva Pyy tilapäisesti asuu maaseudulla. Hän kokee olevansa kuin kaasukammion tyhjentäjä lakaistessaan aamuisin kärpäsenraatoja lattialta ja heittäessään niitä uuniin. Unessa kärpäseksi muuttuminen ilkkuu rouva Pyyntä tapaa pitää itseään erityisenä ja muita parempana. Siivellisen, korkeuksiin pyrkivän linnun tai enkelin sijaan hän näkeekin itsensä vain mitättömänä kärpäsenä. Kaasukammiovertaus viittaa kammottavalla tavalla sodan jälkeen paljastuneisiin natsien hirmutekoihin ja ihmisarvon mitättömyyteen.

Kolmannessa unijaksossa rouva Pyy kertoo muuttuneensa kiuruksi. Hän lentää korkealle ja katsoo jälleen kuollutta minäänsä. Lentäminen vaihtuu putoamiseksi ja rouva Pyy kertoo muuttuneensa kiveksi. Unikuva muistuttaa kiurun lentoa tai kivenheittoa: kiuru nousee nopeasti korkealle, laulaa hetken ja putoaa alas kuin kivi. Jälleen kerran *Kaikissa naisissa* toistuu putoamisen kuva! Unessa rouva Pyytä vastaan tulee esine, joka muistuttaa ensin puhelinpylvään posliinista eristintä, mutta kun se tulee lähemmäksi, se paljastuu suureksi korvaksi, jonka hän tietää olevan ”Jumalan korva”. *Uuden testamentin Johanneksen ilmestys* -kirjassa Johannes kertoo ilmestyksestään ja puhuttelee kuulijoitaan toistuvasti ”jolla on korva, se kuulkoon”⁶⁹². Kristillisessä symboliikassa hengellinen sokeus on yhtä paha asia kuin hengellinen kuurous eli se, ettei kuule Jumalan puhetta⁶⁹³. Etiikassa Jumalan korva on sisäinen korva, joka kehittyy oikeudenmukaiselle ihmiselle. Korva viittaa myös Vincent van Goghin korvanleikkaamiseen.⁶⁹⁴ Arkkityyppisessä kuvassa korostuvat unen profeettallisuus ja itsensä asettaminen muiden yläpuolelle, mutta myös kuurous. Kivi ja posliininen esine ovat elottomia eli kuuroja. Ensimmäisessä unikertomuksessa kärpänen lentää työmiehen

⁶⁹⁰ Vartio 1960: 61.

⁶⁹¹ Vartio 1960: 56.

⁶⁹² Ilm. 2: 29; 3: 6, 13 ja 22.

⁶⁹³ Lempiäinen 2002: 173.

⁶⁹⁴ Vartio kertoo lukeneensa Irving Stonen Vincent van Goghista kirjoittamaa elämäkertaa *Hän rakasti elämää* (1934), jonka pohjalta Vincente Minelli ohjasi samannimisen elokuvan vuonna 1956 (Suomen ensi-ilta 1957).

korvaan, jolloin osoitetaan, miten ihmiskorva joutuu kuulemaan epämiellyttäviä asioita. Rouva Pyy pyrkii kaikissa toiminnoissaan ja puheissaan ympäristönsä yläpuolelle muita paremmaksi. Metamorfoosi kiurusta kiveksi osoittaa paitsi pyrkimysten epäonnistumista niin myös henkistä kuolemaa, kivettymistä. Nuoruuden mahdollisuudet (kiuru) on menetetty ja hän on juuttunut nykyiseen elämäntilanteeseensa (kivi).

Rouva Pyy unessa tulevat esille uskonnolliset kokemukset. Hän kuulee veisattavan virren säettä mutta näkee myös tien vierellä polkupyörän kanssa ruskeakaapuisen miehen, jolla on naru vyönä. Hän tunnistaa miehen munkiksi vaikka toteaaakin kertoessaan, ettei ole koskaan nähnyt munkkia. Anoppi rinnastaa näyn Valamon munkkeihin, joilla hän tietää olevan mustan kaavun. Naisten keskustelussa tai rouva Pyy kerronnassa ei palata munkin taustayhteisöön, mutta ruskea kaapu viittaa fransiskaanimunkkiin ja ennakoi unessa tapahtuvaa siunausta tai rouva Pyy myöhemmin tekemän Italian-matkan, jonka aikana korostuu pyhyiden kokemus ja siunaus kuten myös romaanin viimeisen luvun kanssa rinnasteisessa *Vatikaani*-novellissa.

Unessa rouva Pyy kertoo olevansa menossa kuolemaa kohti, jolloin naiset ojentavat hänelle lapsia ja pyytävät näille siunausta. Rouva Pyy siunaa lapsen, jolla on kullankeltainen tukka. Hän on kuin Pyhä Franciscus Assisilainen, joka siunasi lintuja tai Jeesus, joka kehotti tuomaan lapsia tykönsä siunattaviksi⁶⁹⁵. Siunaamisen jälkeen rouva Pyy astuu rekeen kuolleen äitinsä ja tätinsä kanssa. *Vatikaani*-novellin minäkertoja menee Vatikaaniin saamaan paavin siunausta mutta jää ilman sitä samaan tapaan kuin rouva Pyy jää Vatikaani-vierailullaan ilman pyhyiden kokemusta. Unessa hän ylentää itsensä siunaajaksi, merkittäväksi henkilöksi, koska reaali maailmassa hän ei sitä ole. Rouva Pyy suurenee unissaan, koska hän valvetilassa joutuu koko ajan pienenemään ja toteamaan oman tavallisuutensa. Toistuvat kuoleman kuvat kuitenkin muistuttavat muutoksen tarpeesta. Lukija oivaltaa että rouva Pyy roikkuu kiinni vanhassa, eikä katso eteenpäin.

⁶⁹⁵ Matt 19: 13-15.

7. ”GRAZIE, KIITOS”

Modernissa romaanissa ei ole selväpiirteistä alku- eikä lopputilannetta, koska syysuhteinen juoni on fragmentoitunut. Tämän takia romaani on monitulkintainen, ja lukijalta odotetaan aktiivista roolia.⁶⁹⁶ *Kaikkien naisten* päätösluku, jossa rouva Pyy miehineen matkustaa Italiaan ja vierailee Vatikanissa, on yllättävä ja monitulkintainen. Matkakohteen valinta on epätavallinen, sillä sotien jälkeisinä vuosikymmeninä suomalainen keskiluokkainen pariskunta matkusti harvoin Tukholmaa kauemmas⁶⁹⁷. Kallis ulkomaanmatka on yllättävä myös siksi, että Pyyin perheen taloprojekti kaatuu rahoitusvaikeuksiin ja pariskunta tekee vararikon. Temaattisesti Italian-matka kuitenkin liittyy rouva Pyyin harhaiseen elämäntapaan. Se on yksi haave rouva Pyyin haaveiden sarjassa, johon kuuluvat rakastajan pitäminen, modernin taiteen harrastaminen ja oman talon rakentaminen. Viimeistään Italiassa rouva Pyy huomaa, että hän on katsonut itseään vääristä peleistä. Hän pyrkii samaistumaan pyhiinvaeltajiin, jotka ovat matkustaneet Roomaan kumartamaan marttyyreja tai profaaneihin merkkihenkilöihin, jotka ovat matkustaneet ikuisen kaupunkiin sivistyäkseen tai etsiäkseen itseään vieraassa ympäristössä⁶⁹⁸. Rouva Pyy on lopulta kuitenkin vain ensipolven turisti samaan tapaan kuin hän on ensipolven lähiöasukas.

Turismi⁶⁹⁹ syntyi toisen maailmansodan jälkeen ja sitä voidaan pitää tyypillisenä teollisen ajan ilmiönä, koska matkustamisen luonne muuttui tyystin. Suuret ihmisjoukot, turistik⁷⁰⁰, alkoivat liikkua niin aurinkorannoilla kuin kaupungeissakin ja he vaativat erilaisia palveluita. Matkan tavoitteena oli päästä irti arjen rutiineista. Psykiatri neuvoo rouva Pyytä lähtemään matkalle: ”Ettekö voisi matkustaa johonkin, vaihtakaa ympäristöä, se maksaa aina vaivan, lähtekää jonnekin ja ajatelkaa sitten taas kaikki alusta.”⁷⁰¹ Rouva Pyy lähtee Italiaan etsimään itseään, selvittämään väljähtynyttä avioliittoaan ja toipumaan taloudellisesta katastrofista. Hän odottaa

näkevänsä Roomassa ihmeitä: ”Sillä hän ei ollut tullut tänne saakka, tähän kulttuurin ja kauneuden

⁶⁹⁶ Anhava 2002 (1959): 249

⁶⁹⁷ Myös suomalaiset 50-luvun prosaistit pysyttelivät pääasiassa kotoisella maaperällä. Paavo Rintala kuvaa romaanissa *Jumala on kauneus* (1959) taiteilijan Pariisin-matkaa luvussa Pariisi ”Jumalauta, minä olen van Gogh.” Paavo Haavikon romaanissa *Toinen taivas toinen maa* (1961) eronnut päähenkilö vierailee Ruotsissa. Varsinaisia turistikuvauksia kumpikaan näistä ei ole. Rooma oli tapetilla vuonna 1960, sillä Hopeapeilin sekä elo- että syyskuun numerossa käsiteltiin Roomaa. Elokuussa potentiaalisille Rooman-kävijöille Mirja Sassi oli laatinut Rooman aapisen. Syyskuussa tarkasteltiin Alberto Moravian romaania *Roomatar* otsikolla *Roomalaisia naiskuvia*. Samassa numerossa esiteltiin myös kuuluisia roomattaria, joita Gina Lollobrigide oli esittänyt.

⁶⁹⁸ Simmel (2005: 147) toteaa *Rooma*-esseessään, että Rooma osoittaa jokaiselle oman paikkansa, koska ”ikuisessa kaupungissa” on yhtä aikaa läsnä monta kerrosta.

⁶⁹⁹ Toisen maailmansodan jälkeen eurooppalaiset matkustivat pääasiassa omalla mantereellaan ja Italiaan suuntautui lähes 80 % kaikista matkoista. Varsinaisesti massaturismin katsotaan alkavan lentomatkailun yleistyessä. Läpimurto tapahtui vuonna 1958, jolloin Boeing 707 -suihkukone otettiin käyttöön. (Kostiainen 2004: 224-243.)

⁷⁰⁰ Turisti ja turismi ovat indoeurooppalaisia lainasanoja, jotka ovat tulleet suomen kieleen ruotsin sanasta turist. (eng. tourist). Kaisa Häkkisen mukaan turisti tarkoittaa kierroksella olevaa ja englannin kielessä se on alunperin merkinnyt kierroksella olevan urheilujoukkueen jäsentä. 1800-luvun alussa sana on saanut matkailumerkityksensä. Suomen kirjakielissä sana tunnetaan jo Ferdinand Ahlmanin sanakirjassa vuodelta 1874. (Häkkinen 2004: 1361.)

⁷⁰¹ Vartio 1960: 268.

ihmeitä: ”Sillä hän ei ollut tullut tänne saakka, tähän kulttuurin ja kauneuden maahan vain viiniä juomaan ja nauramaan. Hän oli tullut etsimään – etsimään jotakin.”⁷⁰²

Luen *Kaikkien naisten* Vatikaaniin sijoittuvaa viimeistä lukua rinnakkain *Maan ja veden välillä* -novellikokoelmassa ilmestyneen *Vatikaani*-novellin kanssa, koska tekstejä yhdistää paitsi paikka myös naisidentiteetin hahmottuminen arjen ja pyhän – toden ja unelman – ristiaallokossa. *Vatikaani*-novellin aiheena on naisjoukon pyhiinvaellusmatka suomalaisesta maalaiskylästä Vatikaaniin. Novelli on uni, jossa siirrytään paikasta toiseen välimatkoista piittaamatta. Unen logiikan mukaisesti siinä tapahtuu myös ihmeitä. Se on sijoitettu novellikokoelman *Unet*-osastoon ja Vartio on todennut, että novellin biografisena lähtökohtana on todella nähty uni⁷⁰³. Kirjallisesti novellia kehystää *Vanhan testamentin* erämaavaellus, jossa Israelin kansa vaeltaa Mooseksen johdolla kohti Jumalan heille lupaamaa Kaanan-maata, samaan tapaan kuin se kehystää Aino Kallaksen novellia *Lasnamäen valkea laiva*⁷⁰⁴.

Rojola luonnehtii Kallaksen novellia joukkosuggestion ja kollektiivisen hurmoksen kuvaukseksi, jossa nainen yrittää löytää omaa ääntään patriarkaalisesta järjestelmän monimutkaisessa suhdeverkostossa⁷⁰⁵. Silja Vuorikurun mukaan Kallaksen novelli kritisoi utopian keinoin naiselle määritellyn roolin ahtautta: ”Kritiikin kohteena on sekä novellin kuvaama, 1800-luvun lopun virolaisen talonpoikaisnaisen osa, että novellin ilmestymisajankohtana vallinneet käsitykset naisen paikasta ja tehtävistä.”⁷⁰⁶ Samaan tapaan Vartion novellissa naisia ajaa liikkeelle tyytymättömyys valitsemiin oloihin ja kaipaus jostakin paremmasta. He haluavat irrottautua arjestaan ja hakevat hyväksyntää paavilta, patriarkaalisesta maailman symbolilta. Karkaman mukaan *Vatikaani*-novellissa on kyse toki maskuliinisesta, patriarkaalisesta ja fallisesta vallasta mutta myös novellin minän uuden minuuden ja itseyden löytämisestä⁷⁰⁷.

Maailmankirjallisuus on ollut sumerilaisten *Gilgamesh*-eepoksesta alkaen täynnä utopioita, ihanteellisia paikkoja⁷⁰⁸, joihin kaivataan ja joihin myös matkustetaan. Kallaksen ja Vartion utopioiden lähtökohtana on uskonnollinen profetia. *Lasnamäen valkea laiva* -novellissa asetelma

⁷⁰² Vartio 1960: 288.

⁷⁰³ Novelli ilmestyi *Maan ja veden välillä* -novellikokoelman (1955) *Unet*-osastossa. Kirjoittamassaan *Unien maisema* -tekstissä Vartio valottaa novellin syntyhistoriaa: ”Ja eräässä unessa olen paavin vastaanotolla Vatikaanissa, en ollut silloin vielä käynyt Vatikaanissa enkä mitenkään sitä edes ajatellut. Tuosta unesta kirjoittaessani tein juuri sen virheen että tein siitä kirjallisuutta ja kasasin siihen tarpeettomia detalleja, päiväkirjasta otettuja ja turmelin unen alkuperäistä tunnelmaa joka unelle on tyypillistä. Uni on suurta taidetta.” (Vartio 1996: 151.)

⁷⁰⁴ Rojola 1995: 74; Vuorikuru 2007: 175, 185. Myös Särkilähti mainitsee *Vatikaani*-novellin yhteyden Kallaksen novelliin (1973: 90).

⁷⁰⁵ Rojola 1995: 73. Karkaman (1994: 232-234) mukaan fallinen valta eli maskuliininen kulttuuri vetää *Vatikaani*-novellin luonnonvoimaisia naisia puoleensa ja saa heidät unohtamaan, mistä he ovat lähtöisin.

⁷⁰⁶ Vuorikuru 2007: 182.

⁷⁰⁷ Karkama 1994: 232-233. Tuohimaan mukaan (1994) *Vatikaanissa* on kyse feminiinisten ja maskuliinisten elementtien jännitteestä ja naisten matkasta itseän.

⁷⁰⁸ Katso Snodgrass 1995: xiii; Vuorikuru 2007: 172.

määritellään tarkasti novellin ensimmäisessä virkkeessä: ”Tapahtui sinä keväänä, että lähes kaksisataa Järvamaan talonpoikaa, Maltsvetin lahkolaisia, sanottuaan aikaisemmin moisioille maansa irti, jätti siemenen kylvämättä ja pellot kylvämättä ja alkoi vaeltaa Tallinnan rantaa kohden, odottaakseen valkeaa laivaa, jonka heidän uskonisänsä profeetta Maltsvet oli luvannut.”⁷⁰⁹ Vartion novelli alkaa arjen tavaroiden yksityiskohtaisella kuvauksella, minkä jälkeen kuvataan hurmoshenkistä Vatikaaniin lähtöä:

Meitä oli monta jotka juoksimme pihan halki ja navetan taitse. Jos en olisi ollut matkalla Vatikaaniin, olisin jäänyt silittämään vasikkaa, se kahnasi kylkeään navetan seinään nousevan auringon paisteessa. Mutta minulla oli kiire. En uskaltanut päästää naisia näkyvistäni, sillä yksikseni en osannut tietä, en edes muistanut enää, missä mutkassa olin liittynyt joukkoon. Olin vain nähnyt sen juoksevan ja vaikka minulla ei ollut juuri sinä päivänä aikomusta lähteä Vatikaaniin, olin kuitenkin lähtenyt.⁷¹⁰

Samaan tapaan kesken arkitöiden juosten ja avopäin lähtee myös Kallaksen novellin päähenkilö Maie Merits: ”Hänen kätensä olivat tahmeat taikinasta, ja vaatteet jauhoiset, kun hän juoksujalkaa lähti raitille.”⁷¹¹ Molempien tekstien taustalla kajastelee Jeesuksen sanat ”seuratkaa minua”⁷¹² ja opetuslasten nopea liikkeelle lähtö: ”Niin he jättivät kohta verkot ja seurasivat häntä.”⁷¹³ Jeesuksen kutsu tulee kalastajille yllätyksenä ja he hylkäävät entisen elämänsä heti ja lähtevät seuraamaan profeettaa. Joukkovoima tekee rohkeaksi ja profeettaa tietää oikean ja väärän.

Turistijoukossa rouva Pyy on *Vatikaani*-novellin minäkertojan ja Maie Meritsin kaltainen pyhyiden tavoittelija, joka haluaa nousta oman arkensa yläpuolelle ja joka pitää itseään muita pyhiinvaeltajia parempana. Lähestyessään Pietarinkirkossa olevaa Arnolfo di Cambion pronssi-veistosta *Pyhä Pietari*⁷¹⁴ rouva Pyy käyttäytyy samaan tapaan kuin pyhiinvaeltajat:

Ja hän lähti ja kulki hitaasti ja yksin, suoraan Pyhän Pietarin patsasta kohti. Hän kulki kuin unis-
saan, kuin olisi saanut käskyn mennä, kuin olisi taistellut
sitä vastaan että kulki Pyhää Pietaria kohti, kuin ei olisi
tiennyt pitikö hänen mennä luo, aivan eteen, vai pysähtyä
katsomaan loitompaa. (289.)

⁷⁰⁹ Kallas 1954: 371.

⁷¹⁰ Vartio 1955: 81.

⁷¹¹ Kallas 1954: 372.

⁷¹² Matt. 4:19.

⁷¹³ Matt. 4:20.

⁷¹⁴ Arnolfo di Cambion veistos on todennäköisesti vuodelta 1300 ja se on alun perin tehty Oratory of San Martino -kirkkoon. Se siirrettiin Pietarinkirkkoon 1600-luvulla.

Rouva Pyytä kuljettaa eteenpäin kohti Pyhää Pietaria pyhiinvaeltajalle ominainen imaginaarinen kutsu ”kuin olisi saanut käskyn mennä”. Samoin kokevat Maie Merits ja *Vatikaani*-novellin minäkertoja. Rouva Pyy tietoinen minä kuitenkin taistelee vastaan, koska hän ei tiedä, miten hänen tulisi käyttäytyä pyhiinvaelluskohteen edessä. Rouva Pyy tunnistaa veistoksen, koska hän toteaa miehelleen: ”Se on Pyhä Pietari.” Toteamus presupponoi sen, että Pyhää Pietaria esittävä veistos ei ole mikä tahansa patsas, vaan että hän on etukäteen taidekirjasta perehtynyt kyseiseen taideteokseen. Kohtauksen koomisuus syntyy siitä, että rouva Pyy jäljittelee pyhiinvaeltajan käytöstä, vaikka tietääkin olevansa vain turisti. Pyhiinvaeltajana oleminen olisi hänestä hienompaa kuin turistina oleminen, koska turismiin liittyy lauman ja tasapäisyyden konnotaatioita, mikä seuraavassa sitaatissa ilmenee pronominiyryppäissä ”nuo toisetkin” tai ”nuo kaikki muutkin”:

Ja mikä muu hän oli kuin turisti, niin kuin nuo toisetkin, hän ajatteli, menossa Pietarinkirkkoon. Tullut pitkän matkan takaa niin kuin niin monet ennen häntä. Vuosisatoja oli ihmisiä tullut pitkien matkojen takaa tämän saman oven eteen, pyhiinvaeltajia; ja pyhiinvaeltaja – niin, pyhiinvaeltaja oli myös hän, ja nuo kaikki muutkin, tavallaan. (287.)

Rouva Pyy kykenee eläytymään pyhiinvaeltajan rooliin vain hetkeksi. Yksityiskohtaisesti kuvaillaan, miten hänen katseensa kiinnittyy Pyhän Pietarin oikeaan jalkaterään: ”**Näki** Pyhän Pietarin ojentuneen jalkaterän, sileän, kiiltävän, **näki** varpaat, ne olivat kuin surkastuneet, varpaat, suudelmista kuluneet, ja vaikka huulet oli painettu aivan kevyesti jalkaterää vasten, vain hipaistu jalkaterää huulilla, niin se oli kulunut.”⁷¹⁵ Tunnistamista seuraa ruumiillinen kokemus: Kyyneleet kohoavat rouva Pyy silmiin, kun hän suutelee pyhiinvaeltajien tavoin Pyhän Pietarin jalkaterää. Pian suussa alkaa maistua pronssilta ja hän muistaa basillit ja erilaiset tartuntariskit. Hurmio kestää hetken ja paluu todellisuuteen on koominen.

Rouva Pyy Pyhän Pietarin varpaan suuteleminen on tragikoominen kaipauksen ilmaus – samaan tapaan kuin Maie Meritsin tai *Vatikaani*-novellin minäkertojan mitään kyselemätön pyhiinvaeltajiin liittyminen. Löytääkseen itsensä naisten on astuttava tutun kokemuspäiirin ulkopuolelle, mutta tehtävä ei ole yksinkertainen vuosisataisten roolimallien paineen alla. Kaikissa kolmessa tekstissä on kyse ylilyönneistä, joita ympäristö pitää outoina tai sopimattomina. Samaa tapaan kuin ympäristö oudoksuu Maie Meritsin lähtöä rouva Pyy kokee, että mies kummastelee Pyhän Pietarin jalkaterän suutelemista:

⁷¹⁵ Vartio 1960: 289-290.

Rouva Pyy katsoi, kun mies lähestyi hitaasti, ja hän mielti ilmettä, mielti, oliko se johtunut siitä, että mies oli nähnyt hänen polvistuvan ja suutelevan patsaan jalkaa. Säikähtikö hän sitä mitä ennenkin, sitä ettei ymmärrä minua, minun sanojani ja tekojani. (290.)

Rouva Pyy miettii Pyhän Pietarin edessä myös teologisia kysymyksiä: ”Pyhän Pietarin jalan suuteleminen oli ehkä luterilaiselle synniksi.”⁷¹⁶ Hän suree myös sitä, että ”ei ollut tehnyt edes ristinmerkkiä”.⁷¹⁷ Tärkeintä kuitenkin on, näkikö kukaan häntä ja jos näki, mitä ajatteli hänestä. Oma performanssi on tärkeämpää kuin uskonnollinen tai esteettinen kokemus. Koomisesti se korostaa modernin ihmisen epävarmuutta ja pyhän kokemisen mahdottomuutta.

7.1. Moderni pyhiinvaeltaja

Vatikaani-novellissa maalaisnaiset saavat yllättävän kutsun lähteä Vatikaaniin ja minäkertoja liittyy heihin. Naiset lähtevät kesken arkitöidensä. Maie Merits kiirehtii Lasnamäen rantaan vastaanottamaan laivaa, joka tulee noutamaan profeetta Maltsevitsin kannattajat Luvattuun maahan ja *Vatikaani*-novellin minäkertoja lähtee tavoittelemaan muiden naisten mukana paavin siunausta. Myös rouva Pyy jättää arjen – vararikon – taakseen ja odottaa kokevansa taide-elämyksiä ”kauneuden maassa”.

Novelleissa naisten lähtö liittyy leipomiseen. Maie Merits mieltii ratkaisua ”kypsyvän leivän tuoksun kohotessa hänen sieraimiinsa”⁷¹⁸ ja *Vatikaani*-novellin muut naiset ”olivat lähteneet pyykkien ja leipomusten ääreltä”⁷¹⁹. Naiset lähtevät uusintamiseen liittyvän perustehtävänsä ääreltä etsimään uskonnollista kokemusta – henkistä minuutta. *Vatikaani*-novelli alkaa tunkion kuvauksella, minkä Karkama tulkitsee uuden minuuden ja itseyden etsimisen lähtökohdaksi. Naiset haluavat unohtaa lähtökohtansa ja luonnolliset tarpeensa ja kiirehtivät kohti minuutensa uudelleen määrittelyä.⁷²⁰

Naisten odotukset ovat suurimmillaan matkalla kohti Lasnamäen valkeaa laivaa tai Vatikaania. Optimismi heijastuu myös paikoissa. Kallaksen novellissa toivioletkeläiset ”istuutuivat kaikki nuorelle, keltakukkaiselle nurmelle, iloisessa odotuksessa”.⁷²¹ Vartion novellin naisjoukko katselee Vatikaania korkealta kukkulalta kuin luvattua maata:

⁷¹⁶ Vartio 1960: 290.

⁷¹⁷ Vartio 1960: 290.

⁷¹⁸ Kallas 1954: 372.

⁷¹⁹ Vartio 1955: 82.

⁷²⁰ Karkama 1994: 233.

⁷²¹ Kallas 1954: 373.

Vatikaani näkyi. - -

Se ei ollut sellainen kuin olin kuvitellut. Tiesin että sinne oli tultava juuri silloin kun aurinko nousee, nähtävä se ensimmäisen kerran hopeisen aamuilman läpi. Aika oli oikea: sumu alkoi juuri hälventyä. Vatikaani kohosi yksinäisenä laakealla vuorella, sinne oli enää matkaa äänenkantaman verran. Se oli pyöreä, aivan pyöreä. Olin kuvitellut ja luullut sen kertomusten perusteella nelinurkkaiseksi. Mutta ei sen muoto hämmästyttänyt minua niinkään kuin väri. Luulin aluksi aamuruskon värjänneen sen seinät, mutta kun sumu oli kokonaan hävinnyt hiljaisen tuulen puhaltaessa, huomasin, etten ollut erehtynyt: Vatikaani oli tehty jostain punaisesta, joka ei ollut kiveä – ei puuta. Se oli ihmislihaa. Saatoin nähdä veren liikkeen ja suonien sykkinnän pinnan alla.⁷²²

Vatikaani-novellissa kuvaillaan tarkasti kuvitteellista, surrealistista Vatikaania, mikä on tyypistynyt *Kaikkien naisten* 20. luvun alussa lakonisiksi toteamukseksi ”aurinko paistoi”. Pyyin pariskunnan hidastettu saapuminen kohti Pietarinkirkon portaita kuvaa, miten toivo suurista elämyksistä on ylimmillään. Siirryttyään sisätiloihin Pyyin pariskunta seisoo vierekkäin Pietarinkirkon kupolin alla ja ympärilleen katsoessaan he kokevat olevansa kuin paratiisissa.

– Se on kuin tähtitaivas.
– Mutta katso tätä kullan paljoutta. Ja he lähtivät kulkemaan hitaasti eteenpäin ja näkivät kaikkialla kultaa; kullattuja enkeleitä, pasuunaa puhaltavia, liiteleviä, kannattavia, pylväät kultaa, paisuvia muotoja, kiemurtelevia hahmoja; samettia, punaista, sinistä, sinipunaista, raskaita laskoksia, raskaita tupsuja – ja ympärillä hiljaisuus. (288-289.)

Merkitykselliset puvut

Sekä *Lasnamäen valkea laiva* -novellissa että *Vatikaani*-novellissa kollektiivi eli pyhiinvaellusjoukko on päähenkilönä, mutta siitä huolimatta molemmissa novelleissa yksi hahmo nousee muiden yläpuolelle⁷²³. Maie Meritsistä tulee hurmossaarnaaja ja hän kieltää opetuslasten tavoin entisyytensä: ”Minä en ole kukaan, minulla ei ole nimeä eikä lasta, ei miestä eikä kotia.”⁷²⁴ Utopiayhteisöjä leimaa yhdenmukaisuusihanne eli pyrkimyksenä on tulla yhdeksi joukoksi, valituksi kansaksi⁷²⁵.

⁷²² Vartio 1955: 85-86.

⁷²³ Katso Rojola 1995: 73-74; Vuorikuru 2007: 169.

⁷²⁴ Kallas 1954: 372.

⁷²⁵ Vuorikuru 2007: 181.

Vartion teksteissä pyrkimys on pikemminkin päinvastainen. *Vatikaani*-novellin minäkertoja kokee olevansa vahvasti erilainen kuin muut. Hän häpeää muita maalaisnaisia, jotka lähtevät liikkeelle kädet taikinassa, risaisissa vaatteissa ja likaiset esiliinat yllään. Itsellään hänellä on yllään punainen puku, joka ei kuitenkaan sekään ole hänen mielestään pyhiinvaeltajalle sopiva asu. Jos hänellä olisi ollut aikaa, hän olisi tiennyt kuinka pukeutua Vatikaania varten: ”Jos olisin lähtenyt yksin matkaan, koristaisi päätäni seppelä, harteillani liehuisi kullalla kirjailtu viitta - -.”⁷²⁶ Sopiviin tai sopimattomiin vaatteisiin pukeutuminen merkitsee sosiaalisen roolin sisäistämistä tai sisäistämättömyyttä. Maalaisnaiset tietävät, keitä he ovat, mutta minäkertoja häilyy välitilallisuudessa: kuuluako maalaisnaisiin vai ollako jollakin perusteella erilainen kuin he?

Rouva Pyy kokee, että turistit eivät osaa pukeutua pyhään paikkaan sopivalla tavalla. Hän arvostelee, että nuoret naiset ovat ”melkein kuin olisivat menossa uimarannalle”⁷²⁷ ja kirkon ovella peilaavia vanhoja naisia hän arvostelee: ”vanhat naiset, ja huivit kirjavaa silkkiä”.⁷²⁸ Tekopyhästi hän moittii toisten vaatteita, mutta ei itsekään tiedä tarkalleen, miten Vatikaani-vierailua varten tulisi pukeutua. Hänellä on keltainen puku, valkoiset kengät ja hartioilla musta liina: ”Minun hiukseni ovat peitetyt, minä ymmärrän edes sen ettei ole soveliasta naisen astua ainakaan tähän kirkkoon paljain päin.”⁷²⁹

Vartion teksteissä naisen puku ja erityisesti sen väri ovat merkittävä sisäisen tunnetilan merkkejä. Vatikaani-matkalla minäkertojan yllä oleva punainen puku on kaikin puolin kontekstiin sopimaton vaate – varsinkin muiden maalaisnaisten asujen rinnalla. Se korostaa minäkertojan erilaisuutta ja sisäistä kuohuntaa. Tuohimaa toteaa, että punainen puku liittyy suomalaisessa kyläyhteisössä seksuaaliseen intohimoon ja maailmallisuuteen⁷³⁰, joten punainen puku symboloi minäkertojan syntisyyttä. Särkilähti tulkitsee paavin edessä seisovan punapukuisen maalaisnaisen Maria Magdaleenaksi⁷³¹. Punaisen puvun perusteella Särkilähti ja Tuohimaa katsovat minäkertojan olevan tietoinen omasta erilaisuudestaan ja ulkopuolisuudestaan ja kuuluvan korkeakulttuurin maailmaan⁷³². Tähän kaikkeen myös rouva Pyy pyrkii turistien joukossa.

⁷²⁶ Vartio 1955:

⁷²⁷ Vartio 1960: 287.

⁷²⁸ Vartio 1960: 288.

⁷²⁹ Vartio 1960: 287.

⁷³⁰ Tuohimaa 1994: 57. Kuusisen mukaan (2008: 146) Annin punainen puku *Se on sitten kevät* -romaanissa symboloi myös seksuaalisuutta. Anni ei pue Napoleonin toiveista huolimatta ylleen punaista pukua. Näin Anni kieltää oman seksuaalisuutensa, koska pitää sitä synnillisenä. Vieraillessaan tyttärensä luona kaupungissa Anni pukeutuu mustaan pukuun, joka korostaa hänen moraalisuuttaan. Hakolan mukaan (1993: 170) Jotunin teoksissa naisen puvulla on symboliarvoa. Puku kuvastaa sosiaalista asemaa ja vaurautta. Käyttöominaisuuksien kustannuksella koreilla vaatteilla ilmentään muun muassa eroottisuutta. *Arkielämä*-romaanin alussa kiertelevä pappi Nyman kiinnittää yhtä aikaa huomiota Annastiina-piian punaiseen hameeseen ja hänen pitkällä olevaan raskauteensa.

⁷³¹ Särkilähti 1973: 92.

⁷³² Tuohimaa 1994: 57.

Minäkertojan jäädessä vaille paavin siunausta hänen punainen pukunsa muuttuu mustaksi: ”Mutta kyyneleet putosivat punaisen pukuni edustalle ja muuttivat sen mustaksi, lattiallekin ne putoilivat – en uskaltanut katsoa jalkoihin – kuulin vain, miten ne vierivät kuin kivet kalisten palkkeja pitkin”.⁷³³ Naisen itku on Vartion tuotannossa merkittävä naisen oman äänen ilmaus. Se on aitoa ja suoraan ruumiista kumpuavaa. Itkun voimasta puvun väri muuttuu mustaksi, mikä korostaa odotuksen muuttumista pettymykseksi. Kyyneleet vertautuvat kiviin. Samaan tapaan kiven kovuuteen ja elottomuuteen rinnastuva pettymys on läsnä rouva Pyyn unessa, jossa hän muuttuu linnuksi, kiuruksi, joka kohoo korkealle ja alkaa sitten pudota kuin kivi. Lintusymboliikan kautta Vartio kuvaa naisen elämään liittyvää pettymysten kertakaikkisuutta. *Vatikaani*-novellin kertoja ja rouva Pyy ovat molemmat pettyneitä naisia: he eivät saa ääntään kuuluville ja he joutuvat tukahduttamaan oman lihallisen naiseutensa – kivettymään.

Hiljaiset ja äänekkäät pyhiinvaeltajat

Päähenkilöt kokevat erilaisuutensa vaatteiden lisäksi puheissa. Rojolan mukaan Maie Merits etsii omaa ääntään, mutta hän ei tiedä, millainen se voisi olla. Hiljaisesta ja arasta päähenkilöstä tulee profeetta Maltsvetin ennustusten ja merkkien toistaja, joka hurmoksen jälkeen palaa entisiin oloihinsa. Muutosta ei tapahdu eikä omaa ääntä löydy.⁷³⁴ *Vatikaani*-novellin naiset ovat puhumattomia ja ”nivistivät kaikki suunsa kiinni”.⁷³⁵ Minäkertoja ei saa heihin kontaktia, joten hän päättää sulautua joukkoon pitämällä itsekin suunsa kiinni vaikka olisi tahtonut näyttää tunteensa: ”heittäytyä kukkulalle polvilleni, suudella maata ja itkeä”.⁷³⁶ Minäkertojan huomio kiinnittyy aggressiiviseen naiseen, joka lähtiessään potkii vasikan nurin. Se on merkki täydellisestä entisen hylkäämisestä mutta myös osoitus vaiennetusta vihasta.

Vartion novellin minäkertojaa kummastuttaa, miten epähienosti maalaisnaiset käyttäytyvät saadakseen siunauksen. Maalaisin vertauksin hän saa heidän kilvoittelunsa näyttämään roisilta ja halpahintaiselta:

Ihmisten töytäisy alkoivat tuntua tahallisilta ja erikoisesti minua ärsyttivät naiset. Eräs nainen oli kuin vedestä nostettu lammas määkiessään yhä siunausta, jonka oli jo saanut. Eräs toinen tapaili suuhunsa vesipisaroita kuin kana, avaten ja sulkien leukojaan niin että hampaat naksahelivat. He

⁷³³ Vartio 1955: 93.

⁷³⁴ Rojola 1995: 76-80.

⁷³⁵ Vartio 1955: 85.

⁷³⁶ Vartio 1955: 85.

hosuivat siinä molemmat kuin mielipuolet, ja olen varma, että poskilleni sattunut läiskähdys oli tahallinen.⁷³⁷

Vartion novellissa vaiennetut naiset juoksevat saamaan paavilta siunausta ja sitä kautta hyvitystä ankaraan arkeensa. *Kaikissa naisissa* turistit taas ovat äänekkäitä ja puheliaita. Rouva Pyyn mielestä he puhuvat pyhään paikkaan sopimattomia asioita arvioidessaan pylväiden sementin koostumusta, kysellessään tupakointimahdollisuuksia tai juomapaikkoja. Novellin naisten tavoin he eivät kykene irrottautumaan arjestaan. Sekä minäkertoja että rouva Pyy kokevat tietävänsä, miten Vatikaanissa käyttäytyään toisin kuin muut matkustavaiset. Siitä huolimatta he hapuilevat puheissaan samaan tapaan kuin pukeutumisessakin. Uusi naiseus merkitsee entisen hylkäämistä ja uuden löytämistä – vanhat käyttäytymismallit eivät päde uudessa tilanteessa – mutta nyt naiset elävät välitilassa. Hienosteleva epäaito käytös, toisten arvosteleminen ja farisealainen itsensä muita parempana pitäminen kielivät epävarmuudesta ja oman identiteetin häilyvyydestä.

Kaikkien kolmen tekstin toimintaa leimaa kiire. Novellien naiset lähtevät liikkeelle kiireessä, mitä esimerkiksi Vartion novellin minäkertoja ihmettelee: ”Ei ollut pyhiinvaeltajalle sopivaa sillä tavoin viuhtoa eteenpäin.”⁷³⁸ *Kaikissa naisissa* opas hoputtaa koko ajan turistiseuruetta eteenpäin ja helle verottaa jaksamista. Kiire ja helle ilmentävät modernille ihmiselle säilytettyä vaatetta pysyä mukana. Fyysisestä epämiellyttävyydestä huolimatta pyhiinvaeltajat ja turistit liikkuvat eteenpäin, vaikka ovat jo unohtaneet, miksi he ovat liikkeellä. Matkasta tulee suorittamista, tahdotonta ja kasvotonta joukon mukana eteenpäin työntymistä. Kiireen ja riittämättömyyden tuntu on modernin ahdistuksen keskeisiä kokemuksia. Rouva Pyyn pitäisi nauttia matkasta ja eläytyä siellä näkemäänsä ja kokemaansa, mutta hän suorittaa matkaa kuten hän olettaa, että hänen kaltaiseltaan sivistyneeltä naiselta odotetaan.

”Kukkia ja tähkäpäitä pitkin palataan sinne, mistä on tultu.”

Sekä Kallaksen että Vartion novelleissa toivo muuttuu pettymykseksi. Valkeaa laivaa ei tule ja minäkertoja ei saa paavin siunausta. Utopia muuttuu dystopiaksi, kuten *Viidennessä Mooseksen kirjassa*, jossa Mooses saa nähdä Neboa-vuorelta Kaanan-maan mutta ei koskaan pääse sinne: ”Ja herra sanoi hänelle: Tämä on se maa, jonka minä valalla vannoen olen luvannut Aabrahamille, Iisakille ja Jaakobille, sanoen: ’Sinun jälkeläisillesi minä annan sen’. Minä olen nyt antanut sinun omin silmin nähdä sen, mutta sinne sinä et mene.”⁷³⁹ Maie Merits palaa entiseen elämäänsä ja hurmos haihtuu:

⁷³⁷ Vartio 1955: 92.

⁷³⁸ Vartio 1955: 82.

⁷³⁹ V Moos. kirja 34: 4.

”Valkeaa laivaa ei ole’, hän sanoi, nousten seisomaan, heikkona ja horjuen kuin pitkästä taudista.” Rojolan mukaan Kallaksen teosten naisilla on ”yhteisölleen vieras ja sitä uhkaava näkemys”, jota he pyrkivät seuraamaan. Maie Merits luopuu tästä ja palaa entiseen elämäänsä. Sen sijaan Barbara von Tisenhusen (1923), Catharina Wycken (*Reigin pappi*, 1926) ja Aalo (*Sudenmorsian*, 1928) seuraavat näkyään peräänantamattomina kuolemaan saakka.⁷⁴⁰

Paavi ei huomaa punapukuista *Vatikaani*-novellin minäkertojaa. Novelli päättyy siihen, että yksi kardinaaleista antaa päähenkilölle kirjan, jota he ryhtyvät yhdessä lukemaan. Karkama tulkitsee tämän merkitsevän mahdollisuutta uuden kielen löytymiseen ja paavin – fallisen ja maskuliinisen – vallan kyseenalaistamista⁷⁴¹. Minäkertoja ei kuitenkaan ymmärrä kirjan tekstiä ilman kardinaalin apua: ”Kardinaali seisoi olkani takan ja kuljetti kirjain kirjaimelta sormean sitä myöten kun tavasin. Kirjainmerkit olivat outoja, aluksi luulin katselevani vain kasvien kuvia - -.”⁷⁴² Vähitellen kirjasta alkaa erottua tuttuja elementtejä: ”Mutta kukat tunsin kotikyläni nurmikoista, erotin viljalajien tähkät toisistaan, erotin rukiin vehnästä ja vehnän ohrasta, tunsin tattarin ja kauran helpeet.”⁷⁴³ Kardinaali kääntää ystävällisesti tekstiä minäkertojan kielelle. Novelli päättyy kardinaalin kääntämään lauseeseen: ”Kukkia ja tähkäpäitä pitkin palataan sinne, mistä on tultu.” Tuohimaa korostaa, että viljantähkä on elämän jatkuvuuden symboli⁷⁴⁴, jolla kardinaali haluaa korostaa punapukuiselle naiselle, että tämän on hyvä palata lähtökohtaansa. Punapukuinen nainen on rouva Pyyntä kaltainen uuden aikakauden kynnyksellä elävä nainen, joka halajaa uutta ja erilaista mutta joka kuitenkin tuntee viehtymystä vanhaan elämään, koska se on tuttua ja turvallista. Kardinaali osoittaa puheillaan ja avuntarjouksellaan, että miehet eivät halua nähdä naisten muutoksen tarvetta vaan tarjoavat heille vanhoja malleja.

Samaan tapaan kuin molemmissa novelleissa rouva Pyyntä näkemisen ja kokemisen kiihko on ylimmillään ennen kuin matkakohteeseen saavutaan. Hän oli suunnitellut Italian-matkaa ja opiskellut taidekirjoista tunnistamaan kuuluisia maalauksia ja veistoksia. Vahvimmat kokemukset rouva Pyy elää mielikuvissaan, miten asiat voisivat tapahtua. Hän ei eläydy tapahtumiin niiden tapahtumahetkellä, vaan hänen sisäinen maailmansa rakentuu kuviteltujen tilanteiden ja kokemusten sekä todellisten tilanteiden ja niistä rakentuvien erilaisten tulkintojen sekoittumisesta.

⁷⁴⁰ Rojola 1995: 74.

⁷⁴¹ Karkama 1994: 233.

⁷⁴² Vartio 1955: 95.

⁷⁴³ Vartio 1955: 95.

⁷⁴⁴ Tuohimaa 1994: 64.

”Oli kuvitellut ja uskonut tuntevansa”

Michelangelon Sikstiiniläiskappeliin maalaamien freskojen näkeminen on *Kaikkien naisten* viimeiseen lukuun fragmenteiksi ripoteltu koko romaanin teemaa heijasteleva mise en abyme -rakenne. Michelangelo kuvaa paavin kappeliin tilatuissa länsimaisen kuvataiteen ehkä tunnetuimmissa freskoissa ihmiskunnan kronikan⁷⁴⁵ tai elämänkaaren maailman luomisesta viimeiseen tuomioon. Kuvataideallusio avautuu rouva Pyyh hokemasta kuva-aiheluettelosta: ”Hän muisti ne kaikki, oli perehtynyt niihin ennen matkalle lähtöä, ja kirjojen kuvat nousivat silmien eteen sitä mukaa kuin hän luetteli niitä: Maailman luominen – Aatamin luominen – Eevan luominen – Karkotus paratiisista – Nooan historia – Vedenpaisumus – Synnin virta –.”⁷⁴⁶

Freskoihin tutustuminen on Pyyh pariskunnan taloprojektiin verrattavissa oleva rouva Pyyh olemassa oloa hahmottava tapahtumasarja. Molemmissa tapauksissa on kyse haaveesta, eräänlaisesta konditionaalissa elämisestä, yrityksistä toteuttaa haaveet ja pettymyksestä, kun elämä ei muutu haaveiden kaltaiseksi. Ennen Italian-matkalle lähtöä rouva Pyy on opiskellut Onni Okkosen *Renessanssin taide* -kirjasta Michelangelon freskoihin liittyviä yksityiskohtia ulkoa: ” Hän **näkisi** miten Jumala oli luonut maailman, **näkisi** kuvan, jossa on Jumala pyörähtämässä erottaessaan pimeyden valkeudesta, **näkisi** miten Jumalan viitan lieve hulmahtaa ja on täynnä tuulen pyörrettä.”⁷⁴⁷ Paikan päällä Sikstiiniläiskappelissa rouva Pyy yrittää puristaa itsestään esteettisen elämyksen muistelemalla, mitä taidekirjassa oli sanottu:

Hän yritti keskittyä, tuntea niin kuin oli kuvitellut ja uskonut tuntevansa, eläytyä siihen mitä kuvien luoja oli tuntenut tehdessään ne. Hän etsi Aatamia katosta, koetti virittäytyä johonkin, kuin rukoukseen, tavoittaa etusormeensa kipinän siitä sähköstä, hengestä, jota virtasi Jumalan sormesta Aatamin sormeen ja teki hänet Jumalan kuvaksi. (300.)

Taidekirjan ekfrasikset ja rouva Pyyh kokemuksen värittömyys kilpistyvät taidehistorian merkittävimpiin etusormiin – vertaa edellä kuvattu Pyhän Pietarin isovarvas. Okkonen kirjoittaa *Renessanssin taiteessa*: ”Siinä on vasemmalla alkuvuoren kupeella Michelangelon miesihanne toteutuneena: Aatami, joka on saanut äsken luotuun jalomuotoiseen ruumiiseensa elämänhengen kosketuksen itsensä Luojan kädestä. Sormi koskettaa sormeen, ensimmäinen ihminen havahtuu outoon maailmaan nähden edessään jumaluuden ilmestyksen ja samalla tuntien oman kohtalonsa, sen kauneuden

⁷⁴⁵ Okkonen 1947: 350-358.

⁷⁴⁶ Vartio 1960: 284.

⁷⁴⁷ Vartio 1960: 293.

ja pohjattoman surullisuuden.”⁷⁴⁸ Kädellä ja metonyymisesti sormella on moninaisia symbolisia merkityksiä. Pohjimmiltaan on kyse vallasta – jumalallisesta tai maallisesta, sillä ”kätten päälle panemisella” tai käsien levittämisellä vahvempi siunaa heikompaa.⁷⁴⁹ Samaan tapaan kuin *Vatikaani*-novellin minäkertoja haluaa päästä osalliseksi paavin siunauksesta rouva Pyy haluaa samaistua vasta luotuun Aatamiin ja kokea Jumalasta uhkuvaa voimaa ja turvallisuutta. Aatamin ja Jumalan sormet eivät kuitenkaan kosketa toisiaan maalauksessa. Rouva Pyy jää minäkertojan tavoin vaille siunausta. Hän on itse ”vasta luotu Aatami”, joka alkaa hahmottaa oman elämänsä harhaa. Kukaan ei pelasta häntä, joten hänen on pelastettava itse itsensä. Ylevöitymisen sijaan hänen on tyydyttävä arkeensa.

Rouva Pyy toteaa: ”Mutta kuva oli kuva, Aatami alaston mies katossa. Ja katto oli korkealla, oli työlästä kurkotella sinne.”⁷⁵⁰ Toteamus riisuu maalauksesta kaiken pyhän ja maagisen. Ihmisen osa on kokea ruumiinsa, olla alaston. Henkisen kokemuksen tyhjiö täyttyy ruumiintunteuksilla. Rouva Pyyn ”silmiin koski, huimasi, ja hän tunsu pahoinvointia”. Hänen mieleensä muistuu absurdi, lapsuuteen liittyvä yksityiskohta: ”- - niin kuin lapsena, kun yritti toisten lasten kanssa kilpailla siitä kuka jaksoi kauemmin katsoa omaa nenäänsä. Hän oli aina jaksanut kauimmin, ja alkanut sitten voida pahoin.”⁷⁵¹ Rouva Pyy ihmettelee, miksi hän miettii kuuluisien maalausten äärellä ”piilevää kiersosilmäisyyttään” ja siitä johtuvaa päänsärkyä. Michelangelon *Aatamin luominen* -freskon äärellä hän alkaa oivaltaa kiersosilmäisyytensä - oman elämänsä valheellisuuden. Hän alkaa nähdä tarkemmin ja uskaltaa myös myöntää harhan itselleen:

Sillä sehän se oli. Ja siinä oli Ihmisen poika, tuo alaston, käsi koholla. Ja toisiinsa takertuneet ruumiit, ylimmäisenä se sekasikiön näköinen. Hän oli luullut sitä yksisilmäiseksi, mutta kai sillä oli kaksi silmää sittenkin, oli peittänyt toisen silmän kädellä.

Tämä oli nyt Sikstiiniläiskappeli. Miten kaikki näytti niin pieneltä, nuo kuvat, jotka hän oli kuvitellut valtaviksi, katon korkeaksi kuin taivas. Tämä kaikki oli niin pientä ja hämärää, eihän täällä edes nähnyt kunnolla.

- - Entä tuo käärme, ei

tavallista kyykäärmettä isompi. (299.)

Minä kuvittelin tämän kaiken aivan toisenlaiseksi, kuvittelin kaiken monta monta kertaa suuremmaksi ja valtavammaksi, luulin että seinät olisivat täynnä voimakkaita ja selviä värejä, kuvit-

⁷⁴⁸ Okkonen 1947: 353-354.

⁷⁴⁹ Biedermann 1993: 173-174 [käsi].

⁷⁵⁰ Vartio 1960: 300.

⁷⁵¹ Vartio 1960: 300.

telin valtavia väripintoja, mutta tähän on kuin savusauna, täällä ei näe mitään, onko sitten ihme että pää menee pyörälle tällaiselta pieneltä naiselta kuin minä, kun näkee tällaista. (301-302.)

Vartion viimeiseen lukuun luoma kontrasti on vahva. Suuri muuttuu pieneksi ja pyhä arkiseksi. Ylevät taidekirjoista napatut kuvat vaihtuvat banaaleiksi. Koko mustunut kappeli muistuttaa savusaunaa ja paratiisissa luikerteleva käärmeikin näyttää vain tutulta kyykäärmeeltä. *Vatikaani*-novellissa minäkertojan kommentit Paavin huoneesta ovat rinnastettavissa rouva Pyn havaintoihin Michelangelon freskoista:

Olimme saapuneet suureen huoneeseen. Saliksi sitä ei voi kutsua, se oli saliksi liian pieni. Olin kuvitellut paavin istuimen sijaitsevan kalleuksien keskellä, mutta en voinut huomata mitään siihen viittaavaakaan. Huoneen sisustus oli yksinkertainen, seinä maalaamatonta puuta, lattiat rosoiset. Ei merkkiäkään todistamassa paikan pyhydestä.⁷⁵²

Minäkertoja kiinnittää huomiota paavin huoneen arkisuuteen, jopa naturalistisiin yksityiskohtiin. Matalaan vatiin on asetettu kolme georgiininkukkaa, jotka ovat alkaneet mädäntyä. Muiden naisten käytös alkaa vaikuttaa minäkertojasta entistä rahvaanomaisemmalta ja hän luonnehtii siunausta pyytäviä naisia samaan tapaan kotoisin ja maalaisin vertauskuvin kuten rouva Pyy Paratiisin käärmettä.

7.2. Kameeta vai rihkamaa?

Kaikkien naisten viimeisen luvun viimeiset kymmenen sivua ovat mietityttäneet sekä aikalaiskriitikoita että romaanin myöhempiä lukijoita. Tapahtumat etenevät näin: Rouva Pyy miehineen poistuu Vatikaanista läheiselle torille. Pariskunta seuraa, miten rihkamakauppias myy kameekoruja kahdelle aikaisemmin jo Vatikaanissa nähdyille naiselle. Mies vaatii rouva Pyytä seuraamaan episodina kuin elokuvaa: ”Katsotaan kun nuo naiset ostavat kameita, ole nyt hiljaa.”⁷⁵³ Lopulta katukauppias lahjoittaa rouva Pyyille kameekoruja, koska tämä aviomiehen tulkinnan mukaan luulee miestä oppaaksi, joka on tuonut turisteja torille. Rouva Pyy ei halua ottaa koruja mutta ottaa kuitenkin ja laittaa ne käsilaukkuunsa. Romaani päättyy rouva Pyn sanoihin: ”Grazie, kiitos.”

Havu korostaa Helsingin Sanomien arvostelussa rouva Pyn kiittämättömyyttä ja ihmisen henkisen kapasiteetin pienuutta: ”Ilmeisesti hänellä olisi syytä kiittää, vihjaisee kirjailija lo-

⁷⁵² Vartio 1955: 89.

⁷⁵³ Vartio 1960: 309.

puksi, mutta hän ei sitä huomaa. Hän on pikku rouva Pyy. Hän on pikku ihminen.”⁷⁵⁴ Karjalaisen nimikirjaimien taakse kätkeytyvä kriitikko A. K. kiinnittää huomiota romaanin viimeisiin sanoihin: ”Rouva Pyy on kaikessa yritteliäisyydessään traagillinen henkilöahmo, joka ei omassa surkeudessaan huomaa sitä, että hän sentään saa elämältä paljon, ei osaa edes sanoa kiitos, Grazie. Hän kulkee torilla ihmisten joukossa laukku täynnä ilmaiseksi saatuja koruja, joista ei ole huomannut kiittää.”⁷⁵⁵ Alhoniemi toteaa rouva Pyy ”elämänmyönteisen” kiitos-sanan kiteyttävän koko rouva Pyy ”ehetytymisprosessin”⁷⁵⁶. Ervasti ei kriitikoiden tavoin sano lopullista käsitystään romaanin lopusta, mutta toteaa, että rouva Pyy hyväksyy tapahtuneen ja se kypsyttaa rouva Pyy ”uuteen tajuamistapaan”⁷⁵⁷.

Särkilahti tulkitsee väitöskirjassaan Vatikaani-episodin merkitsevän rouva Pyy ”parantumista” ja avioparin sopua: ”Vasta viimeisten lukujen Italian-matkalla rouva Pyy vapautuu neurooseistaan ja saa kontaktin aviomieheensä.”⁷⁵⁸ Avioparin sopua painottaa myös Satu Waltari arvioidessaan *Kaikkia naisia* suhteessa muihin samaan aikaan ilmestyneisiin avioliittokuvauksiin: ”Tämä Marja-Liisa Vartion uusi romaani tuntuu muuten olevan syksyn naisromaaneista valoisin ja ehdottomasti paras, monien myönteisien ominaisuuksiensa lisäksi sillä on mitä optimistisin ja toivorikkain loppu. Kirjan lopussa rouva Pyy nimittäin silmänräpäyksen ajan näkee onnettoman miehensä aivan uusin silmin, mitä muiden kirjojen naiset eivät tee.”⁷⁵⁹ Ahola puolestaan kirjoittaa lähes kolmekymmentä vuotta romaanin ilmestymisen jälkeen: ”Marja-Liisa Vartiolle on ominaista lopettaa romaaninsa lievään nousuun, optimistiseen resignaatioon. Esimerkiksi rouva Pyy matkustaa miehensä kanssa Roomaan ja huomaa välittävänsä miehestään. Rouva Pyy saa kourallisen koruja torikauppiaalta, jonka kieltä hän ei ymmärrä: ihminen voi onnistua elämässään, vaikka kommunikaatio ei aina toimikaan.”⁷⁶⁰

Kaikkien naisten loppu on eittämättä huomionarvoinen ja monitulkintainen. Miksi romaani päättyy kaksinkertaiseen kiitokseen: ”Grazie, kiitos”? Rouva Pyy huolehtii kiittämisestä kuten mistä tahansa muusta ulkokohtaisesta käyttäytymiskoodista: ”Enkä minä huomannut sanoa edes kiitos.”⁷⁶¹ Ollakseen sivistynyt kulttuurimatkailija hän on opiskellut itsekseen kohdemaan kieltä: ”Osaan minä jo sen verran italiaa että pystyn tilaamaan edes ruokaa, olen lukenut aamusta iltaan.”⁷⁶² Onko rouva Pyy kiitos todella tulkittavissa kiitollisuudeksi, kuten edellä esitellyissä ai-

⁷⁵⁴ Havu 1960.

⁷⁵⁵ A.K. 1960.

⁷⁵⁶ Alhoniemi 1972: 22.

⁷⁵⁷ Ervasti 1967: 68.

⁷⁵⁸ Särkilahti 1973: 142.

⁷⁵⁹ Waltari 1960.

⁷⁶⁰ Ahola 1989: 546.

⁷⁶¹ Vartio 1960: 312.

⁷⁶² Vartio 1960: 276.

kaisemmissa tulkinnoissa annetaan implisiittisesti ymmärtää? Katukauppiaalta saatuja rihkamakoruja pitää tarkastella laajemmin *Kaikkien naisten* erilaisten esinemotiivien yhteydessä. Huonekalut, vaatteet, kirjat ja taideteokset ovat rouva Pyyntä tapa olla olemassa. Ennen matkaa hän on yrittänyt huutokaupassa päästä eroon ostamistaan tavaroista, mutta nyt hän jälleen himoitsee erilaisia tavaroita. Siksi hänen huomionsa kiinnittyy taidearteiden lisäksi erilaisiin kauppiaisiin. Romanin loppua hämmäntäviä kameekoruja edeltävät aikaisemmin ostetut rihkamat. Firenzessä Pyyntä pariskunta rouva Pyyntä muistelun mukaan on ostanut lompakon ja sateenvarjon. Firenzen vaakunoin koristeltu lompakko löytyy hetken kuluttua puolet halvemmalla läheiseltä torilta ja vastentahtoisesti ostettu sateenvarjo ei aukea: ”Se ei aukeaisi koskaan.”⁷⁶³ Rouva Pyy on tullut ”kauneuden maahan” mutta kerta toisensa jälkeen huomaa ostavansa merkityksetöntä rihkamaa. Samalla tavalla taideteokset – aitoinkin nähtyinä – tuottavat hänelle pettymyksen.

Rouva Pyyntä käsilaukku on romaanissa toistuva itseyden kuva, jonka merkitys tiivistyy loppukohtauksessa. Aikaisemmin rouva Pyy on piilottanut käsilaukkuun rakastajansa likaisen nenäliinan pitääkseen salaisuuttaan lähellä itseään, hän on ottanut käsilaukusta puuterirasian tarkistaakseen, että näyttää hyvältä psykiatrin luokse mennessään ja nyt viimeisessä luvussa hän kätkee saamansa rihkamakorut käsilaukkuunsa: ”Käsilaukku on täynnä koruja.”⁷⁶⁴ Rouva Pyy hyväksyy saamansa korut, koska hän sulkee ne käsilaukkuunsa.

Kameekoru on analoginen rouva Pyyntä ihaileman vanhan taiteen kanssa, sillä jo antiikin naiset käyttivät eheänmuotoisia – soikeita tai pyöreitä – kivi- ja kivikoruja, joihin oli kaiverrettu naisreliefi. Kameekorussa toistuu valkoinen enkelin kaltainen viaton naisfiguuri. Jungilaisessa kuvastossa eheämuotoinen kivi taas on itsen, sisimmän, symboli.⁷⁶⁵ Kameekorusta rouva Pyyntä on kuitenkin vaikea nähdä omaa kuvaansa, sillä hän tietää, että torilla myydään kopioita. Hän kärsii siitä, että suomalaisturistit ovat valmiita maksamaan ”roskakameista” moninkertaisen hinnan: ”Rouva Pyy ei ollut uskoa silmiään – tuo oli sentään liian hirveää, että nuo höperöt naiset antoivat narrata tuossa itseään tuolla tavalla, ei – hän estäisi sen.”⁷⁶⁶ Naiset poistuvat paikalta siinä uskossa, että he ovat tehneet elämänsä kaupat. Rouva Pyy pohtii, miksi hän olisi pilannut naisilta kaupanteon ilon kertomalla totuuden kameekoruista.

Kaikkien naisten loppukohtauksessa on kyse aitoudesta ja epäaitoudesta. Rouva Pyy on tullut Italiaan nähdäkseen aitoa taidetta ja kokeakseen aitoja taide-elämyksiä. Moni taideteos on miltei jäädä näkemättä ja nähtykin tuottavat hänelle pettymyksen. Piazzat ovat täynnä rihkamakauppiaita ja turisteja kiinnostavat juomapisteet taideteosten sijaan. Naisten kameekorujen ostamis-

⁷⁶³ Vartio 1960: 283.

⁷⁶⁴ Vartio 1960: 312.

⁷⁶⁵ von Franz 2003: 205 ja 209.

⁷⁶⁶ Vartio 1960: 309.

ta seuratessaan rouva Pyy havahtuu kyseenalaistamaan oman maailmankuvansa: ”Mistä hän tiesi, mikä tässä oli totuus.”⁷⁶⁷ Lopulta hän hyväksyy itsekin valheen, kun kauppias lahjoittaa hänelle jäljelle jääneet kameekorut ja korallinauhat: ”Costa niente, sanoi italialainen, - costa niente, tarttui hänen kämmeniinsä, sulki ne, taivutti sormet suppuun kuin kukan lehdet takaisin nupulle.” Nupulle taivuttu käsi vihjaa siihen, että rouva Pyy on opetettava uusi elämänasenne. Vanhoilla arvoilla hän ei tule enää toimeen modernissa maailmassa.

Aitouden ongelma oli 50-luvulla varsin laaja-alainen, ja ilmenee muun muassa aikakauden suosikki-iskelmässä Brita Koivusen laulamassa *Suklaasydämessä* (1956)⁷⁶⁸, jossa nuori tyttö valittaa, että hän ei saa osakseen aitoa rakkautta eikä vihkisormusta: ”suklaasydän kätkee halvan sormuksen - - aitoja kun saa mä en.” Rouva Pyy ei löydä Italiasta, ”kauneuden maasta”, aitoa elämystä. Taideteosten äärellä hän ei koe sitä, mitä oli kuvitellut kokevansa. Hänen on sittenkin hyväksyttävä elämän vaillinaisuus. Elämä ei ole unelmien kaltaista. Hänen on tyydyttävä modernin elämän tarjoamaan keinotekoisuuteen, kuten 50-luvun käytösoppaassa neuvotaan:

Naisten enemmistön on kuitenkin tyydyttävä uudenlaisiin keinotekoisiiin koruihin. Valikoima on aina suuri ja usein löytää ihastuttavia uusia keksintöjä. Yhtä perussääntöä on kuitenkin aina noudatettava: on vältettävä koruja, jotka ovat hämäännyttävästi aidon näköisiä. Ne ovat yhä epäaitoja kuin epäaidot ihmiset. Nykyaikaiset keinokorut ovat rehellisiä ne ikään kuin sanovat: ”Katsohan ... olen keinotekoinen, mitta siltä näin kaunis! Hintani ei ole korkea, mutta silti olen kallisarvoinen, koska kykenen jakamaan kauneutta. Minut on rakkaudella sommiteltu ja minua kannetaan viehättävällä tavalla.”⁷⁶⁹

Avioparin keskinäisissä suhteissa tapahtuu lähentymistä romaanin loppua kohti edettäessä. Aviopuolisoiden sijoittumisesta toisiinsa nähden voi päätellä, että viimeinen luku on eräänlainen sovintoluku. Ensimmäisessä luvussa aviopari on sijoittunut etäälle toisistaan. Miehen ääni kuuluu toisesta huoneesta. Kumpikin on keskittynyt omiin toimiinsa. Viimeisessä luku päättyy siihen, että he kävelevät rinnakkain torilla ihmisten joukossa ja etenevät torilta sillalle. Elämä jatkuu kuten ennenkin, mutta rouva Pyy ei odota siltä enää mahdottomia.

⁷⁶⁷ Vartio 1960: 310.

⁷⁶⁸ Suklaasydän-iskelmän, alun perin Mama's Pearl, on säveltänyt ja sanoittanut Geoffrey Clarkson – Harry F. Clarkson - Dorothy D. Siegman. Suomeksi laulun sanoitti Sauvo Puhtila.

⁷⁶⁹ Tschechowa 1957: 176.

8. JOHTOPÄÄTÖKSET

Marja-Liisa Vartio maalaa *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanissa ensipolven kaupunkilaisen muotokuvaa. Millaisista aineksista identiteetti rakentuu, kun toinen maailmansota on tehnyt mahdottomiksi vanhat elämisen mallit ja uudet ovat vasta hahmottumassa? 50-luvun Suomessa moderni tunkeutui kirjallisuuteen, kuvataiteisiin ja taideteollisuuteen sekä vaikutti sukupuolirooleihin, perhemalliin, asumiskulttuuriin ja näkyi myös arkielämän valinnoissa. *Kaikki naiset näkevät unia* on merkittävä modernisoituvan arkielämän kuvaus, mutta ennen kaikkea se on keskiluokkaisen modernin naisen lähikuva.

Aikalaisvastaanotossa rouva Pyy nähtiin ristiriitaisena ja hankalana persoonana. Omassa tutkimuksessani osoitan, miten rouva Pyy on moderni Don Quijote, jolla on harhainen käsitys itsestään ja kyvyistään. Hänen ritariromaaninsa ovat ennen sotia vallinneet agraariset arvot, joihin hän on kasvanut mutta joilla ei ole käyttöä modernisoituvassa kaupunkikulttuurissa. Rouva Pyy kuitenkin taistelee rohkeasti ja väsymättömästi tuulimyllyjä vastaan. Hän on parantumaton haaveilija, joka ei kykene elämään nykyhetkessä vaan pakenee arkielämänsä yksitoikkoisuutta joko menneisyyteen tai tulevaisuuteen. Identiteettiä koskeva kysymys ”kuka minä olen” muuttuu rouva Pyyntä tapauksessa konditionaaliin ”kuka minä voisin olla”.

Kaikki naiset näkevät unia on fragmentaarinen, episodeittain etenevä romaani, jossa ulkoinen todellisuus ja juoni jäävät taka-alalle. Tapahtumat sijoittuvat suurimmaksi osaksi rouva Pyyntä tajuntaan, joten kyse on hänen kokemastaan todellisuudesta. Rouva Pyy miettii, mitä hän tuli tehneeksi, mitä hänen olisi pitänyt tehdä tai mitä hänen pitäisi tehdä. Konditionaali on rouva Pyyntä ajattelua hallitseva modus, mikä kertoo hänen epävarmuudestaan ja minuutensa häilyvyydestä. Romaanissa on todellisuuden kokemistavasta sen nimeä myöten tehty sukupuolikysymys. Millaisia epärealistisia käsityksiä (unia) naiset (kaikki) itsestään hellivät ja miksi he niin tekevät?

Rouva Pyyntä identiteettiä rakennetaan, kuvataan ja kommentoidaan romaanissa monella eri tasolla. Se näkyy jo päähenkilön nimessä. Titteli ja sukunimi muodostavat sanaliiton, jota kertoja koomisesti toistaa ja näin ollen henkilöhahmo parodioituu. Rouvan titteli identifioi rouva Pyyntä naimissa olevaksi kaupungissa asuvaksi naiseksi. Hän kuitenkin käyttäytyy toisin, kuin 50-luvun rouvien oletettiin käyttäytyvän. Perhekeskeisellä 50-luvulla rouva Pyy on kiinnostuneempi itsestään kuin perheensä hyvinvoinnista. Lapsilla ei ole sijaa hänen tajunnassaan, mutta hän pohtii perusteellisesti suhdetta rakastajaansa. Hän haluaa olla itsenäinen nainen ja maksaa ravintolassa omat laskunsa (usein myös rakastajan laskut) aikana, jolloin kunnialliset naiset saattoivat mennä ravintolaan vain miesseurassa. Kotona hän kuitenkin pyytää rahaa aviomieheltään kuin tytär isältään. Taiteli-

jaystäviensä joukossa hän häpeää olevansa ”vain rouva”, mutta naapureidensa edessä hän ylpeilee ”olenhan minä sentään rouva Pyy”.

Karjalainen linnun nimen mukainen sukunimi viittaa sanahahmollaan romaanin keskeisiin kuviin, kuten puuhun tai Pythiaan eli Delphica-sibyllaan. Pienikokoinen rouva Pyy muistuttaa ruumiinrakenteeltaan pientä pyytä, joka kansansadussa pöyhkeilee lentotaidollaan ja joka tuomiin ylpeytensä takia pienenemään maailmanloppuun saakka. Samaan tapaan Vartion romaanin rouva Pyy putoaa arkeensa suureellisista haaveistaan. Olen osoittanut tutkimuksessani, miten arkeen putoamisen kuvio rakennetaan ja kuvataan romaanissa monta kertaa monella eri tasolla: Rouva Pyy haaveilema talo ei koskaan valmistu. Rakastaja paljastuu aviomiehen kaltaiseksi arkiseksi mieheksi. Keraamikon taival loppuu alkuunsa. Auringonkukkaverhot haalistuvat ja menettävät loistonsa. Naapurinrouvien kanssa rouva Pyy riitaantuu ja ihailtu taiteilijaystävä osoittautuu oudoksi. Psykiatrin luo hän menee kuvitellen ettei ole ihan tavallinen ihminen mutta palaa vastaanotolta keskinkertaisuuden leima otsassaan. Sikstiiniläiskappelin seinällä oleva Delphica, hänen ihanneminänsä, on mustunut tunnistamattomaksi. Lopuksi ”kauneuden maahan” pyhiinvaellusmatkalle tullut rouva Pyy huomaa kantavansa käsilaukussaan muiden turistien tavoin ”roskakameita”.

Särkilahti on osoittanut väitöskirjassaan, miten Pyyin perheen taloprojekti on romaanin keskeinen rakenteellinen elementti⁷⁷⁰. Tarkastelen omassa tutkimuksessani, miten erilaisista tiloista rakentuu rouva Pyyin identiteettiä hahmottava motiiviverkosto. Romaanissa esitellään lähes kaikki asumismuodot maalaistalosta keskustan kerrostaloon, mutta rouva Pyy on henkisesti koditon samaan tapaan kuin *Kantelettaren* 226. runon *Minä, pyy, pesätön lintu* minäkertoja. Kodittomuus, 50-luvun kirjallisuudelle tyypillinen välitila, konkretisoituu erityisesti uudessa asumalähiössä. Kaupunkisuunnittelijat ja arkkitehdit pyrkivät yhdistämään maalaiselämän ja kaupunkielämän hyvät puolet sodan jälkeen rakennetuissa metsälähiössä. Uusien asuinalueiden huonoista puolista puhuttiin ja kirjoitettiin vasta 1970-luvulla, joten *Kaikki naiset näkevät unia* on ensimmäinen kriittinen kotirouvan viihtymättömyyteen liittyvä lähiökuvaus.

Aikaisemmissa tutkimuksissa on todettu, että vieraus on Vartion henkilöhahmojen perustunne⁷⁷¹. Rouva Pyyin vierauden kokemukset liittyvät paradoksaalisesti kotiin. Maalta kaupunkiin muuttaneen koti ei olekaan enää kotiseudulla, koska kotiseuduksi mielletään nimenomaan lapsuudenmaisemat. Moderni rivitalohuoneisto ahdistaa rouva Pyytä, koska siinä ”ei ole elämisen makua”, vaikka 50-luvun arkkitehtuuri keskittyi suunnittelemaan koteja Pyyin perheen kaltaisille keskiluokkaisille ydinperheille. Romaanissa osoitetaan toistuvasti, miten rouva Pyy kaipaa nostalgisesti lapsuutensa kotitaloon. Maalle hän ei kuitenkaan enää halua muuttaa kuin korkeintaan kesäksi. It-

⁷⁷⁰ Särkilahti 1973: 143.

⁷⁷¹ Katso esimerkiksi Makkonen 1992, Karkama 1994, Hökkä 1999 ja Kuusinen 2008.

selle suunnitellusta ja rakennetusta talosta haaveillessaan rouva Pyy kuvittelee palaavansa lapsuutensa idylliin. Hän uskoo löytävänsä vihdoin kodin ja eheän identiteetin, kun oma talo valmistuu. Talonpoikaiset arvot kuten maan omistaminen, itse tekeminen ja yhteys luontoon hidastavat talon-tyttären sopeutumista kaupunkielämään. Vartio osoittaa *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanissa, miten hidas ja pitkä mentaalinen matka maalta kaupunkiin on. Sama kuvio toistuu Vartion unenomaisessa *Vatikaani*-novellissa, jossa naispäähenkilö etsii muutosta elämäänsä mutta turvautuu vanhaan, koska kokee uuden vieraana ja pelottavana.

Rouva Pyy vierastaa lähiömetsän valaistuja polkuja ja ahdistuu rautatieaseman ihmisvilinässä, mutta hän pyrkii saamaan otetta elämäänsä sisustamalla rivitalokotiaan sisustuslehtien neuvojen mukaan ja pukeutumalla kaupunkilaisrouvalle sopivalla tavalla. Raha määrittää urbaania elämää ja sen merkitys korostui 50-luvulla, jolloin hedonistinen kulutuskulttuuri syrjäytti vähitellen perinteisen suomalaisen askeettisen elämäntavan. Sotavuosina koettua niukkuutta kompensoitiin hankkimalla kodinkoneita ja moderneja huonekaluja. Tavaroiden kautta rouva Pyy on olemassa sekä itselleen että toisille. Omistamiensa tavaroiden avulla hän uskoo voivansa erottautua massasta ja yksilöistyä.

Rouva Pyy arvostelee ja kadehtii naapureidensa huonekaluja ja rakentaa verhoilla ja tauluilla omasta kodistaan modernin elämän näyttämöä, jota hän sitten mielellään esittelee muille ja tarkkailee, minkä vaikutuksen hänen lavastuksensa heihin tekee. Hän on bourdieulainen sosiaalinen nousukas, joka yrittää tavaroidensa – kirjahyllyn ja modernin maalauksen – avulla tavoitella sivistynyttä habitusta, vaikka hänellä ei ole sivistykseen tarvittavaa kasvatusta ja koulutusta. Vararikon jälkeen rouva Pyy yrittää järjestämässään huutokaupassa muuttaa tavaransa jälleen rahaksi, mutta joutuu toteamaan, että hänen omaisuutensa ei ole minkään arvoista. Tavaroiden mukana hän kokee menettävänsä itsekunnioituksensa ja omanarvontuntonsa.

Olen osoittanut tutkimuksessani, miten esittäminen ja peilaaminen ovat rouva Pyyn toistuvia toimintatapoja. Hän haluaa nähdä itsensä erilaisena ja parempana kuin muut. Performanssit eivät kuitenkaan onnistu toivotulla tavalla eikä erilaisista peleistä näy toivottua kuvaa. Peilaamiseen kytkeytyy läheisesti ajatus sisaruudesta, ymmärretyksi tulemisesta. Rouva Pyy toivoo, että joku voisi ymmärtää hänet – ei häntä vaan kokonaisuudessaan hänet. Hän etsii kohtalonyhteyttä lapsuudenystävänsä ja taitelijaystävänsä mutta ei löydä heistä södergranilaista sielunsisarta. Myöskään luonnosta – kaupungissa kasvavista yksittäisistä puista – rouva Pyy ei löydä lohdutusta, vaikka esimerkiksi Pratt on osoittanut, miten monissa kehityskertomukissa naishahmot löytävät itsensä uudelleen luontokokemusten kautta, kun he joutuvat selvittämään aikuisiän ja avioliittonsa

vaikeuksia⁷⁷². Rouva Pyy identiteettikriisi johtuu siitä, että hänen agraariset juurensa ovat katkenneet, eikä hän löydä naisenmallia, jonka avulla hän voisi rakentaa modernia kaupunkilaista naisidentiteettiään.

Ervasti on kiinnittänyt huomiota tutkimuksessaan, miten *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanissa naisia on useimmiten kaksi ja miten myös rouva Pyy on ikään kuin kaksi. Olen osoittanut omassa tutkimuksessani, miten romaanissa toistuvat rouva Pyy identiteetinrakentamisen kannalta merkitykselliset edellisen sukupolven naiset. Rouva Pyy näkee unta äidistään ja Cumaeasibylla herättää muiston isoäidistä. Asemalla satunnaisesti kohdattu maalaisemäntä tai Varsapuistikon *Äidinrakkaus*-veistos johdattavat ajatukset maalaiselämän selkeisiin naisen rooleihin. Modernin naisen malleiksi näistä esiäideistä ei ole. Päin vastoin. Rouva Pyy näkee itsensä mieluummin paljon kärsineen Maria Magdaleenan hahmossa tai viehättävän Delphica-sibyllan hahmossa kuin madonna-amaalauksissa, joissa äiti ja lapsi ovat erottamattomat. Torsossa suurperheessä asuvan anopin puheet rouva Pyy torjuu kokonaan: ”tuota iankaikkista.” Äidin rooli ei riitä hänen identiteettinsä perustaksi eikä kaupunkilainen kotirouva ole yhtä arvostettu kuin maatalon emäntä. 50-luvun keskeinen naisen rooliin liittyvä kysymys koski naisten työssäkäyntiä. Rouva Pyy uskoo, että hänen elämänsä kuluu hukkaan, kun hän päivästä päivään tekee Sisyfoksen rangaistukseen verrattavia kotiöitä eikä voi rakentaa itselleen ammatillista identiteettiä.

Erityisesti rouva Pyy kipuilee naisellisuutensa kanssa. Hän on moderni rouva Bovary, joka on etsinyt romantiikkaa ja erotiikkaa rakastajansa sylistä, koska hänen aviomiehensä on tylsä ja arkinen. 50-luvulla naisen seksuaalisuus oli tabu ja pintatasolla *Kaikki naiset näkevät unia* vaikuttaa korostetun epäeroottiselta romaanilta, vaikka se on tulkittavissa aviorikosromaaniksi päähenkilön nimeämisen ja aviorikosmotiivin takia. Siinä on kuitenkin merkittäviä seksuaalisesti latautuneita kuvia, joiden kautta kuvataan rouva Pyy seksuaalista halua. Naisen ei ollut sopivaa 50-luvulla näyttää omia mielitekojaan – oli sitten kyse seksistä tai syömisestä. Ahdasmielinen aika näyttäytyi hyvinä tapoina, joita rouva Pyykin ansiokkaasti pyrkii noudattamaan. Romaanin kuvien kautta paljastuu naisen pidätelty seksuaalisuus, jonka suora kuvaaminen oli mahdollista vasta myöhemmin 1960-luvulla (Tytti Parras *Jojo*, 1968) tai 1970-luvulla (Eeva Kilpi *Tamara* 1972).

Rouva Pyy suree vanhenemistaan ja naisellisen viehätysvoimansa katoamista eikä tiedä, miten hän rakentaisi keski-ikäistyvää naisen identiteettiään. Koska hän ei löydä todellisesta elämästä itselleen esikuvaa, hän uskoo taidekirjassa näkemänsä Delphican ja itsensä yhdennäköisyyteen ja sitä kautta sisaruuteen. Michelangelon maalaama nuori sibylla vetoaa häneen naisellisuudellaan ja sensuaalisuudellaan. Rouva Pyy osaa ulkoa taidekirjan luonnehdinnan ko. sibyllasta,

⁷⁷² Pratt 1981: 16-24, 139-140.

koska se hivelee hänen narsismiaan. Romanin harhassa elämisen kuvio tiivistyy kohtauksessa, jossa rouva Pyyttä on jäädä näkemättä koko sibyllä. Kun hän lopulta huomaa maalauksen, hän ei kykene näkemään sitä kunnolla, koska se on korkealla ja koska se on mustunut aikojen saatossa tunnistamattomaksi. Rouva Pyy joutuu tyytymään rihkamakauppiaalta saamiinsa epäaitoihin kameekoruihin, jotka hän sujauttaa käsilaukkuunsa. Näin tehdessään hän on lopulta hyväksyy moderniin elämään kuuluvan keinotekoisuuden ja valheellisuuden. Paradoksaalisesti hänen käytöksensä ja ajattelunsa ovat ilmentäneet koko ajan modernin ihmisen levottomuutta ja keskeneräisyyttä.

Rouva Pyy ei koe elämäänsä kuitenkaan tarkoituksettomaksi tai absurdiksi, vaikka hän on koko ajan tyytymätön. Hänestä ei kehity 50-luvun proosan muodikasta sivullishahmoa⁷⁷³, sillä sivulliset ovat yleensä miehiä ja monet heistä poikkeusyksilöitä, kuten Albert Camus'n *Sivullisen Mersault*, Jean Paul Sartren *Inhon Roquent* tai Lassi Nummen *Vihan* päähenkilö.⁷⁷⁴ He jättäytyvät yhteisönsä ulkopuolelle ja asettuvat ylimielisinä tarkkailemaan muita. Rouva Pyy sen sijaan pyrkii olemaan mukana kaikessa ja vastoinikäymisten jälkeen hän on valmis aina yrittämään jotakin uutta. Sivullisen sijaan hän paljastuu tutkimuksessani tragikoomiseksi moderniksi naiseksi. Rouva Pyy on koominen, koska hän ei kykene näkemään itseään välimatkan päästä vaikka tarkkaileekin itseään koko ajan. Traaginen hän on taas siksi, että hänellä on suuret luulot omista kyvyistään, mutta koska kuviteltu lahjakkuus puuttuu, hän ei kykene toteuttamaan haaveitaan.

Lukijan on helppo todeta farisealaisesti ”vähän hullusta” rouva Pyystä, että ”tuollainen minä en ainakaan ole” mutta vaikea myöntää, että ”tuollainenhan minä juuri olen”. Gustave Flaubert on todennut olevansa rouva Bovaryn kaltainen haihattelija ja samaan tapaan Vartio on myöntänyt olevansa rouva Pyy. Myöhemmin todellisuutta pakenevaa unelmointia on alettu kutsua bovarismiksi, ja oman tutkimukseni perusteella harhaista käsitystä itsestään voisi nimittää rouvapyymäisydeksi.

⁷⁷³ Colin Wilson käsittelee esseessään *Sivullisen ongelma*, joka ilmestyi suomeksi vuonna 1957, länsimaisen kirjallisuuden sivullishahmoja, jotka kärsivät nykyisyydestään. He eivät voi kuitenkaan palata menneeseen eivätkä he löydä tietä tulevaisuuteen. Wilsonin teoksen ilmestymisen jälkeen sivullishahmoja etsittiin myös suomalaisesta kirjallisuudesta. (Makkonen 1992: 113-115.)

⁷⁷⁴ Katso esimerkiksi Makkonen 1992.

LÄHTEET**Marja-Liisa Vartion tuotanto:**

- 1952: *Häät*. Runoja. Helsinki: Otava.
- 1953: *Seppele*. Runoja. Helsinki: Otava.
- 1955: *Maan ja veden välillä*. Novelleja. Helsinki: Otava.
- 1957: *Se on sitten kevät*. Romaani. Helsinki: Otava.
- 1958: *Mies kuin mies, tyttö kuin tyttö*. Romaani. Helsinki: Otava.
- 1960: *Kaikki naiset näkevät unia*. Romaani. Helsinki: Otava.
- 1962: *Tunteet*. Romaani. Helsinki: Otava.
- 1964: Säkki. *Suomalaisia kuunnelmia 1952-1963*. II osa. Toimittanut Jyrki Mäntylä. Helsinki: WSOY.
- 1965: *Valkoinen kissa*. Televisionäytelmä.
- 1966: *Runot ja proosarunot*. Helsinki: Otava.
- 1966: Saara. *Suomalaisia kuunnelmia 1964-1985*. Toimittanut Jyrki Mäntylä. Helsinki: Otava.
- 1967: *Hänen olivat linnut*. Romaani. Helsinki: Otava.
- 1969: *Valitut teokset* (*Se on sitten kevät*, *Hänen olivat linnut*, *Novelleja*). Helsinki: Otava.
- 1973: *Purjelaiva*. Televisionäytelmä.
- 1994: *Ja sodan vuosiin sattui nuoruus*. Toimittanut Anna-Liisa Haavikko. Helsinki: Art House.
- 1995: *Nuoruuden kolmas näytös*. Toimittanut Anna-Liisa Haavikko. Helsinki: Art House.
- 1996: *Lyhyet vuodet. Muistiinmerkitöjä ja kirjeitä vuosilta 1953-1966 sekä novelli Marjapaikka*. Toimittanut Anna-Liisa Haavikko. Helsinki: Art House.
- 2000: *Anni ja Napoleon / Ja hänen olivat linnut. Kahden romaanin näytelmäsovitus*. Helsinki: Art House.
- 2000: *Sylvi Kekkosen muotokuva*. Paavo Haavikon kanssa. Helsinki: Art House.

Muu kaunokirjallisuus:

- Aapeli** (Simo Puupponen) 2007 (1954): *Koko kaupungin Vinski*. Kuvittanut Maija Karma. Kymmenes painos. Helsinki: WSOY.
- Aho**, Juhani 1936 (1983): *Papin rouva*. Kootut teokset II-III. Helsinki: WSOY.
- Aho**, Juhani 1936 (1885): *Papin tytär*. Kootut teokset I-II. Helsinki: WSOY.
- Eliot**, T.S. 1972 (1949): *Autio maa. Neljä kvartetia ja muita runoja*. Toimittaneet Lauri Viljanen ja Kai Laitinen. Runot suomentaneet Yrjö Kaijärvi [et.al.]. Toinen, muuttamaton painos. Helsinki: Otava.
- Flaubert**, Gustave 1984 (1857): *Rouva Bovary*. Neljäs painos. Suomentanut Eino Palola. Helsinki: Otava.
- Haavikko**, Paavo 1961: *Toinen taivas ja maa*. Romaani. Helsinki: Otava.
- Hämäläinen**, Helvi 1942 (1941): *Säädyllinen murhenäytelmä*. Romaani. Toinen painos. Helsinki: WSOY.
- Jotuni**, Maria 2001 (1909): *Arkielämää. Valitut teokset*. Helsinki: Otava.
- Kaipainen**, Anu 1960: *Utuiset neulat*. Romaani. Helsinki: WSOY.
- Kailas**, Uno 2002: *Runoja*. Kolmastoista painos. WSOY: Helsinki.
- Kallas**, Aino 1954: *Lasnamäen valkea laiva. Valitut teokset*. Helsinki: Otava.
- Kalevala* 1985: Elias Lönnrot. Kahdeskymmenesseitsemäs painos. Helsinki: SKS.
- Kanteletar* 1966: Suomen kansan vanhoja lauluja ja virsiä. Kolmastoista painos. Helsinki: SKS.
- Kivi**, Aleksis 1973: *Seitsemän veljestä*. Helsinki: SKS.
- L, **Onerva** 2002 (1908): *Mirdja*. Romaani. Helsinki: SKS.
- Pylkkönen**, Maila 1983 (1959): *Lehtorinrouva. Kootut. Runot ja proosarunot 1957-1977*. Helsinki: Otava.
- Rintala**, Paavo 1979 (1959): *Jumala on kauneus*. Romaani. Helsinki: Otava.
- Pyyn tarina 1936: *Keskikoulun lukukirja I*. Toimittaneet Erkki Kivijärvi, Oskari Mantere ja V. Tarkiainen. Kymmenes painos. Helsinki: WSOY. 13.
- Pyyn tarina 1997: *Suomen lasten eläinsadut 1997*. Kuvittanut ja toimittanut Pirkko-Liisa Surojegin. Helsinki: Otava. 148-149.
- Södergran**, Edith 2009: *Elämäni, kuolemani ja kohtaloni*. Kootut runot. Suomentaneet Pentti Saari, Uno Kailas ja Aale Tynni. Helsinki: Otava.
- Topelius**, Z. 1993: *Koivu ja tähti. Lukemisia lapsille*. I nide. Suomentanut V. Tarkiainen, Valter Juva ja Ilmari Jäämaa. Kahdestoista, täydellinen painos. Helsinki: WSOY. 236-246.
- Vergilius**, 1999: *Aeneis. Aeneaan taru*. Suomentaneet Päivö ja Teivas Oksala. Helsinki: WSOY.

Tutkimuskirjallisuus

- Aalto**, Minna, 2000: *Vapauden ja velvollisuuden ristiriita. Kehitysromaanin mahdollisuudet 1890-luvun lopun ja 1900-luvun alun naiskirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.
- Aapola**, Sinikka & Kaarninen, Mervi 2003: Näkökulmia suomalaisen nuoruuden ja nuorison historiaan. Teoksessa *Nuoruuden vuosisata. Suomalaisen nuorison historia*. Toimittaneet Sinikka Aapola ja Mervi Kaarninen. Helsinki: SKS. 9-31.
- Ahokas**, Pirjo 1988: Naisnäkökulma kirjallisuudentutkimukseen. Teoksessa *Akanvirtaan*. Toimittaneet Päivi Setälä ja Hannele Kurki. Helsinki: Yliopistopaino. 108-138.
- Ahola**, Suvi 1989: Kuvia hajanaisesta elämästä. Teoksessa ”*Sain roolin johon en mahdu*”. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Toimittanut Maria-Liisa Nevala. Helsinki: Otava. 537-546.
- Ainiala**, Terhi & Saarela-Maunumaa, Minna 2006: Nimistöntutkimus yhä monitieteisempää. *Vierittäjä* 1/2006. 99-107.
- Alhoniemi**, Pirkko 1979: Marja-Liisa Vartio: Hänen olivat linnut. Teoksessa *Romaani ja tulkinta*. Toimittanut Mirjam Polkunen. Toinen painos. Helsinki: Otava. 165-179.
- Alhoniemi**, Pirkko 1972: Marja-Liisa Vartion Kaikki naiset näkevät unia ja Paavo Haavikon Toinen taivas ja maa rinnakkain. Juhlakirja Eino Krohnin täyttäessä 70 vuotta 8.2.1972. KTSV 26. Toimittaneet Vesa Karonen, Hannes Sihvo ja Ilpo Tiitinen. Helsinki: SKS. 9-23.
- Anhava**, Tuomas 2002: *Todenkaltaisuudesta*. Kirjoituksia vuosilta 1948-1979. Toimittaneet Helena ja Martti Anhava. Helsinki: Otava.
- Apo**, Satu 1981: Kansanrunous. Teoksessa *Suomen kirjallisuuden historia*. Kirjoittanut Kai Laitinen. Toinen painos. Helsinki: Otava. 11-95.
- Bachelard**, Gaston 2003 (1957): *Tilan poetiikka*. Suomentanut Tarja Roinila. Helsinki: Nemo.
- Bauman**, Zygmunt 2002: *Notkea moderni*. Suomentanut Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.
- de **Beauvoir**, Simone 1993 (1949): *Toinen sukupuoli*. Lyhentäen suomentanut Annikki Suni. Toinen painos. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Benjamin**, Walter 1989. Messiaanisen sirpaleita. Teoksessa *Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toimittaneet Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen. Suomentanut Raija Sironen. Kansan Sivistystyön Liitto. Tutkijaliitto. Jyväskylä: Gummerus.
- Benjamin**, Walter 1986: *Silmä väkijoukossa. Huomioita eräistä motiiveista Baudelairin tuotannossa*. Suomentanut Antti Alanen. Helsinki: Kustannus Oy Odessa.
- Bennet**, E. A. 1968 (1966): *Mitä Jung todella sanoi?* Suomentanut Erkki Rutanen. Helsinki: WSOY.

- Biedermann**, Hans 1993 (1989): *Suuri symbolikirja*. Suomentanut ja toimittanut Pentti Lempiäinen. Toinen painos. Helsinki: WSOY.
- Bourdieu**, Pierre 1984 (1979): *A Social Critique of the Judgement of Taste*. Translated by Richard Nice. Cambridge: Harvard University Press.
- Butler**, Judith 2006 (1990): *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Suomentaneet Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus.
- Byrdal**, Lis: 1953. *Miten saan sen oikean*. Suomennos. Helsinki: Otava.
- Camus**, Albert 1957 (1942): *Myten om Sisyfos*. Översättning av Gunnar Brandell och Bengt John. Stockholm: Bonnier.
- Carlson**, Marvin 2006 (1996): *Esitys ja performanssi. Kriittinen johdatus*. Suomentanut Riina Maukola. Helsinki: Like.
- Casey**, Edward S. 1993: *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Castrén**, Paavo & Pietilä-Castrén, Leena 2000: *Antiikin käsikirja*. Helsinki: Otava.
- Cumming**, Robert 2009: *Taide*. Suomentanut Ilona Räihä. Helsinki: WSOY.
- Daemmrich**, Horst S. and Ingrid 1989 (1987): *Themes & Motifs in Western Literature. A Handbook*. Tübingen: Francke Verlag.
- Delius**, Christoph & Gatzemeier, Matthias & Sertcan, Deniz & Wünscher, Kathleen 2005: *Filosofian historia antiikista nykypäivään*. Suomentanut Eero Ojanen. Köln: Könnemann.
- A Dictionary of Modern Critical Terms* 1973: Edited by Roger Fowler. London: Routledge & Kegan Paul.
- Douglas**, Mary 1991: The Idea of a Home: A Kind of Space. *Social Research*. Vol 58, n:o 1. 287-307.
- Elmgren-Heinonen**, Tuomi 1956: *Käytöksen kultainen kirja*. Kolmas painos. Helsinki: WSOY.
- Enwald**, Liisa 1999: Naiskirjallisuus. Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toimittanut Pertti Lassila. Helsinki: SKS. 199-219.
- Envall**, Markku 1988: *Toinen minä. Tutkielmia kaksoisoleennon aiheesta kirjallisuudessa*. Helsinki: WSOY.
- Ervasti**, Esko 1967: *Välivaihe. Poimintoja suomalaisesta nykyepiikasta*. Forssa: Forssan kirjapaino Oy.
- Felski**, Rita 1989: *Beyond feminist aesthetics: feminist literature and social change*. Cambridge: Harvard University Press.
- Felski**, Rita 2000: The Invention of Everyday Life. *New Formations: A Journal of Culture, Theory, Politics*. Vol 39. 15-31.

- Fokus taide, osa 2* 1972. Taidesuunnat, -lajit ja -tekniikat. Taideteollisuus ja taiteen tutkimus – termien selitykset, artikkeliviitteet, taiteilijaelämäkerrat ja taidekaupungit. Helsinki: Otava.
- von **Franz**, M-L 2003 (1964): Individuaatioprosessi. Teoksessa *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Toimittaneet Carl G. Jung sekä M.-L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi ja Aniela Jaffé. Suomentanut Mirja Rutanen. Neljäs painos. Helsinki: Otava. 158-229.
- Freud**, Sigmund 1982 (1948): *Ahdistava kulttuurimme*. Suomentanut Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- Freud**, Sigmund 1969 (1940): *Johdatus psykoanalyysiin*. Toinen painos. Suomentanut Erkki Puranen. Jyväskylä: Gummerus.
- Freud**, Sigmund 2005: Murhe ja melankolia. Teoksessa *Murhe ja melankolia sekä muita kirjoituksia*. Suomentanut Markus Lång. Tampere: Vastapaino. 158-174.
- Freud**, Sigmund 2001 (1942, suomeksi 1968): *Unien tulkinta*. Suomentanut Erkki Puranen. Kahdeksas painos. Helsinki: Gummerus.
- Friedan**, Betty 1967 (1963): *Naisellisuuden harhat*. Suomentaneet Ritva Turunen ja Jertta Roos. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Frye**, Northrop & Macpherson, Jay 2004: *Biblical and Classical Myths. The mythological framework of western culture*. Toronto: University of Toronto Press.
- Genette**, Gerald 1992: *Architext: an introduction*. Translated by Jane E. Lewin. Berkely: University of California Press.
- Genette**, Gerald 1997a: *Palimpsests: literature in the second degree*. Translated by Channa Newman & Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska.
- Genette**, Gerald 1997b: *Paratexts: thresholds on interpretation*. Translated by Jane e. Lewin. New York; Cambridge: Cambridge University Press.
- Giddens**, Anthony 1991: *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press.
- Gilbert**, Creighton 1994: *Michelangelo on and off the Sistine Ceiling. Selected Essays*. New York: George Braziller.
- Goffman**, Erving 1971 (1959): *Arkielämän roolit. Oikeille jäljille rooliviidakossa*. Suomentanut Erkki Puranen. Helsinki: WSOY.
- Grünn**, Karl 1996: ”Mutta kun en minä tiedä itseäni!” Esipuhe teoksessa Johannes Linnankoski: *Laulu tulipunaisesta kukasta*. Helsinki: SKS. VII-XVIII.
- Grönstrand**, Heidi 2005: *Naiskirjailija, romaani ja kirjallisuuden merkitys 1840-luvulla*. SKS: Helsinki.

- Haapala**, Vesa 2005: *Kaipaus ja kielto. Edith Södergranin Dikter-kokoelman poetiikkaa*. Helsinki: SKS.
- Haavikko**, Paavo 1994: *Vuosien aurinkoiset varjot*. Helsinki: Art House.
- Hakola**, Liisa 1993: *Rikkautta jos rakkauttakin. Maria Jotunin naiskuva*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Hall**, Stuart 1999: *Identiteetti*. Suomentaneet ja toimittaneet Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Viides painos. Tampere: Vastapaino.
- Hapuli**, Ritva & Koivunen, Anu & Lappalainen Päivi & Rojola, Lea 1992: Uutta naista etsimässä. Teoksessa *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Toimittanut Tapio Onnela. Helsinki: SKS. 98-112.
- Heinämaa**, Sara 1996: *Ele, tyyli ja sukupuoli. Merleau-Pontyn ja Beauvoirin ruumiinfenomenologia ja sen merkitys sukupuolikysymykselle*. Helsinki: Gaudeamus.
- Henrikson**, Alf 1993: *Antiikin tarinoita 1-2*. Suomentanut Maija Westerlund. Helsinki: WSOY.
- Hietasaari**, Marita 2010: Kirjallisten kuvausten energiaa. Ekfrasis Lars Sundin Siklax-trilogiassa. *Avain* 1/2010. Kirjallisuudentutkijain Seura.
- Hirn**, Yrjö 1924: *Esteettinen elämä*. Toinen painos. Helsinki: Otava.
- Hollander**, John 1988: The poetics of ekphrasis. *Word & Image*. Volume 4. Number 1. 209-217.
- Hosiaislouma**, Yrjö 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Huhtala**, Liisi 1996: Alma Karellin tarina. Esipuhe Minna Canthin romaaniin *Salakari*. Helsinki: SKS. vii-xvii.
- Hurme**, Riitta 1991: *Suomalainen lähiö Tapiolasta Pihlajamäkeen*. Suomen tiedeseuran julkaisuja 142.
- Hyrkkänen**, Markku 1995: Merkityksien kontekstit ja kontekstien merkitys. Teoksessa *Helmi simpukka joki. Kirjallisuushistoria tänään*. Toimittaneet Markku Ihonen ja Yrjö Varpio. Helsinki: SKS. 49-63.
- Häkkinen**, Kaisa 2004. *Nykysuomen etymologinen sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Hökkä**, Tuula 1989a: Lyriikan vallankumouksellinen - Edith Södergran. Teoksessa *"Sain roolin johon en mahdu"*. *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Toimittanut Maria-Liisa Nevala. Helsinki: Otava. 343-359.
- Hökkä**, Tuula 1999: Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus. Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toimittanut Pertti Lassila. Helsinki: SKS. 68-89.
- Hökkä**, Tuula 1992: Mopedia meillekin! Naisrunoilijoita modernismissa. Teoksessa *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Toimittanut Anna Makkonen. Helsinki: SKS. 78-92.

- Hökkä**, Tuula 1991: *Mullan kirjoitusta, auringon savua. Näkökulmia Eeva-Liisa Mannerin runouteen ja sen modernisuuteen*. Helsinki: SKS.
- Hökkä**, Tuula 1989b: Naiseuden kieli, vieras kieli. Itkun runoa – Marja-Liisa Vartio. Teoksessa ”*Sain roolin johon en mahdu*”. Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja. Toimittanut Maria-Liisa Nevala. Helsinki: Otava. 532-536.
- Hökkä**, Tuula 1996: Sinikka Kallio-Visapää – suomalainen naisesseisti ja eurooppalainen kirjallisuus. Teoksessa *Naiskirja*. Toimittanut Tuula Hökkä. Helsinki: Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja KKL 8. 150-167.
- Iloinen 50-luku: purkkaa, unelmia ja sotakorvauksia*, 2003: Toimittanut Kai Linnilä. Helsinki: Tammi.
- Isomaa**, Saija 2009: *Heräämisten poetiikkaa. Lajeja ja intertekstejä Arvid Järnefeltin romaaneissa Isänmaa, Maaemon lapsia ja Veneh’ojalaiset*. Helsinki: SKS.
- Italian renessanssi*, 2006 (2005): Arkkitehtuuri. Kuvanveisto. Maalaustaide. Piirustus. Toimittanut Rolf Toman. Suomentaneet Sirkka Salonen ja Kari Koski. Köln: Könemann.
- Jallinoja**, Riitta 1991: *Moderni elämä. Ajankuva ja käytäntö*. Helsinki: SKS.
- Jallinoja**, Riitta 1997: *Moderni säädyllyisyys. Aviosuhteen vapaudet ja sidokset*. Helsinki: Gaudeamus.
- Jallinoja**, Riitta 2000: *Perheen aika*. Helsinki: Otava.
- Jallinoja**, Riitta 1983: *Suomalaisen naisasialiikkeen taistelukaudet. Naisasialiike naisten elämäntilanteen muutoksen ja yhteiskunnallis-aatteellisen murroksen heijastajana*. Helsinki: WSOY.
- Johannisson**, Karin 2001: *Nostalgiä. En känslas historia*. Stockholm: Bonnier.
- Joka naisen niksikirja* 1952: Käytännöllisiä neuvoja. Koonnut Maija Suova. Kuudes painos. Helsinki: WSOY.
- Jokinen**, Eeva 2003: Arjen kyseenalaisuus. *Naistutkimus* 1/2003. 4-17.
- Jokinen**, Eeva & Veijola, Soile 1993: Turistin ruumis. *Naistutkimus* 2/1993. 4-21.
- Jokinen**, Eeva 1996: *Väsynyt äiti. Äitiyden omaelämäkerrallisia esityksiä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Jung**, Carl Gustav 2003a (1974): *Dreams*. Translated by R.F.C. Hull. London: Routledge.
- Jung**, Carl Gustav 2003b (1953): *Four Archetypes. Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*. Translated by R. F. C. Hull. London: Routledge.
- Jung**, Carl Gustav 1991 (1983): *Kohti totuutta. Poleemisia esseitä*. Valikoinut Franz Alt. Suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: WSOY.
- Jung**, Carl G. 2003c (1964): Yhteys piilotajuntaan. Teoksessa *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Toimittaneet Carl G. Jung sekä M.-L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi ja Aniela Jaffé. Suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: Otava. 18-103.

- Kaarninen**, Pekka 2003: Kurittomat sukupolvet vanhoissa suomalaisissa elokuvissa. Teoksessa *Nuoruuden vuosisata. Suomalaisen nuorison historia*. Toimittaneet Sinikka Aapola ja Mervi Kaarninen. Helsinki: SKS. 421-439.
- Kajannes**, Katriina 1997: ”*Maisema ulkona ja sisällä on sama*”. *Kognitioanalyttinen tutkimus Lassi Nummen proosasta*. Helsinki: SKS.
- Kalha**, Harri 1997: *Muotopuolen merenneidon pauloissa. Suomen taideteollisuuden kultakausi: mielikuvat, markkinointi, diskurssit*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura. Apeiron, Taideteollisuusmuseo.
- Kalha**, Harri 1994: Taideteollisuuden arkea ja unelmia – Arabian 1950-luku. Teoksessa *Sankaruus ja arki. Suomen 50-luvun miljö*. Toimittanut Riitta Nikula. Helsinki: Suomen rakennustaiteen museo. 155-171.
- Kallio**, Rakel 1991: *Taiteen pikkujättiläinen*. Helsinki: WSOY.
- Kansojen kirjallisuus 9. Naturalismi* 1978: Toimittaneet F. J. Billeskov Jansen, Hakon Stangerup ja P. H. Traustedt. Suomalaisen laitoksen toimittaja Lauri Viljanen. Helsinki: WSOY.
- Kantola**, Janna 2001: *Runous plus. Tutkielmia modernismin jälkeisestä runoudesta*. Helsinki: Palmenia-kustannus.
- Karjalainen**, Tuula 2004: Ulos maailmaan. Teoksessa *Suomen kulttuurihistoria 4. Koti, kylä, kaupunki*. Toimittaneet Kirsi Saarikangas ja Minna Saratola-Weiss. Helsinki: Tammi. 129-135.
- Karjalainen**, Tuula 1990: *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa*. Helsinki: WSOY.
- Karkama**, Pertti 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.
- Karkama**, Pertti 1995: Naiskirjailijan syntymä. Marja-Liisa Vartion päiväkirjat 1939-1941. Teoksessa *Identiteettiongelmia suomalaisessa kirjallisuudessa*. Toimittanut Kaisa Kurikka. Turku: Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A. 146-165.
- Karkama**, Pertti 1991: *Teos tekijäänsä kiittää. Kirjallisuuden teoriaa*. Helsinki: SKS.
- Kaunonen**, Leena 2009: *Jakamattoman avaruuden alla. Tilojen merkityksiä Antti Hyryn proosassa*. Helsinki: SKS.
- Kern**, Stephen 1996: *Eyes of Love. The Gaze in English and French Paintings and Novels 1840-1900*. London: Reaktion Books Ltd.
- Kinsey**, Alfred C & Pomeroy, Wardell B & Martin, Clyde E & Gebhard, Paul H 1954 (1953): *Kinsey'n raportti. Naisen sukupuolinen käyttäytyminen*. Suomentaneet Eila Harju, Oiva Oksanen, Armi Rautio-Lin, Marja Wallasvaara ja E. Ertimo. Toinen painos. Helsinki: Valo-kirjat.
- Koivunen**, Hannele 1996: *Madonna ja huora*. Helsinki: Otava.

- Kortelainen**, Anna 2009: *Hurmio – oireet, hoito, ennaltaehkäisy* –. Helsinki: Tammi.
- Kortelainen**, Anna 2003: *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa*. Helsinki: Tammi.
- Kortelainen**, Anna 2005: *Päivä naisten paratiisissa*. Helsinki: WSOY.
- Kortteinen**, Matti 1982: *Lähiö. Tutkimus elämäntapojen muutoksesta*. Helsinki: Otava
- Korvenmaa**, Pekka 1999: Kotimaasta maailmalle: Taideteollisuus, tuotanto ja kansainvälisyys 1950- ja 1960-luvuilla. Teoksessa *Visioita. Moderni suomalainen muotoilu*. Toimittanut Anne Stenros. Helsinki: Otava. 52-57.
- Koskela**, Lasse 1999: Nykyajan lumous särkyä. Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Toimittanut Lea Rojola. 310-344.
- Koskela**, Lasse 1990: *Suomalaisia kirjailijoita Jöns Buddesta Hannu Ahoon*. Helsinki: Tammi.
- Koskimies**, Pertti 2007: *Suomen lintuopas*. Toinen painos. Helsinki: WSOY.
- Koskinen**, Ilpo 2000: *Väritetty totuus. Juorut arkielämässä*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Kostiainen**, Auvo 2004: *Matkailijan ihmeellinen maailma. Matkailun historia vanhalta ajalta omaan aikaamme*. Helsinki: SKS.
- Krohn**, Eino 1955: *Esteettinen maailma*. Helsinki: Otava.
- Kruskopf**, Erik 1989: *Suomen taideteollisuus*. Suomentanut Rauno Ekholm. WSOY: Helsinki.
- Kukkonen**, Pirjo 2007: Nostalgian semiosis. Keveyden ja painon dialogia. Teoksessa *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Toimittaneet Riikka Rossi ja Katja Seutu. Helsinki: SKS. 13-50.
- Kunnas**, Maria-Liisa 1981: *Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945-1959*. Helsinki: SKS.
- Kuusinen**, Iris 2008: *Naisen yksilöityminen suomalaisessa kirjallisuudessa 1950-luvulta lähtien*. Tampere: Tampere University Press. Sähköisenä Acta Electronica Universitatis Tamperensis; 758.
- Laitinen**, Kai 1958: 1950-luvun kirjallisuus. Kirjallisuutemme vuosikymmenet V. *Parnasso* 6 / 1958. 311- 314.
- Laitinen**, Kai 1981: *Suomen kirjallisuuden historia*. Toinen painos. Helsinki: Otava.
- Lappalainen**, Päivi 1990: Isän ääni: Kirjallisuushistoriamme ja patriarkaalinen ideologia. Teoksessa *Marginaalista muutokseen*. Toimittaneet Pirjo Ahokas ja Lea Rojola. Turku: Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, N:o 20. 71- 95.
- Lappalainen**, Päivi 2001: Johdanto. Naiset ja romaani julkisen ja yksityisen välimaastossa 1800-luvulla. Teoksessa *Lähikuvassa nainen. Näköaloja 1800-luvun kirjalliseen kulttuuriin*. Toimittaneet Päivi Lappalainen, Heidi Grönstrand ja Kati Launis. Helsinki: SKS. 7-22.

- Lappalainen**, Päivi 1992: Jotakin vanhaa, jotakin uutta. Naisen subjektiviteetin rakentuminen L. Onervan Mirdjassa ja Aino Kallaksen Sudenmorsiamessa. Teoksessa *Vampyyrinainen ja Kenkuuniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Toimittanut Tapio Onnela. Helsinki: SKS: 151- 168.
- Lappalainen**, Päivi 2000: *Koti, kansa ja maailman tahraava lika. Näkökulmia 1880- ja 1890-luvun kirjallisuuteen*. Helsinki: SKS.
- Lassila**, Pertti 1999: Kirjallisuus sodassa ja kulttuuritaistelussa. Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toimittanut Pertti Lassila. Helsinki: SKS. 8-38.
- Lassila**, Pertti 1990: *Otavan historia*. Kolmas osa 1941-1975. Helsinki: Otava.
- Launis**, Kati 2005: *Kerrotut naiset. Suomen ensimmäiset naisten kirjoittamat romaanit naiseuden määrittelijöinä*. SKS: Helsinki.
- Lefebvre**, Henri 2002 (1958): Work and Leisure in Everyday Life. Teoksessa *The Everyday Life Reader*. Edited by Ben Highmore. London: Routledge. 225-236.
- Lehtonen**, Mikko 1996: Ongelmana identiteetti: identiteetin käsite ja tekstuaalinen identiteetti. Teoksessa *Mustat merkit muuttuvat merkityksiksi*. KTSV 49. Osa I. Toimittanut Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: SKS. 88-98.
- Lempiäinen**, Pentti 2002: *Kuvien kieli. Vertauskuvat uskossa ja elämässä*. Helsinki: WSOY.
- Leskelä-Kärki**, Maarit 2009: Sivistyneistönaisen kuuma veri. Teoksessa *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa*. Toimittanut Kukku Melkas. Helsinki: SKS. 135-168.
- Lilja**, Saara 2007: Itämaiset uskonnot Roomassa. Teoksessa *Antiikin myytit ja uskonnot*. Toimittaneet Maarit Kaimio, Paavo Castrén ja Jorma Kaimio. Helsinki: Otava. 168-177.
- Lippu**, Hilka 1985: Naisen identiteettikokemus Vartion lyriikassa. Teoksessa *Noidannuolia. Tutkijanaisten aikakirja*. Toimittaneet Auli Hakulinen, Hannele Kurki, Päivi Setälä ja Liisa Uusitalo. Helsinki: Gaudeamus. 102-114.
- Liukkonen**, Tero 1993: *Kuultu hiljaisuus. Tuomas Anhavan runoudesta*. Helsinki: SKS.
- Lounela**, Pekka 1976: *Rautainen nuoruus. Välikysyjien kronikka*. Helsinki: Tammi.
- Lummaa**, Karoliina 2007: Symboli ja allegoria. Runon piilomerkitysten jäljillä. Teoksessa *Lentävä hevonen. Välineitä runoanalyysiin*. Toimittaneet Siru Kainulainen, Kaisu Kesonen ja Karoliina Lummaa. Tampere: Vastapaino. 191-210.
- Lyytikäinen**, Pirjo 1995: Johdatus subjektiin. Teoksessa *Subjekti. Minä. Itse. Kirjoituksia kielestä, kirjallisuudesta, filosofiasta*. Toimittanut Pirjo Lyytikäinen. Helsinki: SKS. 7-11.
- Lyytikäinen**, Pirjo 2002: Naisen elkeet miesten maailmassa. Esipuhe L. Onervan romaanissa *Mirdja*. Helsinki: SKS.

- Lyytikäinen, Pirjo** 1997: *Narkissos ja sfinksi. Minä ja toinen vuosisadanvaihteen kirjallisuudessa*. Helsinki: SKS.
- Lyytikäinen, Pirjo** 1991: Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus. Teoksessa *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toimittanut Auli Viikari. Helsinki: SKS. 145-179.
- Maijala, Minna** 2008: *Passion vallassa. Hermostunut aika Minna Canthin teoksissa*. Helsinki: SKS.
- Makkonen, Anna** 1991: Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toimittanut Auli Viikari. Helsinki: SKS. 9-30.
- Makkonen, Anna** 1992: Sivullisia ja kokeilijoita. Näkökulmia 1950-luvun proosaan. Teoksessa *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Toimittanut Anna Makkonen. Helsinki: SKS. 93-121.
- Melkas, Kukku** 2006: *Historia, halu ja tiedon käärme Aino Kallaksen tuotannossa*. Helsinki: SKS.
- Mikkonen, Kai** 2005: *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mitchell, W. J. T.** 1994: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moi, Toril** 2005: *Sex, Gender, and the Body. The Student Edition of What Is a Woman?* Oxford: Oxford University Press.
- Myrdal, Alva & Klein, Viola** 1957: *Kvinnans två roller*. Stockholm: Tidens.
- Mäenpää, Ulla & Mäenpää, Jorma** 1953: *Joka kodin sisustusopas*. Helsinki: Otava.
- Niemi, Irmeli** 2001: *Arki ja tunteet. Maria Jotunin elämä ja kirjailijantyö*. Helsinki: Otava.
- Niemi, Juhani** 1995: *Proosan murros. Kertovan kirjallisuuden modernisoituminen Suomessa 1940-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: SKS.
- Noro, Arto** 1991: *Muoto, moderniteetti ja 'kolmas'. Tutkielma Georg Simmelin sosiologiasta*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Nykynaisen suuri pulma. Keskustelua perheenäidin kahdesta työstä* 1959: Toimittanut Maija Suova. Helsinki: WSOY.
- Nykysuomen sanakirja. Lyhentämätön kansanpainos* 1989 (A-K, yhdestoista painos), 1988 (L-R, kymmenes painos), 1998 (S-Ö, yhdestoista painos): Päätoimittaja Matti Sadeniemi. Helsinki: WSOY.
- Nykänen, Elise** 2009: Elämästä niukasti ja eleettä. *Se on sitten kevät* -romaanin jälkisana. Helsinki: Otava. 259-269.

- Nyman**, Hannele 1999: Arabian tarina. Teoksessa *Visioita. Moderni suomalainen muotoilu*. Toimit-
tanut Anne Stenros. Helsinki: Otava. 82-91.
- Ojanen**, Eero 2008: *Sivistyksen filosofia*. Helsinki: Kirjapaja.
- Okkonen**, Onni 1947: *Renessanssin taide. Italian rakennus-, veisto- ja maalaustaide 1400- ja
1500-luvulla*. Helsinki: WSOY.
- Olsson**, Hagar 1990 (1982): *Edith Södergranin kirjeet*. Suomentanut Pentti Saaritsa.
Helsinki: Otava.
- Overton**, Bill 2002: *Fictions of Female Adultery, 1684-1890. Theories and Circumtexts*.
Basingstoke: Palgrave.
- Pantzar**, Mika 2000: *Tulevaisuuden koti. Arjen tarpeita keksimässä*. Helsinki: Otava.
- Perec**, Georges 2002 (1974): *Tiloja / Avaruuksia*. Suomentanut Ville Keynäs. Toinen painos.
Helsinki: Loki-Kirjat.
- Pratt**, Annis 1981: *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University
Press.
- Raamattu* 1979: *Vanha testamentti*. Yhdennentoista, vuonna 1933 pidetyn yleisen kirkolliskokouk-
sen käytäntöön ottama suomennos. *Uusi testamentti*. Kahdennentoista, vuonna 1938 pidetyn yleisen
kirkolliskokouksen käytäntöön ottama suomennos. Pieksamäki: Suomen kirkon sisälähetysseura.
- Rahiala**, Kari 2006: Katsaus kirjojen säilytystapoihin kodeissa. Teoksessa *Kirja kotona*. Toimitta-
nut Leena Aaltonen. Vammala: Suomen Kirjainstituutti. 53-56.
- Rahikainen**, Marjatta 2006: Kotiapulaisena 1900-luvun kaupunkilaisperheessä. Teoksessa
Työteliäs ja uskollinen. Naiset piikoina ja palvelijoina keskiajalta nykypäivään. Toimittaneet Mar-
jatta Rahikainen ja Kirsi Vainio-Korhonen. Helsinki: SKS. 224-252.
- Rajala**, Panu 2008: *Unio mystica. Mika Waltarin elämä ja teokset*. Helsinki: WSOY.
- Renvall**, Essi 1971: *Nyrkit savessa*. Helsinki: Weilin+Göös.
- Rojola**, Lea & Laitinen, Lea 1998: Keskusteluja performatiivisuudesta. Teoksessa *Sanan voima.
Keskusteluja performatiivisuudesta*. Toimittaneet Lea Laitinen ja Lea Rojola. Helsinki: SKS. 7-33.
- Rojola**, Lea 2006: Konstit on monet kun kahvihammasta kolottaa. Teoksessa *Täysi kattaus. Ruokaa
ja juomaa kirjallisuudessa*. Toimittaneet Siru Kainulainen ja Viola Parente-Capková. Turku: Turun
yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A. N:o 58. 269-296.
- Rojola**, Lea 1999: Modernia minuutta rakentamassa. *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta
vaistojen kapinaan*. Toimittanut Lea Rojola. Helsinki: SKS: 150-164.
- Rojola**, Lea 1995: Naisen kieli ja hysteria. Maie Meritsin henkilökuva Aino Kallaksen novellissa
Lasnamäen valkea laiva. Teoksessa *Ajan arvot & sankarit*. Toimittaneet Jan Blomstedt, Maarja
Löhmus ja Eero Tarasti. Tartto: OY GREIF. 73-86.

- Rojola, Lea** 1992: Oman sielunsa hullu morsian. Mirdjan matka taiteen maailmassa. Teoksessa *Pakeneva keskipiste. Tutkielmia suomalaisesta taiteilijaromaanista*. Toimittanut Tarja-Liisa Hypén. Turku: Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos. Sarja A, n:o 26. 49-73.
- Rossi, Riikka** 2007: Arki ja haaveet. Naturalismin antinostalginen kaipuu. Teoksessa *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Toimittaneet Riikka Rossi ja Katja Seutu. Helsinki: SKS. 120-141.
- Rossi, Riikka** 2009: *Särkyvä arki. Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Palmenia.
- Rutherford, Jonathan** 2007: *After Identity*. London: Lawrence & Wishart.
- Räsänen, Liisa** 1999: Kauneutta etsimässä: suomalainen käyttöesine. Teoksessa *Visioita. Moderni suomalainen muotoilu*. Toimittanut Anne Stenros. Helsinki: Otava. 92-99.
- Saari, Mauno** 2009: *Haavikko-niminen mies*. Helsinki: Otava.
- Saarikangas, Kirsi** 1994: ”Arkipäivän arvokkuus”. 1950-luvun asuntoarkkitehtuurista. Teoksessa *Sankaruus ja arki. Suomen 50-luvun miljö*. Esipuhe Riitta Nikula. Helsinki: Suomen rakennustaitteen museo. 133-151.
- Saarikangas, Kirsi** 2002: *Asunnon muodonmuutoksia. Puhtauden estetiikka ja sukupuoli modernissa arkkitehtuurissa*. Helsinki: SKS.
- Saarikangas, Kirsi** 2006: *Eletyt tilat ja sukupuoli. Asukkaiden ja ympäristön kulttuurisia kohtaamisia*. Helsinki: SKS.
- Saarikangas, Kirsi** 1999: Tila, konteksti ja käyttäjä. Arkkitehtonisen tilan, vallan ja sukupuolen suhteista. Teoksessa *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*. Toimittanut Kirsi Saarikangas. Tampere: Vastapaino. 247-297.
- Saarikangas, Kirsi** 1991: Äitiyden tila; nainen ja moderni asunto. Teoksessa *Äiti tuu ikkunaan. Äitiys – elämä vai kohtalo?* Toimittanut Sinikka Nopola. Helsinki: WSOY. 233-256.
- Saaristo, Kimmo & Jokinen, Kimmo** 2004: *Sosiologia*. Helsinki: WSOY.
- Saastamoinen, Mikko** 2006: Minuus ja identiteetti tutkimuksen haasteina. Teoksessa *Minuus ja identiteetti. Sosiaalipsykologinen ja sosiologinen näkökulma*. Toimittaneet Pertti Rautio ja Mikko Saastamoinen. Tampere: Tampere University Press. 170-180.
- Salin, Sari** 2002: *Hullua huraskaampi. Ironinen kahdentuminen Jorma Korpelan romaaneissa*. Helsinki: WSOY.
- Salokannel, Juhani** 1993: Kaikki naiset näkevät unia. Marja-Liisa Vartio. Teoksessa *Linnasta Saarikoskeen. Suomalaisia kirjailijakuvia*. Helsinki: WSOY.
- Sarajas, Annamari** 1980: *Orfeus nukkuu. Tutkielmia kirjallisuudesta*. Helsinki: WSOY.

- Sarantola-Weiss**, Minna 2003: *Sohvaryhmän läpimurto. Kulutuskulttuurin tulo suomalaisiin olohuoneisiin 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa*. Helsinki: SKS.
- Sarjala**, Jukka 2006: Kuinka ylellisyystavarasta tuli kertakäyttökamaa. Teoksessa *Kirja kotona*. Toimittanut Leena Aaltonen. Vammala: Suomen Kirjainstituutti. 25-52.
- Sennett**, Richard 1992 (1977): *The Fall of Public Man*. New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Setälä**, Päivi 2002 (1993): *Antiikin nainen*. Viides painos. Helsinki: Otava.
- Seutu**, Katja 2009: *Olla elävän sanat. Roolirunon laji Maila Pylkkösen teoksessa Arvo. Vanhaäiti puhuu runonsa*. Helsinki: SKS.
- Simmel**, Georg 2005: *Suurkaupunki ja moderni elämä. Kirjoituksia vuosilta 1895-1917*. Suomentanut Tiina Huuhtanen. Helsinki: Gaudeamus.
- Smith**, Mack 1995: *Literary Realism and the Ekpharastic Tradition*. University Park: Pennsylvania State University press.
- Snodgrass**, Mary Ellen 1995: *Encyclopedia of Utopian Literature*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO literary companion.
- Spinkkilä**, Tuula 2000: ”Elämän pitäisi olla toisenlaista”. *Iris Uurto ja sukupuolten sota*. Helsinki: SKS.
- Suomen kielen perussanakirja* 1990 (A-K), 1992 (L-R), 1994 (S-Ö): Päätoimittaja Risto Haarla. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus. Helsinki: Painatuskeskus.
- Särkilahti**, Sirkka-Liisa 1973: *Marja-Liisa Vartion kertomataide*. Tampere: Acta Universitatis Tamperensis. Ser. A. Vol 48.
- Tammi**, Pekka 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Tanner**, Tony 1979: *Adultery in the Novel. Construct and Transgression*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Tarkka**, Pekka 1989: *Suomalaisia nykykirjailijoita*. 4. uudistettu laitos. Helsinki: Tammi.
- Tarkka**, Pekka 1968: *Suomalaisia nykykirjailijoita*. Täydennetty toinen painos. Helsinki: Tammi.
- Tarkka**, Pekka 1980: *Suomalaisia nykykirjailijoita*. Uusi laitos. Helsinki: Tammi.
- Teittinen**, Sanna 2009: *Kohti lyyristä abstraktismia. Anitra Lucanderin 1950-luvun modernismi*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 39. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Tiirakari**, Leeni 1999: Miten Minna Canthia luettiin? Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Toimittanut Lea Rojola. Helsinki: SKS. 17.
- Tschechowa**, Olga 1957: *Kauniina halki vuosien. Kuuluisan elokuvatähden kauneudenhoito- ja pukeutumisohjeita*. Suomentanut Annikki Arni. Helsinki: Otava.
- Tuohimaa**, Sinikka 1994: *Kapina kielessä. Tutkimus feminiinisen ilmenemisestä kirjallisuudessa*. Helsinki: Gaudeamus.

- Tuohimaa**, Sinikka 1989: Luontofantasiat naiskirjailijoiden teoksissa. *Päähenkilönä nainen. Esseitä naiskirjallisuuden tutkimuksesta*. Toimittaneet Sinikka Tuohimaa ja Tarja Minkkinen. Oulu: Oulun yliopiston kirjallisuuden ja kulttuuriantropologian laitoksen julkaisuja. A. Kirjallisuus 1. 136-151.
- Turunen**, Risto 1994: Hallitun muutoksen historiaa. Erään modernismitutkimuksen suuntaviivoja. Teoksessa *Tekstien takaa. Tutkimuksia suomalaisesta kirjallisuusjärjestelmästä*. Toimittaneet Pertti Kuittinen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen. Joensuu: Joensuun yliopiston Humanistinen tiedekunta. 111-145.
- Turunen**, Risto 1999a: Kirjallisuuspolitiikan vanhat ja uudet rintamat. Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toimittanut Pertti Lassila. Helsinki: SKS. 45-53.
- Turunen**, Risto 1999b: Nykyaikaistuva kirjallinen elämä. Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toimittanut Pertti Lassila. Helsinki: SKS. 187-198.
- Tyyri**, Jouko 1978 (1958): Vaikeatajuinen demokraatti. Teoksessa *Eino Leinon perinne*. Toimittaneet Risto Hannula, Vesa Karonen, Mirjam Polkunen, Matti Suurpää, Ingmar Svedberg ja Pekka Tarkka. Helsinki: Otava. 169-173. Teksti on ilmestynyt alun perin Parnassossa 8/1958.
- Utrio**, Kaari 1984: *Eevan tyttäret. Eurooppalaisen naisen, lapsen ja perheen historia*. Helsinki: Tammi.
- Uusi suomalainen sukunimikirja*, 1988. Etunimet Kustaa Vilkuna, avustajat Marketta Huitu ja Pirjo Mikkonen. Sukunimet Pirjo Mikkonen ja Sirkka Paikkala. Helsinki: Otava.
- Yesilova**, Katja 2009: *Ydinperheen politiikka*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press.
- Valkonen**, Markku & Valkonen, Olli 1983: *Maailman taide. Realismi. Suomen ja maailman taide 10*. Helsinki: WSOY.
- Vasari**, Giorgio 1994: *Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon*. Pia Mänttärin suomennoksen pohjalta toimittaneet Altti Kuusamo ja Raija Petäjäinen. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Viikari**, Auli 1992: Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa. Teoksessa *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvun suomalaisesta kulttuurista*. Toimittanut Anna Makkonen. Helsinki: SKS. 30-77.
- Vilkuna**, Kustaa 1976: *Etunimet*. Avustajat Marketta Huitu ja Pirjo Mikkonen. Helsinki: Otava.
- Wilson**, Colin 1958: *Sivullisen ongelma*. Suomentanut Kristiina Kivivuori. Helsinki: Otava.
- Witt-Brattström**, Ebba 1993: *Ur könets mörker. Litteraturanalyser*. Stockholm: Norstedts Förlag AB.
- Woolf**, Virginia 1980 (1928): *Omahuone*. Suomentanut Kirsti Simonsuuri. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Vuorikuru**, Silja 2007: Minä ikävöin maahan, jota ei ole. Utopia Aino Kallaksen novellissa ”Läsnämäen valkea laiva”. Teoksessa *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Toimittaneet Riikka Rossi ja Katja Seutu. Helsinki: SKS. 168-200.

Sanoma- ja aikakauslehtiartikkeleita sekä kirjallisuuskritiikkejä:

- A.K.** 1960: Marja-Liisa Vartio: kaikki naiset näkevät unia. *Karjalainen* 11.12.1960.
- Havu**, Toini 1969: *Kirjakerho* 12 /1969.
- Havu**, Toini 1960: Se keskitason nainen. *Helsingin Sanomat* 17.11. 1960.
- Kinnunen**, Aarne 1961: Kirjaseula-palsta. *Uusi Kuvalehti* 18/1961.
- Kirjasanommat* 2010: Ennakkotietoja kesän kirjoista. 2/2010. Helsinki: WSOY.
- Koskimies**, Rafael 1960: Rouva Pyy asumalähiöstä. *Uusi Suomi* 13.11.1960.
- Laurila**, Aarne 1960: Rouva Pyy pivossa. *Suomen Sosialidemokraatti* 2.12.1960.
- Mattila**, Pekka 1960: *Valvoja* 6/1960. 301-302.
- Niiniluoto**, Marja 1960: Rouva Pyyn kolmet kasvot. *Ilta-Sanommat* 16.11.1960.
- Niironen** 1955: *Kaunis koti* 1955 /4.
- Ojala**, Aatos 1957: Maailman kirjallisuuden mestariteoksia. *Parnasso* 3/1957.
- Ollisback**, Asta 1960: Kirjailijan kesäosoite. *Hopeapeili* 8/1960.
- Pennanen**, Eila 1961: *Kotiliesi* 2/1961.
- Repo**, Eino S. 1960: Rouva Pyistä. *Parnasso* 2/1960. 105-106.
- Ruhtula**, Kaarina 1960: Rouva Pyyn unet. *Aamulehti* 24.11.1960.
- Rusihalme**, Aira 1959: Kirjailijan kasvot. *Hopeapeili* 1/1959.
- Sievänen**, Ritva 1959: Edustushylly vai kirjahylly. *Kaunis koti* 6/1959
- Suurpää**, Matti 1961: Vartion kolmas tuleminen. *Ylioppilaslehti* 6/1961.
- Waltari**, Satu 1960: Kirjallinen lyhytsulku. *Me naiset* 20.12.1960.
- Vartio**, Marja-Liisa 1961: - hämmennys, uteliaisuus, ilo -. *Uusi Suomi* 21.1.1961.
- Villa**, Kyllikki 1960: Marja-Liisa Vartio: Kaikki naiset näkevät unia. *Yhteishyvä*. 7.12.1960.

Painamattomat lähteet:

- Artek*, yritysesittely 2010: www.artek.fi (Luettu 11.6.2010).
- Nykänen**, Elise 2007: *Pimeys täynnä kuvia. Deskriptio ja kuvalliset rakenteet Marja-Liisa Vartion romaanissa Se on sitten kevät. Pro gradu -tutkielma*. Suomen kielen ja kotimaisen kirjallisuuden laitos. Helsingin yliopisto.
- Nyqvist**, Sanna 2005: Omakuva Flaubertin peilissä. www.kiiltomato.net (Luettu 26.8.2008).
- Piironen**, Marja 2006: *Valloittavat diskurssit. Rouva Pyyn identiteettityö Marja-Liisa Vartion teoksessa Kaikki naiset näkevät unia*. Pro gradu -tutkielma. Joensuun yliopisto. Kirjallisuus.

Riikonen H.K. 2007: *Marja-Liisa Vartio 1924-1966*. Kansallisbiografia. Henkilötiedot. Biografiakeskus@finlit.fi (Luettu 11.8.2009).

Haastattelut, esitelmät ja luennot

Ehnberg, Lars 2008: Luentosarja C. G. Jungin analyttisestä psykologiasta. Johdanto ja yleiskatsaus keskeisiin teorioihin. Helsingin yliopisto 25.9.–10.10. 2008.

Haavikko, Paavo 2006: Haastattelu Kirkkonummella 13.7.2006.

Reenpää, Heikki A. 2003: Haastattelu Otavassa 17.12. 2003.

Rojola, Lea 2007: Esitelmä Marja-Liisa Vartio -seminaarissa Helsingin yliopistossa 30.3.2007.

LIITE

Minä, pyy, pesätön lintu.

Ajattelen aikojani,
 muistan muita päiviäni,
 entistä elantoani.
 Niin oli entinen elanto
 kuin kesäinen päivän nousu,
 aamu armas aurinkoinen.
 Niin on nyt minun eloni
 kuin pimiä pilven ranta
 tahi laaka lammin ranta;
 on kuin syksy-yö suruinen,
 pimiä kuin talven päivä.

Olin ennen kuin olinki,
 olin kuin omenankukka
 tahi tuores tuomenkukka;
 olin mansikka mäellä,
 punapuola kankahalla,
 koppelo emon ko'issa,
 tavi taaton kartanolla,
 sirkkunen sisaren luona,
 vesilintu veikon luona. –
 Missä nyt minun kotini,
 kussa kurjan kartanoni?

Koti on koppelon pojilla,
 kartano kylän kanoilla,
 pesä pyillä pienoisisilla.
 Minä, koppelo, ko'iton,
 minä, kana, kartanoton,
 minä, pyy, pesätön lintu.
 Korvess' on minun kotini,
 kalliolla kartanoni,
 maantiellä minun majani,
 turpehessa muut tupani,
 aian soppi on suojanani,
 joka tuuli turvanani
 meren aallot armonani,
 meren vaahet varjonani.

Kanteletar. Toinen kirja. 226. runo.

TIIVISTELMÄ

Marja-Liisa Vartio (1924-1966) on suomalaisen kirjallisuuden proosan uudistaja. Tutkin hänen romaaniaan *Kaikki naiset näkevät unia* (1960), jonka aiheena on maalta kaupunkiin muuttaneen keski-ikäisen kotirouvan, rouva Pyyn, elämä 1950-luvun Helsingissä. Romaani on ensimmäinen merkittävä modernismin keinoin toteutettu modernin kaupunkilaisnaisen kuvaus.

Tutkimuskysymykseni ovat, miten *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanissa rakennetaan, kuvataan ja kommentoidaan naisen identiteettiä modernisoituvassa 1950-luvun Suomessa. Lähdän liikkeelle tutkimuskohteen lähiluvusta. Luen romaania osana sen ilmestymisajan historiallista, sosiaalista ja kulttuurista kontekstia. Tutkimusmetodini on *kontekstualisoiva lähiluku*. Kiinnitän huomiota romaanin motiiveihin ja kuvallisuuteen sekä Gérald Genetten määrittelemiin tekstuaalisiin yhteyksiin, joista työni kannalta oleellisia ovat hypertekstuaalisuus, intertekstuaalisuus ja paratekstuaalisuus.

Osoitan tutkimuksessani, miten *Kaikki naiset näkevät unia* on Gustave Flaubertin *Rouva Bovary* -romaanin moderni versio. Naisen harhainen unelmissa eläminen on transponoitu 1800-luvun ranskalaisesta porvarillisesta maalaiskylästä 1950-luvun suomalaiseen keskiluokkaiseen lähiöön. Vartion romaani on kansanrunon *Minä, pyy, pesätön lintu* kaltainen mutta moderni paikaltaan siirtymisen tarina, jossa osoitetaan, miten mentaalinen matka maalta kaupunkiin on pitkä, eikä sitä helpota lähiön kaltainen välitila. Rouva Pyy on Edith Södergranin runojen puhujien tavoin vaikea löytää modernista ajasta sisaruutta ja naisen mallia.

Vartion proosan aikaisemmissa tutkimuksissa on kiinnitetty huomiota moderniin muotoon sekä kertojan ja henkilön diskursseihin. Omassa tutkimuksessani tarkastelen teoksen kuvataiteellisuusioita. Rouva Pyy peilaa itseään sekä vanhaan että moderniin taiteeseen. Keskeisiä kuvia ovat Michelangelon Sikstiiniläiskappeliin maalaamat sibyllat ja kuvitteellinen moderni maalaus.

Tutkimuksessani rouva Pyy paljastuu tragikoomiseksi henkilöksi, joka kuvittelee itsestään suuria mutta joka joutuu hyväksymään keskinkertaisuutensa. Hän on ensipolven kaupunkilainen, joka ei ole moderni, kaiken ulkopuolelle jättäytyvä sivullinen, vaan diletantti, joka epätoivoisesti yrittää elää modernia kaupunkielämää.

Kaikki naiset näkevät unia on merkittävä päähenkilön tajunnassa rakentuva 1950-luvun ajankuva, jossa näkyvät naisen rooliin liittyvät muutospaineet ja sotien jälkeisen arkielämän modernisoituminen.

KIITOKSET

Väitöskirjatyöni on ollut pitkä ja monivaiheinen elämymatka 1950-luvun maailmaan ja yhden naisen tajuntaan. Aloittaessani en arvannut, että Marja-Liisa Vartion proosan ja naiskuvien tutkiminen päätyisi yhden romaanin ruumiinavaukseen. Rohkeat rajaukset veivät työtäni eteenpäin ja oivalsin pian, miten suuri romaani rakentuu pienistä yksityiskohdista.

Tällä matkalla olen käynyt monia ajatteluani avartavia keskusteluja ja tavannut monia avuliaita ihmisiä. Pienikin on merkityksellistä silloin, kun uskonpuute omiin kykyihin on suurimmillaan. Juhani Sipilän usein toistamat sanat ”sulla on hyvä aihe, kyllä sä sen valmiiksi saat” ovat kaikuneet korvissani silloin, kun olen harkinnut paperikasojen siirtämistä mustaan jätessäkkiin.

Suurimmat ja nöyryimmät kiitokset osoitan professori Pirjo Lyytikäiselle, jonka kärsivällisyyden ansiosta väitöskirjani ylipäättään valmistui, eikä sille käynyt samalla tavalla kuin rouva Pyyn haaveille. Kirjoittamieni versioiden määrää en ole laskenut, mutta Pirjo on jaksanut lukea ja kommentoida ne kaikki. Yhteisissä keskusteluissamme vahvuuteni ja heikkouteni kirjallisuudentutkijana ja kirjoittajana ovat kirkastuneet. Jos nyt lähtisin väitöskirjantekoon, tekisin monta asiaa toisin. Oppimista on siis tapahtunut!

Kiitän esitarkastajiani professori Leena Kirstinää ja professori Lea Rojola, joiden terävien huomioiden takia työni täsmentyi vielä loppumetreillä. Lean aiheellisten huomautusten ansiosta lähdin etsimään Vartion ja erityisesti rouva Pyyn paikkaa naiskirjallisuuden traditiossa. Hänen ansiostaan sain viimein otteen myös amebamaisesta identiteetin käsitteestä.

Keitaita yksinäisellä tutkijantaipaleella ovat olleet kotimaisen kirjallisuuden tutkijaseminaarit ja Tvärminnen syyskoulut. Niissä saamani kommentit ovat vieneet työtäni eteenpäin. Professori Jyrki Nummea kiitän metodipraktikumeista, joihin pakenin tappotahtista työelämää ja joissa tahtoni tehdä kirjallisuudentutkimusta vahvistui. Merkittävä virstanpylväs on ollut myös Jyrkin 30.3.2007 järjestämä Vartio-seminaari, jossa ensimmäisen kerran tarkastelin sibyllojen merkitystä *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanissa.

Työtäni ovat lukeneet ja kommentoineet monet henkilöt sen eri vaiheissa. Pirjo Hii-denmaata kiitän tutkimuksen rakenteeseen liittyvistä kommentteista sen alkuvaiheessa ja sen edessä kysymyksistä ”miten rouva Pyy jaksaa”. Satu Grünthalia kiitän monista kirjavinkeistä ja Engelissä käymistämme kirjallisuuskeskusteluista. Tapaamisemme ovat aina ladanneet akkujani ja innostuneena olen palannut koneen äärelle.

Pia Ingströmin kanssa olemme keskustelleet lähiöelämästä, 50-luvun tekosiveästä ilmapiiiristä ja mahdollisista Barbara Pymin henkilöahmojen yhteyksistä rouva Pyyhyn. Piaa ja muita kirjallisuuskerhomme jäseniä – Marja Alopaeusta, Annika Idströmiä, Anita Konkkaa, Terttu Len-

sua, Nadja Nowakia ja Tiina Pystystä – kiitän monista lohduttavista sanoista ja inspiroivista jutuista. Anita on kertonut anekdootteja ”Marja-Liisasta ja Paavosta” ja Annika Vartion pariskunnan ja Jarno Pennasen ja Anja Vammelvuon rivitalonaapuruudesta. Ja vielä työni viimeistelyvaiheessa Marja tuli apuun, kun pähkäilin englanninkielisen tiivistelmän kanssa!

Utterimmat työni lukijat ovat olleet Anna-Liisa Haavikko, Eeva Lahdenmäki ja Elise Nykänen. Ilman heitä olisin monta kertaa eksynyt yhä syvemmälle metsään. Anna-Liisa on pohtinut Vartion savolaista taustaa ja sen ilmenemistä naishahmojen ajattelussa ja puheissa. Anna-Liisa järjesti myös tapaamisen Paavo Haavikon kanssa työni alkuvaiheessa, jolloin sain kuulla *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanin taustoista. Kiitän myös Heikki A. Reenpäättä, joka työni ensi metreillä kertoi Vartion valloittavasta persoonasta ja 50-luvun kustannusmaailmasta.

Tuskaillessani tutkimustyön hidasta etenemistä Eeva ilmoittautui Vartion suureksi ihailijaksi ja lupautui työni lukijaksi. Hänen marginaaleihin piirtämänsä kysymysmerkit pakottivat minut ajattelemaan tekstiäni lukijan näkökulmasta. Vartiota niin ikään tutkivan Elisen kanssa olemme lukeneet ja kommentoineet toistemme tekstejä sekä keskustelleet salaattilautasten äärellä vartiolaisen proosan tyypillisyyksistä.

Kirsten Besuch, Sinikka Laine ja Riitta Päivölä ovat löytäneet sukulaistensa kirjahyllyistä erilaisia oppaita, jotka ovat auttaneet hahmottamaan 50-lukulaista mentaliteettia. Tytärtäni Maria Ruuskaa kiitän pöydälleni päätyneistä sosiologian klassikoista. Anoppiani Raili Ruuskaa kiitän tärkeistä kysymyksistä, joita hän esitti työn viimeistä edellisestä versiosta ja siitä, että hänen kirjahyllyssään todennäköisesti näin ensimmäisen kerran Vartion romaaneja.

Kiitän kaikkia sukulaisiani ja ystäviäni, jotka ovat vuosien varrella tarttuneet *Kaikki naiset näkevät unia* -romaaniiin ja näin arvostaneet tutkimustyöni. Toivon, että tutkimukseni rohkaisisi niitä, jotka eivät ole vielä ehtineet perehtyä rouva Pyyn maailmaan, tarttumaan ko. romaaniin tai muihin Vartion teoksiin. Uskon Vartio-renessanssiin!

Kruununhaassa 27. elokuuta 2010

Helena Ruuska